ISSN (print) 2309-8813
ISSN (online) 2663-0362

Сучасне мистецтво

Інститут проблем сучасного мистецтва

2023

ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

Національна академія мистецтв України
Інститут проблем сучасного мистецтва

NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

Сучасне мистецтво
Contemporary Art

Науковий збірник
Collection of articles

Видається з 2004 року
Published since 2004

Випуск XIX
Volume 19

Київ — ІПСМ НАМ України — 2023
Kyiv — MARI NAAU — 2023

УДК 7.072.2:7.036
С91

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

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
(протокол №10 від 28 листопада 2023 року)

Recommended for publication
by Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
(protocol №10 28.11.2023)

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України наукове видання
«Сучасне мистецтво» внесено 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
(наказ Міністерства освіти і науки України від 24.09.2020 р. № 1188)

Under the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine,
"Contemporary Art", a collection of articles, 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 № 1188, dated 24.09.2020)

Сучасне мистецтво: наук. зб. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; гол. ред. Віктор Сидоренко. Київ: ІПСМ НАМ України, 2023. Вип. XIX. 243 с.: іл.

Contemporary Art: Collection of articles, ed. Victor Sydorenko. Kyiv: Modern Art Research institute of National Academy of Arts of Ukraine, 2023. Vol. 19. 243 p.
ISSN (print) 2309-8813
ISSN (online) 2663-0362

Щорічний науковий збірник «Сучасне мистецтво», заснований Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України, має за мету широке висвітлення багатоманітних явищ сьогодення крізь призму мистецтвознавства і культурології, а також виокремлення, класифікацію, виявлення засад теоретичної постановки й магістралі пошуку шляхів практичного розв'язання складних і неоднозначних проблем мистецтва. Видання розраховане на знавців і практиків сучасного мистецтва, на широкий загал його шанувальників.

Contemporary Art, and annual collection of articles, was founded by the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. It aims at broad coverage of various contemporary phenomena in the light of art and cultural studies. Also, among the objectives are determining, classification, and revealing the foundations of theoretical thought and envisioning practical ways of solving the complex and controversial problems of art. The publication is aimed at the experts and practitioners of contemporary art, at the wide audience of art lovers.

ISSN (print) 2309-8813
ISSN (online) 2663-0362
©Автори статей, 2023
©ІПСМ НАМ України, 2023

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

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

Заступник головного редактора: Ігор САВЧУК, доктор мистецтвознавства, професор, директор ІПСМ НАМ України (Україна)

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

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

Даріуш КОСІНСЬКИЙ, професор Ягеллонського університету в Кракові (Польща)

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

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

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

Валерій БІТАЄВ, доктор філософських наук, професор, академік НАМ України, перший віцепрезидент НАМ України (Україна)

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

Руслана БЕЗУГЛА, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України (Україна)

Ганна ВЕСЕЛОВСЬКА, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу театрознавства ІПСМ НАМ України (Україна)

Ірина ЗУБАВІНА, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

Юрій МОСЕНКІС, доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу методології мистецької критики ІПСМ НАМ України (Україна)

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

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

Іветта ХАСАНОВА, старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

Відповідальний редактор: Асматі ЧІБАЛАШВІЛІ, кандидат мистецтвознавства, старший дослідник, заступник директора з наукової роботи ІПСМ НАМ України (Україна)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Chief editor: Victor SYDORENKO, candidate in Art Studies, Professor, Academician, President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Deputy chief editor: Ihor SAVCHUK, doctor in Art Studies, Professor, Director of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

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

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

Dariusz KOSIŃSKI, doctor habilitatus, professor of the Jagiellonian University in Krakow (Poland)

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)

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

Ruslana BEZUHLA, Doctor in Arts Studies, Head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Hanna VESELOVSKA, doctor in Art Studies, Professor, Head of the Department of theatre studies,Modern Art Research Institute 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 Theory of Literature Department at the Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine (Ukraine)

Iryna ZUBAVINA, doctor in Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, chief researcher at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Iurii MOSENKIS, Doctor of Philology, leading researcher of the department of methodology of art criticism of Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Olha PETROVA, doctor of Philosophy, chief researcher at the Modern Art Research Institute of the 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)

Ivetta KHASANOVA, senior researcher at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

Executive editor: Asmati CHIBALASHVILI, candidate in Art Studies, deputy director for scientific affairs at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

CONTEMPORARY ART: THEORY AND PRACTICE

СТАРЕ І НОВЕ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ: ВИСТАВИ, ТЕНДЕНЦІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ

THE OLD AND THE NEW IN CONTEMPORARY UKRAINIAN BALLET: PERFORMANCES, TRENDS, AND PROSPECTS

УДК 792.82.036(477)
DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294873

Юлія Бентя
кандидат мистецтвознавства,
науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України

Юлія Щукіна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри театрознавства,
Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського

Iuliia Bentia
Ph.D. in Art Studies, 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

Yuliia Shchukina
Ph.D. in Art Studies, Associate Professor,
Kharkiv I. Kotlyarevsky National University
of Arts
Head of the Theater Studies Department
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net
orcid.org/0000-0001-8329-6828

Анотація. У статті експерток П'ятого всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА» (2023) проаналізовано шість танцювальних вистав театрів Києва, Харкова, Дніпра і Кривого Рогу, прем'єри яких відбулися протягом 2019–2022 років — напередодні або невдовзі після початку повномасштабного російського вторгнення. Чотири з цих вистав увійшли до довгого списку фестивалю у профільній номінації — «За найкращу танцювальну виставу і виставу фізичного театру», одна — до довгого списку в номінації «За найкращу виставу для дітей». Серед них є повноформатні полотна, що на новому етапі продовжують традиції класичного балету. На протилежному полюсі — пластичні перформанси, що експериментують з музичною основою і театральними формами. Поміж цими жанровими полюсами актуальний український балет намагається переосмислити власне минуле і віднайти актуальний голос у багатоголоссі сучасної української культури. Дослідження цих вистав показало, що на сучасному етапі в українському танцювальному театрі особливого значення набувають: 1) повернення на сцену партитур українських композиторів XX століття, які працювали в жанрі балету; 2) оновлення балетного репертуару українських оперних театрів шляхом замовлення нових партитур; 3) танцювальні експерименти, у яких на перший план виходить пластична «історія», а музична компіляція виконує другорядну функцію; 4) пошук нових способів взаємодії руху і звуку у виставах, де традиційна танцювальна виразність максимально приглушена на користь мистецького синтезу; 5) домінування пластичного складника у сучасних пошукових музично-драматичних виставах.

Ключові слова: сучасний український балет, танцювальний театр, пластичний перформанс, музичний театр, синтез перформативних мистецтв, Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА», регіональна театральна культура України.

Постановка проблеми. Балетний театр є невилучним складником сучасного культурного простору. В Україні балетні вистави — обов'язкова частина репертуару оперних театрів, але поряд з ними дедалі більшого значення набувають незалежні ініціативи, а також пластичні експерименти музично-драматичних театрів.

Показовий зріз сучасного українського балету щороку дають результати Всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА». Національна спілка театральних діячів України вперше провела цей захід 2018 року, тоді було розглянуто прем'єри 2017 року. Подія відбувалася щороку за винятком 2022-го, тож цьогорічний, вже п'ятий, фестиваль об'єднав вистави 2021 і 2022 років. На офіційній сторінці фестивалю перший допис окреслює прагнення його організаторів: «Головна мета Фестивалю-Премії — об'єднати всі театри країни і презентувати їх найкращі здобутки Україні та міжнародній спільноті, популяризувати національне театральне мистецтво в усіх його жанрах, стилях і формах, визначити провідні тенденції та стимулювати розвиток українського театрального конкурентного середовища» [4].

«Балетна» номінація фестивалю за ці декілька років оновила свою назву: початкове формулювання «За найкращу хореографічну / балетну / пластичну виставу» (так було протягом чотирьох перших фестивалів) змінилося на дещо ширше і точніше — «За найкращу танцювальну виставу і виставу фізичного театру». Ситуація п'яти фестивалів показала, що український танцювальний театр із різних причин є явищем вкрай багатоликим і вразливим. Цьому виду театру часом буває дуже складно побачити власну творчість у конкурентному різножанровому середовищі, усвідомити соціально-комунікативну роль балетних вистав поряд з виставами інших театральних жанрів.

До цієї номінації фестивалю-премії театри подають чи не найменше вистав. В лонґліст Першого фестивалю «ГРА» вийшло три вистави: «Спокушені спрагою» Криворізького академічного міського театру музично-пластичних мистецтв «Академія руху» (ця одинока вистава була відібрана і до короткого списку «ГРИ»); «Любов)» Львівського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки; «Deus ex machina» Мукачівського драматичного театру, і серед них — жодної вистави академічного театру опери і балету.

Експерти Другого фестивалю «ГРА» внесли у лонґліст одразу п'ять танцювальних вистав. Серед них — «По той бік кургану» криворізької «Академії руху», а також чотири вистави фестивальних дебютантів: «Альфа» n'Era Dance Group (Київ), «Спляча красуня» авторського театру Раду Поклітару «Київ Модерн-балет»; диптих «Правда під маскою» («Пульчинелла», «Весна священна») Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької; «Артіль — Чотири вистави» проєкту «Артіль» (Київ). У шортліст (короткий список) відтак потрапили київська «Спляча красуня» і львівська «Правда під маскою».

Лонгліст (довгий список) третього року включав лише дві танцювальні вистави: «Скажи тихіше, якщо зможеш» Ethno Contemporary Ballet і «Apollo» театру «Нафта» (обидва театри — з Харкова). З них жодна не потрапила в список лауреатів, який 2020 року було сформовано з вистав шортліста (через пандемію заключний тур фестивалю з міжнародним журі не проводили).

Наступного, 2021 року групі експертів «ГРИ» вдалося сформувати поважний довгий список. До театрів, які вже раніше брали участь у фестивалі, а саме — київських n`Era Dance Company («Мій Орфей. Жан Кокто») і «Київ Модерн-балет» («1984.Інша»), долучилися Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра («VIÑO»), Рівненський обласний академічний музично-драматичний театр («Люди. Тіла. Метаморфози») і вперше — вистава академічного театру опери і балету: «Лускунчик» Київської опери. В офіційному шортлісті значилося дві вистави: «VIÑO» (вистава-лауреат фестивалю-премії) і «Мій Орфей. Жан Кокто», але оскільки n`Era Dance Company не змогли показати виставу у фіналі, то замість них свою роботу для міжнародного журі презентував театр з Рівного.

Побіжний аналіз фестивальної афіші «ГРИ» показує, що академічні театри опери і балету, за одинокими винятками, схильні залишатися в герметичному балетному середовищі і не бачать себе у діалозі з театрами інших форм та естетик. Натомість політика драматичних театрів і незалежних труп передбачає активну участь у фестивальному житті й обмін досвідом між постановниками та виконавцями з різних українських міст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки автори цієї статті не ставлять собі за мету ретроспективний аналіз українського балету, то запропоновані тут аналітичні етюди та висновки спираються насамперед на живий театральний досвід — безпосередній перегляд вистав і їх обговорення в колі постановників і театральних експертів. Деякі наші міркування і спостереження інших експертів фестивалю-премії раніше вже було оприлюднено у трьох виданнях Альманаху «ГРИ» [1; 2; 3], ще два випуски Альманаху вже сформовано і вони також мають невдовзі побачити світ.

Сучасний балетний театр України перебуває у фокусі наукових зацікавлень багатьох українських і зарубіжних дослідників, які з різних позицій аналізують його актуальні тенденції. Важливими є тексти, у яких сучасний культурний процес постає крізь призму творчості видатних діячів українського балетного театру — як, наприклад, у статті С. Легкої, яка звертається до постаті танцівника, балетмейстера і педагога С. Бондура [7]. О. Чепалов на матеріалі творів українських композиторів досліджує закономірності й засоби практичного створення сценарію балетної вистави з позицій драматичної та музично-хореографічної побудови [10]. Сучасний балет і його музична мова перебувають у фокусі наукових зацікавлень В. Зінченко, яка особливу увагу звертає на композиторські стратегії в жанрі балету [5]. Т. Медвідь аналізує ті українські балети, які засновано на творах української літератури, тож у її поле зору потрапляє й «Лісова пісня» М. Скорульського [8]. А. Нікуліна зосереджується на фінансованій державою балетній освіті й тóму, наскільки вона піддається сучасним трансформаціям [11]. Про відмову від російського репертуару, особливо помітну у сфері класичного балету, пише Г. Веселовська у статті, присвяченій театральній сцені України після повномасштабного вторгнення [12].

Мета статті — на основі аналізу українських танцювальних вистав (балетних, пластичних, вистав фізичного театру), що увійшли у довгий список П'ятого всеукраїнського театрального фестивалю-премії «ГРА», виявити основні тенденції у сучасному українському балеті та окреслити перспективні напрямки його розвитку в контексті культурних трансформацій воєнного часу.

Виклад основного матеріалу. Постановка *Дніпропетровського академічного театру опери і балету «Лісова пісня»* була здійснена до 150-річчя від народження Лесі Українки, за пів року до повномасштабного вторгнення російської армії в Україну. Відтоді вона виконує у Дніпрі важливу культурну місію — «українізує» балетоманів. Від лютого 2022 року в балетному та оперному мистецтві України відбулася радикальна відмова від симфонічної, хореографічної, вокальної класики, що асоціюється з колоніальним спадком, внаслідок чого театри цього профілю відчули певний репертуарний голод. Тож «Лісова пісня» композитора Михайла Скорульського в хореографії Андрія Литвинова стала тим самим, в усіх сенсах слова, «хлібом і видовищем», що допомогла його втамувати. Над інтерпретацією музики, яка лексично належить до 1930-х років, вдумливо і натхненно попрацював диригент-постановник вистави Володимир Гаркуша.

Теперішня «Лісова пісня» стала другим зверненням до партитури Михайла Скорульського в історії Дніпропетровського театру опери і балету після постановки 1975 року. Парадокс нинішнього «ребрендинґу» полягає в тому, що музику Скорульського цілком можна розглядати в парадигмі радянського культурного спадку. Свою найвідомішу балетну парти-

туру композитор написав 1937 року, в часи сталінізму, а вперше вона пролунала зі сцени 1946-го, після закінчення Другої світової війни.

Сцена з вистави «Лісова пісня» Дніпропетровського театру опери і балету.
Балетмейстер Андрій Литвинов. Фото надав театр

М. Скорульський витлумачив сюжет п'єси Лесі Українки у фольклорно-романтичному ключі, оминувши філософські духовні безодні твору Лесі Українки і принципову для неї драму ідей. Саме тому у сучасному лібрето Андрія Литвинова немає і такого надважливого у творі поетеси персонажа, як філософ дядько Лев. Саме тому Мавка, Лукаш і Килина постали у лібрето свого роду «варіаціями» на класичний в балетному мистецтві від часів «Лебединого озера» любовний трикутник Одетта — Зиґфрид — Одиллія. «Феєрія» в балеті «Лісова пісня» яскраво домінує над «драмою». Всі протиріччя залагоджені, всі конфлікти укомфортнені. Від твору Лесі Українки лишилася сама фабула, ґрація, краса, ну, і звісно, феєрія. Дивним рудиментом якої — немов той «Танок маленьких лебедів» — сприймається в постановці Литвинова «інтермецо сніжинок» — десятихвилинний дивертисмент, який жодним чином не допомагає зрозуміти сенс останньої картини цієї балетної вистави: внутрішню трансформацію Лукаша у його ставленні до Мавки і розумінні її ролі в його долі.

Сцена з вистави «Лісова пісня» Дніпропетровського театру опери і балету.
Балетмейстер Андрій Литвинов. Фото надав театр

Хореографічна лексика «Лісової пісні» є класичною. Не підлягає сумніву танцювальна техніка й артистизм виконавців партій Мавки (В. Колісник), Килини (К. Шмигельська) і Пе-

релесника (С. Зданський), у той час як О. Чорич (Лукаш) справив враження соліста, якому бракує легкості стрибку й твердості в балетних підтримках партнерки. Виконавиця ролі Матері Лукаша Р. Бураєва послуговується у виставі характерним танцем, що потребує радше акторської майстерності, аніж хореографічної техніки.

На відміну від оригінальної драми-феєрії, в якій земні герої наче заблукали й розчинилися в лісі, вистава А. Литвинова яскраво презентує концепцію густонаселеного українського села — причому зображеного не крізь призму символістичного бачення, а так, ніби це «масовка» з реалістично-побутової «Наталки Полтавки» — народу дужого, бадьорого, етнографічно яскравого. Згідно з цією «народницькою» логікою, весілля Лукаша і Килини виростає у самодостатню масштабну балетну картину.

Художниці Ю. Алієва й Т. Тітова в костюмах солістів та артистів балету контрастно протиставили насичені соковиті кольори сфери живих людей (Лукаша, Матері, Килини, селян) та зеленкувато-блакитні або зеленкувато-охристі барви лісових фантастичних істот (Мавки, Лісовика й Того, що в скалі сидить). У костюмі Перелесника ідеально розкриті виразні театральні можливості кольору та кінетики. Ця партія вимагає від танцівника віртуозної експресії і завдяки костюму виникає враження, що її виконує не соліст, а сам вогонь.

Живописну ілюзорну сценографію з класичними кулісами, арлекіном і падугою художник-постановник вистави та директор — художній керівник театру Костянтин Пінчук вписав в декоративний портал орнаменту петриківського розпису. Леся Українка написала «Лісову пісню» на матеріалі фольклору Полісся. У сільських сценах декораційний цех театру продемонстрував пейзажне мистецтво, за орієнтир якому, вочевидь, правили картини Сергія Васильківського. Такими прийомами дніпряни переконливо заявляють про власне бачення антуражу класичного українського сюжету.

Сцена з вистави «Аладдін» Київської опери. Балетмейстер Сергій Кон. Фото надав театр

Актуальність вистави *«Аладдін» Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва* (нині театр намагається призвичаїти публіку до коротшої назви — Київська опера) варто визначати за «дорослими» параметрами. Композитору Олександру Родіну і лібретисту та балетмейстеру Сергію Кону вдалося створити новий великий балет на дві дії: озвучити і розтанцювати стару історію про хлопчика Аладдіна, який зміг перехитрити високопоставленого придворного Джафара й одружитися з донькою Султана — прекрасною Жасмін. Це великий український балет, який було написано на замовлення Київської опери і який увійшов у її репертуарну афішу. В перші місяці на «Аладдіна» неможли-

во було потрапити: кияни миттєво розкуповували квитки, щоб побачити знайому історію у балетних шатах. Тож маємо справді якісний і навіть, можемо припустити, комерційно успішний балетний твір, який після Києва українська команда поставила у Каунасі (тепер театр у литовському Каунасі сплачує Київській опері роялті за використання партитури українського композитора).

Ця вистава в чомусь експлуатує почуття ностальгії, видобуває знайомі асоціації давно відомими засобами. Номери з партитури Олександра Родіна можна поділити на декілька груп: загального характеру жвавий матеріал; пов'язана із підступним урядовцем Джафаром зловісна музика; епізоди зі східним колоритом (музичний орієнталізм); «позаетнічна» любовна лірика. Загалом ця вистава у сценографії Наталії Клісенко, костюмах Дмитра Куряти та хореографічному рішенні Сергія Кона дуже близько до тексту йде за однойменним анімаційним фільмом компанії «Дісней». Цей півторагодинний анімаційний мюзикл вийшов на екрани 1992 року, а 2010 року його було дубльовано українською мовою за участі відомих українських акторів. Тобто його дуже добре пам'ятають батьки тих дітей, які сьогодні ходять з малечею на вистави Київської опери.

Сцена з вистави «Аладдін» Київської опери. Балетмейстер Сергій Кон. Фото надав театр

Цей крок постановників, звісно, скорочує шлях вистави до глядацьких сердець. Знаючи історію Аладдіна, впізнаючи відомих персонажів та їх яскраву манеру поводити себе, діти легше схоплюють умовність театрального простору та дії, пізнають ті мистецькі правила казкового світу, які їм пропонує театр. Проте занадто сильна прив'язка, з одного боку, до музичної традиції орієнталізму (в сучасному дискурсі його варто не відтворювати, а, навпаки, проблематизувати), а з іншого — до конкретного анімаційного джерела роблять цю виставу радше прикрасою, а не новим словом в історії українського балету — комерційно успішним, але не самостійним твором.

У випадку «Аладдіна» вкотре маємо справу з інструменталізацією вистав для дітей та юнацтва, сприйняттям їх як простої забавки, полегшеної версії вистав для дорослих. У таких виставах мало місця для експерименту, сміливих новацій, до глядача там ставляться як до невибагливого споживача, якого хвилюють лише розваги. Театрам, орієнтованим на молоду аудиторію, варто було би піднімати нові сучасні проблеми, які зараз хвилюють дітей, і шукати нові форми для справжнього діалогу з публікою на актуальні теми.

Прем'єра пластичної драми *«Співи сонця і тіні»* відбулася у *Криворізькому театрі музично-пластичних мистецтв «Академія руху»* 30 березня 2022 року. Попри те, що зміст

вистави з подіями війни безпосередньо не пов'язаний, на рівні аналогії це простежується. Адже Олександр Бєльський обрав як основу драматургії постановки дві символістичні мініатюри М. Метерлінка — «Сумний вальс» та «Сліпі», — провівши крізь годинну виставу надзавдання: радіти життю попри близькість смерті.

Сцена з вистави «Співи сонця і тіні» Криворізького театру «Академія руху».
Режисер Олександр Бєльський. Фото Інги Токар

У випадку колективу О. Бєльського маємо справу з авторським театром, де повнота художнього задуму зосереджена в руках однієї людини. Бєльський є автором пластичної режисури «Співів сонця і тіні», музичного оформлення (у цій виставі його надихала музика Яна Сибеліуса) та сценографії (як такої сценографії немає, за винятком білого риштування дверей, які задіяні у першій частині вистави).

Робоча мова «Академії руху» — це пластика, пантоміма, ракурс, міміка, драматично навантажений жест у виразній взаємодії з музикою та художнім світлом. У пластичній драмі реалістичний психологізм «відчужений» в естетизм кожного жесту та кожної пози. Актори у цьому театрі не поділяються на прем'єрів та статистів, оскільки на відміну від солістів в опері або балеті масовка тут наділена тією ж мірою сценічної виразності, що й виконавці центральних образів, позначених у текстах Метерлінка як Вона («Сумний вальс») та Священник («Сліпі»).

Перша частина вистави поділена на шість картин, друга — на дванадцять. У кожному зі структурних елементів сценарію О. Бєльський прагне до завершеної художньої думки — частини макрозадуму всієї вистави, а також до виразного окреслення у пластичній дії мікроконфлікту та його ж мікророзв'язки. Поєднати все це в певну цілісність дещо заважає звичка криворізького глядача плескати виконавцям після кожної картини. Виникає стійке відчуття, що цю виставу публіка сприймає як комплект окремих, пластично та живописно витончених «антре».

Разом з тим, режисерська думка О. Бєльського має у виставі чіткий розвиток. Постановник виразно використовує засіб контрасту і ефект протиставлення частин. Перша частина «Співів сонця і тіні» є ліричною, сповненою «повітря», з жанровими нотками. Друга — епічна. У частині вистави за мотивами «Сумного вальсу» атмосфера дії переносить глядачів на каток у старовинному європейському середмісті. Не строкатість, а святковість і театральність костюмів (майстрині Наталя Коляда і Лілія Совенко) хлопців та дівчат, які радіють приходу Різдва і бавляться у сніговиків, створює казкову атмосферу дії. Навіть Дама в біло-

му, поява якої методично нагадує дівчині про швидкоплинність її хворобливого життя, виглядає як знеособлений, проте естетизований фантом у масці, схожій на венеційську. Натомість у частині за мотивами «Сліпих» панує стриманість, аскетизм і суворість кольорової гами; актори діють у напівтемному просторі (світлотінь у цій частині вистави явно навіяна Рембрандтовими полотнами); а вітер (безтурботність подувів якого унаочнював у першій частині політ білого повітряного змія) набуває характеру жорстокої субстанції, крижаного ворога людства. Першу й другу частини споріднює виразне протиставлення самотньої та астенічної дівчини веселим дівчатам і парубкам, а велета Священника (костюм умасштабнює і без того високого Сергія Бєльського) — групам другорядних персонажів. Режисер вибудовує «барельєфні» мізансцени для персонажів другого плану і досягає скульптурної об'ємності протагоністів.

Сцена з вистави «Співи сонця і тіні» Криворізького театру «Академія руху».
Режисер Олександр Бєльський. Фото Інги Токар

Наскрізним прийомом організації пластики акторів у другій частині стала інсценізація картини П. Брейґеля «Сліпі». Є всі підстави очікувати, що образність вистави принципово спиратиметься на культурні цитати протягом всієї першої частини. На жаль, цього не відбувається, тож вервечка сліпих у другій частині вистави сприймається лише як ілюстрація назви Метерлінкового твору. Геть не з естетики цієї постановки псевдофілософський мікрофільм, що править за зв'язку поміж двома її частинами: у ньому режисер спробував заримувати і «зоряне небо над нами», і «моральний закон всередині нас». Медіатехнології не співвідносяться з академічною хореодрамою колективу «Академії руху», тим паче, що концептуальне монохромне відео жодним чином не корелюється з прийомом реконструкції картини Брейґеля.

Однією з тенденцій балетних постановок у наш час стало створення оригінального лібрето та використання музичного монтажу з класичних симфонічних творів. Таку тенденцію представляє постановка *«Містерії Пандори» Харківського національного академічного театру опери і балету імені Миколи Лисенка «Схід-Опера»* (прем'єра 2019 року). І хоч ця вистава не потрапила до фестивальної програми «ГРИ», вона є важливим прикладом сучасного трактування балетного жанру в Україні.

Відправною точкою роботи над постановкою для художньої керівниці балетної трупи театру Антоніни Радієвської стало захоплення філософським змістом давньогрецького міфу про Пандору. Над лібрето А. Радієвська працювала під керівництвом доктора мистецтвознавства і драматурга Олександра Чепалова. В інтерв'ю постановниця так схарактеризувала власну ідею вистави: «Ми знаємо про біди і страждання, які обрушилися на світ після того, як Пандора відкрила заборонений ящик. Але забуваємо, що разом з ними в скриньці знаходилася і Надія. Думаю, саме завдяки їй людство не загинуло і навчилося співіснувати з лихами, які увійшли в наше життя. Саме про це я і хочу сказати глядачеві: надія, любов і віра — наші головні опори, завдяки їм ми і живемо» [6].

Сцена з вистави «Містерії Пандори» Харківського театру «Схід-Опера».
Фото Олександра Шахматова

Диригент-постановник вистави Дмитро Морозов наголосив на тому, що «Містерії Пандори» — перша в Україні спроба створити балет на музику Рихарда Ваґнера [9]. До партитури балетної вистави увійшли такі твори: симфонічні фрагменти опер «Парсифаль», «Летючий голандець», «Тристан та Ізольда», «Зиґфрид», «Золото Рейна», «Тангойзер», «Заборона кохання»; фрагменти його юнацької симфонії до мажор; увертюри «Фауст» і «Христофор Колумб», а також Великий урочистий марш до 100-ліття незалежності США.

А. Радієвська визначила жанр «Містерій Пандори» як балет-пророцтво. З точки зору сценічного синтезу постановка є типово постмодерною: у ній характерно поєдналися симфонічна музика, класична та модерна хореографії, відеоарт та засоби виразності театру анімації. Головною ознакою постмодернізму в балеті стала неоміфологічна концепція сюжету: давньогрецькі боги з Олімпу посилають на Землю красуню Пандору з її демонічною скринею лих. Персонажами вистави є герої давньогрецьких міфів Зевс і Прометей та наші сучасники.

Неминучою проблемою втілення настільки оригінальних задумів зазвичай буває стильова цілісність вистави. Вже в пролозі (Земля, наш час) дуже дивно співвідносяться класична балетна лексика і ваґнерівський симфонізм із сучасними утилітарними костюмами артистів балету та клубним лазерним освітленням. Сценографія Олександра Лапіна з маршами сходів та майданчиком над ними створила простір для мізансцен на двох рівнях, з ілюстративною півсферою кольору земної кулі (сцена «народження» оголеної Пандори). Третім стильовим ребром стала «оперна» бутафорія: масивні кайдани, що тягне на собі людство, масивні келихи та смолоскипи у сцені вечірки. Цікаво вирішено скриню Пандори. У сцені, коли героїня випускає з неї фурій та монстрів, мізансцена є небуквальною: з-під кришки на

скрині в руках дівчини пробивається «містичне» холодне світло, тим часом сцену поступово наповнюють артисти балету в химерних костюмах і масках. Коли демони фактично опановують Землю, стилізований орнамент зі скрині «переходить» на декорацію. Кожну картину вистави супроводжує відеоарт Дар'ї Пушанкіної, що передає атмосферу вулиць сучасного міста, а в драматично напружених моментах — апокаліптичні картини світу.

Сцена з вистави «Містерії Пандори» Харківського театру «Схід-Опера».
Фото Олександра Шахматова

Попри постмодерну неоміфологічність сюжету і розірваність місця і часу дії (дія починається на землі, продовжується на Олімпі, згодом знову — у сучасному мегаполісі), «Містерії Пандори» є сюжетною балетною виставою. Сценічні події для глядачів є цілком осяжними на рівні фантастично-романтичної «історії». Хореографічна лексика є ілюстративною як на рівні уявлень про міфологічні образи (Зевс із Перуном у витягнутій руці), так і у візуалізації емоцій та волевиявлень героїв. Демонстрація віртуозної танцювальної техніки солістів в «Містерії Пандори» є так само важливою, як у класичних балетах. Пластика сценічних монстрів тут нагадує персонажів сюїти «Вальпурґієва ніч» з класичної постановки харківського театру 1991 року за оперою «Фауст» Гуно (режисер Л. Куколєв, балетмейстер А. Асатурян). На позначення засилля гріха на землі А. Радієвська та О. Лапін ввели сцену силуетного театру, у якій страхітливі чудовиська з щупальцями ніби поглинають пари закоханих. Костюми артистів балету, які виконують партії фурій, навмисно деформують пропорції тіл, а один з костюмів навіть передбачає маску на потилиці виконавця (андрогін або сіамські близнюки). О. Лапін також увів у дію ляльок-монстрів (циклопічна штокова маріонетка із підсвіченими очима та ляльки-костюми з гостроносими масками на кшталт венеційської баути).

У фіналі стан трагічної розгубленості Пандори, яка втратила коханого Ельпіса та шукає його у великому місті, передає вже не класична хореографічна лексика, а танець-модерн. Ламана пластика солістки балету Олени Шевцової унаочнює фізичну втому і моральну зневіру Пандори до зустрічі з Ельпісом (Денис Панченко).

Реактивна танцювальна постанова *«Стіна»* Іллі Мірошніченка стала першою виставою, яку створив заснований 2021 року мистецький колектив *Insha Dance Company*. Роботу над «Стіною» профінансував Український культурний фонд, а це означає, що ще фактично до початку репетицій новий мистецький колектив сформулював у ґрантовій аплікації засади

свого існування, художні пріоритети й цілі: сучасна хореографія, експериментальні вистави, інноваційний репертуар. Ілля Мірошніченко і його партнерка за виставою «1984.Інша» Катерина Кузнецова родом з «Київ Модерн-балету» Раду Поклітару, тож мають поважний досвід і знання в сфері сучасного танцю. Саме репетиції вистави «1984.Інша» сформували кістяк майбутньої команди, яка після початку великої війни показувала свої вистави в Західній Європі.

Сцена з вистави «Стіна» Insha Dance Company. Режисер Ілля Мірошніченко. Фото надав театр

Актуальність вистави «Стіна» зумовлена насамперед оригінальністю її задуму — формальним експериментом на межі танцю і музики, роботою з простором фізичним і простором звуку, коли в реальному часі взаємодіють електронна музика саунд-артиста Олега Шпудейка (Heinali) і той хореографічний малюнок, який так само в реальному часі творять п'ятеро перформерок і перформерів. Можна уявити собі чутливу поверхню, з якої Heinali в залежності від сили чи характеру дотику видобуває різні звуки. В той самий час на сцені бачимо Стіну і те, як з нею взаємодіють артисти, як це впливає на творення живої музики тут-і-тепер. Навіть довгі палиці в руках нібито незрячих перформерів на початку вистави мимоволі нагадують пристрій для роботи з сенсорним екраном електронних приладів.

Сцена з вистави «Стіна» Insha Dance Company. Режисер Ілля Мірошніченко. Фото надав театр

Художниця-сценографиня Леся Тітаренко і художниця костюмів Оксана Нікітіна не стали заважати чистоті експерименту. Сценографія тут складається з простих елементів, але

в дивному поєднанні (наприклад, стілець, прикріплений до стіни, ніби зависає в повітрі — прозорий натяк на те, що зв'язки між предметами, їхня уявна «комунікація» не менш важливі за самі предмети). Довгі спідниці у поєднанні з топами-майками заважають розгледіти нюанси рухів, концентруючи натомість увагу на ансамблевій взаємодії. Наскрізний сюжет цієї вистави, мабуть, існує і його, можливо, навіть можна собі придумати, але в такому типі перформативного мистецтва літературна фабула не є обов'язковою. Вистава триває близько сорока хвилин, і є всі підстави сприймати її як концерт електронної музики з візуальним супроводом.

Виставу *«Бал» Київського національного академічного театру оперети* не можна в повній мірі назвати ані хореографічною, ані виставою фізичного театру. Її актуальність полягає у спробі відродити на сцені театру оперети жанр ревю і надати йому загострено-політичного, сьогоденного звучання. Ризикнемо використати це дещо призабуте жанрове означення, адже спробам вписати «Бал» в інші жанрово-видові рамки ця вистава стійко опирається. Після початкового відбору вистав, поданих на розгляд експертної ради «ГРИ», «Бал» опинився у пластичній номінації, поруч зі вже згаданими експериментальною виставою «Стіна», традиційним українським балетом «Лісова пісня» і сучасною хореографією «Співів сонця і тіні». Це рішення було правильним в тому сенсі, що всі альтернативні варіанти виглядали б ще менше переконливими.

Сцена з вистави «Бал» Київського національного театру оперети.
Режисер Маттео Спіацці. Фото надав театр

Найбільший парадокс полягає в тому, що «найменш пластична» вистава у танцювальній номінації виявилася найсильнішою виставою цієї категорії, з точки зору експертної групи, що можна вважати свідченням про транзитний стан (у дусі «транзитної культури» Тамари Гундорової) сучасної української хореографії. «Бал» — це вже третя з київських вистав італійського режисера Маттео Спіацці, який у попередні роки поставив на сцені Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра спочатку «Сімейний альбом» (відзнака «ГРИ» 2020 року в експериментальній номінації), а потім «Моменти», виготовлені на одному театральному «станку». «Бал» Спіацці і схожий на його попередні київські вистави, і зовсім інакший. Режисер тут знову працює з соціальною репрезентацією тілесності, реалізує власні спостереження за поведінкою людей у різних ситуаціях, але тепер це — нарізка фраґментів з різних етапів становлення сучасної Італії, об'єднана антивоєнним пафосом. У цій напозір розважальній виставі бачимо чимало сцен справжнього насильства, нетолерантного поводження, дискримінації. Обертання сцени по колу дуже швидко переносить глядача

з однієї епохи в іншу, ніби пояснюючи, що зло існувало завжди, але так само завжди люди намагалися опиратися йому, використовуючи навіть найменший шанс для цього. Тіло при цьому є і об'єктом, і суб'єктом — воно всотує в себе культуру свого часу і водночас вчиться вислизати з наперед заданих рамок.

Сцена з вистави «Бал» Київського національного театру оперети.
Режисер Маттео Спіацці. Фото надав театр

«Бал» складається зі смішних і сумних сцен, часом одне і друге бачимо в тій самій історії. Сценограф Олександр Білозуб разом із художницею костюмів Алією Меженіною дотепно і з великою любов'ю відтворили калейдоскоп сцен з недавнього і далекого минулого. До симфонічного оркестру під керуванням Сергія Нестерука тут час від часу доєднується інструментальний ансамбль на сцені або в правій ложі біля сцени. А головне, що глядач бачить, як режисер створює універсальних акторів з артистів балету та солістів-вокалістів (зокрема, народні артисти України Ірина Лапіна та Сергій Бондаренко також задіяні у хореографічних сценах). Артисти Київської оперети грають щоразу нові ролі у різних фрагментах вистави, змінюючи ходу, манеру спілкування й рухів. Тож глядач бачить, як людина якогось умовного психотипу поводиться в різний час за різних обставин, і як час і обставини, які намагаються підлаштувати людину під себе, насправді мають мало влади над базовими чинниками людської природи.

«Бал» — це, безумовно, важливий етап в історії Київської оперети, антивоєнне висловлювання в формі ревю, цікавий формальний експеримент і переконлива сценічна робота акторів і групи постановників.

Висновки. Розглянуті у статті вистави доводять, що на сучасному етапі в українському танцювальному театрі особливого значення набуває: 1) повернення на сцену партитур українських композиторів XX століття, які працювали в жанрі балету (крім «Лісової пісні» М. Скорульського, про яку йшла мова, постановникам варто було б звернути увагу на партитури М. Вериківського, Г. Жуковського, а також на ранні балети сучасного класика Є. Станковича); 2) оновлення балетного репертуару українських оперних театрів шляхом замовлення нових партитур («Алладін» О. Родіна, партитура якого після втілення в столиці України вже презентує сучасну балетну українську музику в країні Євросоюзу); 3) танцювальні експерименти, в яких на перший план виходить пластична «історія», а музична компіляція виконує другорядну функцію («Співи сонця і тіні» хореографа і режисера О. Бєльського); 4) пошук нових способів взаємодії руху і звуку у виставах, де традиційна танцювальна виразність максимально приглушена на користь мистецького синтезу (наживо виконана електро-

нна музика саунд-артиста О. Шпудейка (Heinali) і рух перформерів у виставі «Стіна» І. Мірошниченка); 5) домінування пластичного складника у сучасних пошукових музично-драматично-анімаційних виставах («Містерії Пандори» А. Радієвської, «Бал» М. Спіацці).

Можна констатувати певну інерцію у виборі для постановок українських балетів XX століття, а в суспільному плані — герметичну замкненість танцювальних колективів і часом неготовність до ширшої мистецької комунікації. Проте, незважаючи на транзитну культурну ситуацію, пов'язану з об'єктивними і суб'єктивними чинниками (скасування звичного для академічних балетних труп російського репертуару, виїзд за кордон великої кількості фахівців, консервативність класичного балетного вишколу тощо), українська хореографія, балет і танцювальний театр — і в секторі великих державних театрів, і в малих командах проєктних ініціатив — перебувають у пошуку власного обличчя, динамічно розвиваються, експериментують із різними темами, стилістиками і форматами.

Сама ситуація російсько-української війни і травматичного досвіду українського суспільства підштовхує балетне мистецтво і танцтеатр до діалогу зі суспільством та рефлексій на події сьогодення (що вже активно спостерігаємо у драматичному театрі й у театрі анімації), до переосмислення війни мовою свого виду сценічного мистецтва та прагнення до імерсивних терапевтичних тілесних практик. Перші хореографічні опрацювання теми глобальної катастрофи ми можемо бачити і у виставі-передчутті «Схід-Опери» «Містерії Пандори» 2019 року, і в постановці «Співи сонця і тіні», прем'єра якої відбулася одразу після початку повномасштабної війни в театрі «Академія руху» прифронтового Кривого Рогу, і в антивоєнній виставі «Бал» на сцені столичного Національного театру оперети.

Вистави довгого списку цьогорічного фестивалю-премії «ГРА» доводять, що сучасний фізичний і танцювальний театр в Україні є цілковито непередбачуваним і точно не прив'язаним виключно до сцен академічних театрів опери і балету. Він активно опановує майданчики драматичних театрів, привносячи в драматичні вистави нові техніки і сенси. Український театр вже вповні усвідомив пластику (хореографію) і звук (музику) як універсальні, чутливі до нюансів мови мистецької комунікації.

Література

1. І Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА»: Альманах / А. Липківська (голова експ. ради), С. Васильєв, Г. Веселовська, О. Вергеліс, М. Гарбузюк, Л. Морозова, Л. Олтаржевська, Я. Партола, А. Підлужна, А. Ставиченко; упор. А. Липківська, ред. О. Голинська. Київ: НСТДУ, 2019. 168 с. URL: https://nstdu.com.ua/festival/pershiy-almanah-vseukrayinskoyi-teatralnoyi-festival-premiyi-gra/ (дата звернення: 02.12.2023).

2. ІІ Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА»: Альманах / А. Липківська (голова експ. ради), С. Васильєв, Г. Веселовська, О. Вергеліс, О. Голинська, С. Максименко, Л. Морозова, Л. Олтаржевська, Я. Партола, А. Підлужна; упор. А. Липківська, ред. Е. Загурська. Київ: НСТДУ, 2020. 192 с. URL: https://nstdu.com.ua/festival/drugiy-almanah-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra/ (дата звернення: 02.12.2023).

3. ІІІ Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА»: Альманах / А. Липківська (голова експ. ради), Ю. Бентя, Г. Веселовська, Е. Загурська, О. Либо, Л. Олтаржевська, В. Рубан, О. Стельмашевська, Ю. Сущенко; упор. Л. Олтаржевська. Київ: НСТДУ, 2021. 194 с. URL: https://nstdu.com.ua/festival/almanah-iii-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra/ (дата звернення: 02.12.2023).

4. «ГРА/GRA» розпочалася!!! // Національна спілка театральних діячів України: офіційний вебсайт. URL: https://nstdu.com.ua/festival/gra-gra-rozpochalasya/ (дата звернення: 02.12.2023).

5. Зінченко В. Балет О. Родіна «Видіння рози»: інновація чи вторинність? // Київське музикознавство. 2019. Вип. 53: Проблеми музичної освіти та сучасний соціальний контекст. С. 129–135.

6. Кузьменко Людмила. Харків'ян запрошують на виставу «Містерії Пандори» // Телеканал Simon. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qjkWZ1QjVF0 (дата звернення: 02.12.2023).

7. Легка С. А. До історії українського балетного театру кінця XX — початку XXI ст.: творчий доробок Сергія Бондура // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2020. Вип. 42. С. 36–41. DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207630

8. Медвідь Т. А. Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. Вип. 2. С. 409–412. DOI:10.32461/2226-3209.2.2019.177779

9. Схід Опера вперше в Україні готує прем'єру балету на музику Вагнера // Експеримент: культурний портал. URL: https://md-eksperiment.org/post/20190130-shid-opera-vpershe-v-ukrayini-gotuye-prem-yeru-baletu-na-muziku-vagnera (дата звернення: 02.12.2023).

10. Чепалов О. І. Балетне лібрето як предмет концептуального аналізу хореографічного твору (на матеріалі творів українських композиторів) // Танцювальні студії. 2021. Вип. 4. № 1. С. 10–19. DOI:10.31866/2616-7646.4.1.2021.236212

11. Nikulina A. Ballet in Ukraine: From Uncertainty to Defiance and Independence. Dance Research Journal. 2023, № 55(1). P. 6–21. DOI:10.1017/S0149767723000062

12. Veselovska H. Living in the War: the Ukrainian Theatre Since the Russian Invasion // Critical Stages: The IATC journal. December 2022. Issue No 26. URL: https://www.critical-stages.org/26/living-in-the-war-the-ukrainian-theatre-since-the-russian-invasion/ (дата звернення: 02.12.2023).

References

1. Lypkivska, A. (Ed.). (2019). *Ukrainian Theatre Festival and Award GRA: The First Yearbook*. Kyiv: The National Union of Theatre Artists of Ukraine. Retrieved from https://nstdu.com.ua/festival/pershiy-almanah-vseukrayinskoyi-teatralnoyi-festival-premiyi-gra/ [in Ukrainian].

2. Lypkivska, A. (Ed.). (2020). *Ukrainian Theatre Festival and Award GRA: The Second Yearbook*. Kyiv: The National Union of Theatre Artists of Ukraine. Retrieved from https://nstdu.com.ua/festival/drugiy-almanah-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra/ [in Ukrainian].

3. Lypkivska, A. (Ed.). (2021). *Ukrainian Theatre Festival and Award GRA: The Third Yearbook*. Kyiv: The National Union of Theatre Artists of Ukraine. Retrieved from https://nstdu.com.ua/festival/almanah-iii-vseukrayinskogo-teatralnogo-festivalyu-premiyi-gra/ [in Ukrainian].

4. The National Union of Theatre Artists of Ukraine (2018). "HRA/GRA" rozpochalasia!!! [GRA has started!!!]. *The National Union of Theatre Artists of Ukraine*. Retrieved from https://nstdu.com.ua/festival/gra-gra-rozpochalasya/ [in Ukrainian].

5. Zinchenko, V. (2019). Balet O. Rodina «Vydinnia rozy»: innovatsiia chy vtorynnist? [O. Rodin's ballet *The Vision of the Rose*: Innovation or Secondarity?]. *Kyiv Musicology, 53,* 129–135 [in Ukrainian].

6. Kuzmenko, L. (2019, 20 February). Kharkivian zaproshuiut na vystavu "Misterii Pandory" [Kharkiv Citizens Are Invited to the Performance Mysteries of Pandora]. *Simon TV Channel*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=qjkWZ1QjVF0 [in Ukrainian].

7. Lehka, S. (2020). Do istorii ukrainskoho baletnoho teatru kintsia XX — pochatku XXI st.: tvorchyi dorobok Serhiia Bondura [The History of the Ukrainian Ballet Theater of the Late 20th — early 21st Centuries: Creative Work of Serhii Bondur]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts, 42*, 36–41. DOI: 10.31866/2410-1176.42.2020.207630 [in Ukrainian].

8. Medvid, T. (2019). Tvory ukrainskoi literatury na vitchyznianii baletnii stseni [Works of Ukrainian Literature on Domestic Ballet Scene]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 2*, 409–412. DOI:10.32461/2226-3209.2.2019.177779 [in Ukrainian].

9. Skhid Opera vpershe v Ukraini hotuie premieru baletu na muzyku Wagnera (2019, January 30). [For the First Time in Ukraine, Skhid Opera is Preparing a Ballet Premiere to Wagner's Music]. *Experiment*. Retrieved from https://md-eksperiment.org/post/20190130-shid-opera-vpershe-v-ukrayini-gotuye-prem-yeru-baletu-na-muziku-vagnera [in Ukrainian].

10. Chepalov, O. (2021). Baletne libreto yak predmet kontseptualnoho analizu khoreohrafichnoho tvoru (na materiali tvoriv ukrainskykh kompozytoriv) [Ballet Libretto as a Subject of Conceptual Analysis of a Choreographic Work: Works by Ukrainian Composers]. *Dance Studies, 4(1)*, 10–19. DOI: 10.31866/2616-7646.4.1.2021.236212 [in Ukrainian].

11. Nikulina, A. (2023). Ballet in Ukraine: From Uncertainty to Defiance and Independence. *Dance Research Journal, 55(1)*, 6–21. DOI:10.1017/S0149767723000062

12. Veselovska, H. (2022, December). Living in the War: the Ukrainian Theatre Since the Russian Invasion. *Critical Stages: The IATC journal, 26*. Retrieved from: https://www.critical-stages.org/26/living-in-the-war-the-ukrainian-theatre-since-the-russian-invasion/

Iuliia Bentia, Yuliia Shchukina

THE OLD AND THE NEW IN CONTEMPORARY UKRAINIAN BALLET: PERFORMANCES, TRENDS, AND PROSPECTS

Abstract. The article by the experts of the Fifth Ukrainian Theater Festival and Award GRA (2023) analyzes six dance performances by theaters in Kyiv, Kharkiv, Dnipro, and Kryvyi Rih that premiered in 2019–2022, either before or shortly after the start of the full-scale Russian invasion. Four of these performances were longlisted for the festival in the special category for Best Dance and Physical Theater Performance, and one was longlisted for Best Performance for Young Audiences. Among them are full-length works that continue the traditions of classical ballet at a new stage. At the opposite pole are plastic performances that experiment with music and theater formats. Between these poles, contemporary Ukrainian ballet is trying to rethink its past and find a relevant voice in the polyphony of contemporary Ukrainian culture. The study of these performances has shown that at the present stage in Ukrainian dance theater, the following are of particular importance: 1) the return to the theater repertoire of scores by Ukrainian composers of the twentieth century; 2) the updating of the ballet repertoire of Ukrainian opera houses by commissioning new scores; 3) dance experiments in which the plastic "story" comes to the fore, and the music compilation plays a secondary role; 4) the search for new ways of integration of movement and sound in performances where traditional dance expressiveness is muted as much as possible in favor of artistic synthesis; 5) the dominance of the plastic component in contemporary innovative music and drama performances.

Keywords: contemporary Ukrainian ballet, dance theater, plastic performance, music theater, synthesis of performing arts, Ukrainian Theater Festival and Award GRA, regional theater culture of Ukraine.

Марина Протас

МЕТАМОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС У КОМПАРАТИВНІЙ АРТЕПІСТЕМОЛОГІЇ

METAMODERNIST DISCOURSE IN COMPARATIVE ART EPISTEMOLOGY

УДК 7.011.2
DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294882

Марина Протас
Доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України,
головний науковий співробітник
відділу кураторської виставкової
діяльності та культурних обмінів
e-mail: protas.art@gmail.com

Maryna Protas
Doctor of Art Studies,
senior research associate,
Modern art research institute
of National Academy of Arts of Ukraine,
Chief Researcher in Department of curatorial
exhibition activities and cultural exchange
protas.art@gmail.com
orcid.org/0000-0001-8137-0342

Анотація: Останні десять років науковий дискурс фокусується навколо кластеру проблем, обумовлених зміною культурних парадигм, приділяючи окрему увагу поширенню артепістем чергового цивілізаційного циклу культуротворення, названого метамодернізмом. Науковці обговорюють не лише формальну адекватність й своєчасну правомірність запропонованої дефініції «метамодернізм», що фіксує корекції контемпорарного вектору постмодернізму через «дедоксифікацію» оновленої системи світовідчуття, але також досліджують сутнісну ефективність осциляційної естетики метаксії (як коливання між різними наративами та когніціями), прагнучи подолати хиби культуріндустріальних стратагем в очікуванні більш гармонійних творчо-продуктивних результатів від нових підходів, котрі визнають постліберальними. Зокрема, застосовуючи компаративну артепістемологію, вчені аналізують конкретні приклади використання метамодерної когніції в творчих проєктах сучасних митців, де успішно задіяні символічні енграми «структури почуттів», що забезпечують вихід в абсолютний час алетеї, водночас зберігаючи зв'язок з реаліями сучасності.

Ключові слова: культурна парадигма, компаративна епістемологія, метаксія, метамодернізм, модернізм, постмодернізм.

Постановка проблеми. Про культурну парадигму метамодернізму та компаративні методологічні підходи до її вивчення академічні науковці дискутують від моменту появи цього терміну в середині 1970-х років, тобто від моменту публікації американським літературознавцем професором Масудом Заварзаде статті «Апокаліптичний факт та затьмарення фантастики в новітніх американських прозових оповіданнях» (де є визначення метамодерного наративу «нульовим ступенем інтерпретації» реальності, фактично синтезованим з «емпіричною вигадкою», що розквітнув на зламі 1960–1970-х після фази антимодернізму 1950–1960-х і де, зокрема, Семюел Беккет отримав статус «парамодерніста») [1, с. 69]. Ідеї Заварзаде підхопили, а на зламі міленіумів вони опинилися у фокусі уваги багатьох гуманітаріїв. Серед них — канадська фахівчиня Лінда Гатчеон, яка у роботі «Політика постмодернізму» підкреслила зв'язок артизму з ідеологією і політикою, а важливість «дедоксифікації» дискурсу поєднала з розвитком історіографічної метафікції та гібридністю суперечливих

стратагем [2, с. 47–53]. Втім, справжньому трансдисциплінарному поширенню і осмисленню метамодерністської парадигми в 2000-х, що прискорило модернізацію старої парадигми вже тричі як похованого постмодернізму, сприяли стаття, лекції та сайт «Notes on Metamodernism» голландських аналітиків Тімотеуса Вермойлена та Робіна ван ден Аккера, котрі також змогли провести кілька трансатлантичних конференцій з цього питання [3; 4]. Відтоді тлумачень терміну і теорії значно побільшало, так що в 2015 році американський професор-політолог і письменник Сет Абрамсон, відомий також біографією Дональда Трампа, взявся за критичну рекогносцировку цього питання [5], адже науковці все частіше стверджували, що метамодернізм — це навіть не повторення (як казав ще Алан Кірбі, «псевдомодернізму») або пастиш згаслих ідей модернізму в іронічній грі постмодернізму, що, до речі, обстоював і американський філософ Джейсон Сторм, а це скоріше виклик комп'ютерному божевіллю та інтернет-естетиці з боку «політики духу», за виразом французького філософа Бернарда Стіглера [6]. Тож, констатує Сет Абрамсон, протягом десятиліть «теоретики багатьох континентів послідовно визначали метамодернізм або посередництвом між модернізмом і безпосередньою реакцією проти нього (незалежно від того, чи називаємо ми такі реакції "постмодерністськими" чи "антимодерністськими"), або як спробу згенерувати протилежні полюси в центральному просторі», втім, якщо постмодернізм виражав неоліберальну артепістему, то метамодернізм — постліберальну [5]. Хоча є також нетривіальні погляди: як доводить 2022 року засновник часопису «Parallax» Том Амарк, метамодернізм стає скоріше за все звичайною культурно-цивілізаційною «нежиттю», хворобою, якою необхідно просто перехворіти, позаяк подібна парадигма не пояснює чимало творчих процесів та не дає відповіді на багато запитань, і в тому числі не пояснює чинників і сутність поточної війни в Європі [7]. Відповідно, стосовно артепістемології метамодерністська культурна парадигма все ще не має продуктивної стратагеми, хоча її частково адаптували до постколоніальної проблематики, глокальність якої стає в центрі уваги, якщо зважити на численні позитивні відгуки, скажімо, нігерійських апологетів руху «Ọnà — Yorubá», котрі визнали монографію професора історії мистецтва з Техаського університету нігерійця Мойо Окедзіджі «Metamodern Vision of Tola Wewe» [8], що з'явилась в мережі Amazon у січні 2023 року як рефлексія на минулорічну виставку митця, африканським ренесансом в контексті американської артепістеми, де водночас відмічались інтерпретаційні помилки метамодерної західної візії на тлі піднесення місцевої метафізики міфів, снів, пісень, поезії, тобто превалюючого ендемічного духовного бачення у виробах кераміки і живопису Веве. Невипадково ще 2012 року Кім Левін у статті «How PoMo Can You Go?» для «ARTnews» наголошує на осциляції, бо коливання між Mo (модернізмом) і ПоМо (постмодернізмом) поєднує полярні речі: сумнів, меланхолію, надію, щирість, іронію, афект, апатію, особисте, політичне, технологічне. Отже, подальшої аналітично-копіткої роботи в царині артепістемологічного тлумачення метамодернізму ще багато, і всі компаративні міркування з цього предмету є на часі, принаймні так стверджує професор Університету Північної Флориди Аарон Б. Креллер [9].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про культурні уламки постмодерної парадигми, яку аналітики відспівували від середини — кінця 1980-х, почали активніше і повсюдно говорити з 2010 року, часу появи критичного есе двох аналітиків Тімотеуса Вермойлена і Робіна ван ден Аккера [10], які з годом скажуть, що їх наратив метамодернізму, 2008 року «задуманий пізно вночі в кімнаті студентського гуртожитку в Лондоні, де вони не зовсім тверезо обговорювали фінансову кризу, зростання популізму та нового романтизму», врешті «...не є системою мислення, це не рух чи троп. Для нас це структура почуття...<...>...У будь-якому випадку, 2000-ті роки є визначальним періодом для переходу від постмодернізму до метамодернізму (так само, як шістдесяті роки були визначальним перехідним періодом для переходу від модернізму до постмодернізму)» [4]. Проте, осциляційний метод метаксії Пла-

тона залишався для них не до кінця зрозумілим прийомом коливання поміж Мо і ПоМо, через що Сет Абрамсон іронізує, що в текстах самих голландців «важко знайти хоча б шепіт помітного "коливання"», відтак аморфність і невизначеність превалює. Саме хиткою виглядає їхня заява: «Метамодернізм — це не рух і не маніфест. Це не означає, що ми не цінуємо всіх тих, хто досліджував метамодерну чутливість альтернативними способами. Ми просто хочемо пояснити, що ці проєкти не обов'язково пов'язані. Ви можете відчувати натхнення від метамодернізму як програми, або ви розумієте метамодернізм способом життя, який ви хочете прийняти, чи естетикою, яку ви схвалюєте. Для нас метамодернізм не пропонує жодного бачення чи утопічної мети» [4]. Все це нагадує постмодерну риторику. Та якщо стимулом для поширення постмодерної культурної парадигми в середині XX століття було завершення Другої світової війни і початок холодної війни, то для метамодерної парадигми таким стимулом стає Інтернет, можливості якого дозволяють балансувати поміж Мо і ПоМо, адже незадоволеність ситуацією постмодерну перевищила критичну відмітку, коли діджиталізація почала утворювати іншу культурну парадигму, яка в різних зрізах соціокультурного буття не нагадувала своїх двох донорів-фундаторів [11]. Втім, згідно позиції Сета Абрамсона, намагання інструменталізувати метамодернізм і прилаштувати його до мети і функцій мистецтва, політики, наукових досліджень як критику фаст-фуд консюмеризму, не має поки усюдисущого успіху, хоча «немає жодної сфери людської діяльності, в якій ми зараз не знаходимо метамодернізму», причому локально-регіональне завжди несе слід глобально-універсального [5]. Ба більше, метамодернізм, будучи молодим явищем, дає можливість індивідуальним інтерпретаціям, часто не схожим, навіть протилежним, маніфестувати свободу вислову в мистецтві та науці свідомим ствердженням справжньої децентралізації глокальних нормативів, з відходом від уніфікаційних штампів чи анульованих апорій (життя — мистецтво; високе — масове/кітч...) заради виразу власного відчуття істини/алетеї. І це вже не постмодерна гра з іронічним тролінгом. Сет Абрамсон підкреслює: «Дослідження метамодернізму можуть проявлятися по-різному залежно від дисципліни, в якій працює вчений або художник. Наприклад, літературний метамодернізм може в деяких аспектах відрізнятися від метамодернізму у візуальному мистецтві — просто тому, що культурна філософія взаємодіє у цих двох випадках з різними медіа. Метамодернізм свідчить не стільки про повну відмову від модернізму чи постмодернізму, скільки про поглинання принципів, властивих кожному з них, для нової мети та структури. Іншими словами, постмодернізм не стільки "закінчився", скільки був включений у нову культурну парадигму, а потім витіснений нею» [5]. (Так і Девід Феннер, професор філософії і мистецтв Університету Північної Флориди, 2023 року у статті «Сади і пластика» обстоює новий контекст садово-паркових медіа й наголошує, що навіть банальна ідея саду, яка, за Кантом, є формою мистецтва, сьогодні більш ємка і не менш креативна, ніж інноваційні contemporary art, і цей факт часто не враховують [12].) Між тим поглиблене міжнародне дослідження науковцями і митцями наративу метамодернізму гальмує, оскільки чимало фахівців «намагалися відрізнити свій розгляд метамодернізму від усіх попередніх, стверджуючи, що вони обговорюють зовсім інший термін і концепцію» [5]. І не останнім чинником незлагодженості є неопрацьованість трансцендентального філософсько-естетичного аспекту нової культурної парадигми як ефективної стратагеми подальшої еволюції метасучасності, яка могла б пояснити конкретні артефакти.

Метою статті є тестування запропонованої західним критичним дискурсом культурної парадигми метамодернізму в поточних, зокрема українських, реаліях із підкресленням завдяки методу компаративної епістемології регіональних особливостей «естетичної чутливості» метасучасного образотворення.

Виклад основного матеріалу. Навесні 2023 року в столичному Українському домі був експонований проєкт «Вівтар» Олександра Животкова, синтетична технологічно-композит-

на лексика якого змусила пригадати метаксичні коливання «структури почуттів», що вирували в світосприйнятті нації і особисто митця від 2014 року, отримуючи з 24 лютого 2022 року найгострішу кульмінацію сутнісно-метафізичної і буттєвої напруги від подій російсько-української війни (митець не евакуйовувався і працював у київській майстерні під час найактивніших березневих обстрілів міста). Майже монохромний лаконічний гібридної техніки поліог творів-символів, різаних у дереві й камені, закарбував поліморфно-багатомірний всесвіт людської екзистенції: тут і емоції гніву, люті, протесту, нерозуміння, горя, страху, болі, бажання протидіяти апокаліптичному сценарію; поряд намагання усвідомити причинно-наслідкові аспекти війни, віднайти логічно-адекватне пояснення диким злочинам проти людяності, зафіксувати всі нюанси трагедії країни, і все це центроване на головному меседжі, на ірраціональному зверненні до генетичної пам'яті нації, до предків, врешті до божественних сакральних сил як патронів минулого і теперішнього, що бережуть українство, а разом осяяне духом все цивілізаційне людство. Проєкт «Вівтар» став унікальним випадком, коли технічний арсенал засобів виразу ємких енграм (саме таким є кожний експонат проєкту) як інтуїтивно відібраних «осциляційних» епістем Мо і ПоМо ідеально і ненав'язливо-потужно працював на головну синтагму образної інтонації: тобто превалювала духовна *гноза*, а не софістична раціональна *докса*, здійснюючи «дедоксифікацію». І саме тим проєкт спонукав до екстатичного осмислення тієї культурної парадигми, яку пропонують останні теоретичні обґрунтування метамодернізму, де незалежне критичне мислення втілює на засадах емпатії, добра і справедливості новітню «політику духу», як сказав би ексочільник департаменту культурного розвитку Центру Жоржа Помпіду Бернард Стіглер [6], що здібне уберегти цивілізаційне майбутнє від падіння у безодню варварства. Фактично таку ж саме думку, але сформульовану в якості незалежної критичної оцінки висловлює кураторка згадуваної виставки «Вівтар» Тетяна Волошина, яка зауважує: «Животков, розпочавши свій творчий шлях як живописець, повною мірою осмислив досягнення художників-модерністів та виявив сакральну, нематеріальну сутність мистецтва, яка для багатьох залишається прихованою за формалізмом ремесла. Художник у творчих пошуках звернувся до спадщини стародавніх культур, якими так багата українська земля. Це дало змогу йому повернути нам унікальну духовну складову творчості, що значною мірою втрачена в епоху тотальної вседозволеності постмодернізму. Віддалені один від одного в часі й просторі скіфські ідоли, трипільська кераміка і народна українська ікона, мистецтво ранньохристиянських катакомб і фаюмський портрет, грузинська чеканка і тибетські манускрипти проступають одне крізь одне в багаторівневих роботах Животкова. Твори Животкова аж ніяк не є сліпим повторенням артефактів археологічних колекцій. Животков інтерпретує архаїчну мову виразності в своїх впевнених жорстких лініях і чуттєвих формах повторюваних символів — голуба, жіночого обрису, кола і хреста» [13]. Отже в українських реаліях розкрилася метасучасна культурна парадигма саме як філософсько-обґрунтована система кордоцентризму, навіть як епістемічний рух, якщо згадувати вислів Вальтера Мігноло стосовно непокори націй будь-яким імперсько-колоніальним патернам, геноциду і окупаційним злочинам зокрема. Проте метамодерністську парадигму можна водночас сприймати структурою почуттів (митця, громадянина, суспільства/українства), адже фактично вона віддзеркалює і діагностує каузальне мислення соціуму, оскільки усвідомлення причинно-наслідкового зв'язку явленного буття в синтезі з непроявленою екзистенцією тонких мислеформ і енергій почуттів впливає на еґреґор нації як її колективне несвідоме і, в свою чергу, формує епістемологічне тло культурно-мистецьких процесів. Про цей таємничий зв'язок нагадували твори багатьох митців в експозиціях воєнного часу, зокрема яскраво-переконливо це довів живописний цикл картин «Голоси» Андрія Блудова, де палімпсестом тісняться і проступають крізь тонку поверхню реальності образи минулого української історії, утворюючи вітчизняний «Атлас Мнемосіни». Подібний атлас ще наприкінці 1920-

х років намагався скласти Абі Варбург, акцентуючи саме емоційні стани, долаючи лінійність просторо-часу, і де окреме місце займає, наприклад, експресивний жест «схопиться за голову» — «Griff nach dem Kopf», дуже затребуваний під час війни українськими митцями емоційний жест мистецтва європейського Відродження, що ре-активувало язичницькі символи формулами «каталітичної квінтесенції». Те саме стосується інших енграм, що подібно до попередньої енграми теж відкривають сучаснику додаткові сенси і емоції: «Погляд, спрямований в середину себе» або «Прорив людського духу» водночас визначають, розкриваючи позицію самого автора, суспільне «почуття ситуації». Тобто досвід теперішнього культуротворення, коли повноцінно використовують «культурні формули», енграми, «формули пафосу» (А. Варбург), коди минулого, не є суто інноваційним ноу-хау метамодернізму, проте епістемічні акценти тут полілогічно-багатомірні.

Між тим Тімотеус Вермойлен й Робін ван ден Аккер, вдало ре-активуючи вже існуючу наукову дефініцію метамодернізму, не ризикнули опрацювати її як теорію й філософію нової культурної парадигми, навіть відмовляли їй у епістемологічній надійності, адже вона, за їх твердженням, «не пропонує жодного бачення чи утопічної мети»; тож вони просто сховались за ефемерною «структурою почуттів»: «Насправді, наша мета, як теоретиків культури, полягає в тому, щоб бути описовими (descriptive), а не директивними (descriptive), що, звісно, не виключає критичного сприйняття сучасних подій. Та використання цього терміну нами було стимульовано спробами сформулювати зміни в естетиці, культурі, політиці та економіці, які, на наш погляд, більше не піддаються усвідомленню виключно з позицій постмодерну» [5]. У певній мірі така хитка позиція була наслідком втрати довіри до уніфікованої когнітивної моделі світосприйняття, що пропонував глобалізм, всупереч декларованій плюральності постмодерного самовиразу, а разом і втрати віри в ту саму «єдину інтерпретацію реальності», що вони підмітили у Масуда Заварзаде, який задовго до об'єднання транснаціонального капіталу на зламі міленіумів вже опирався зведенню артвислову в аспекті «загадкової множинності contemporary досвіду в монолітну фіктивну конструкцію» [1, с. 83]. А ще хиткість теорії Вермойлена і ван ден Аккера обумовило те, що, згідно з Сетом Абрамсоном, вони менш за все були зацікавлені в обговоренні конкретних мистецьких творів, фокусуючись на дедуктивних «знаменниках» культурних епох. При цьому виявляється, що гетерогенність мультикультурного простору в ідеалі не заперечує репрезентації унікальності етнонаціональних особливостей в контексті транскультурного діалогу й робить можливим «подолання замкнених меж, перехід від однієї системи до іншої, одночасне урахування різнонаправлених зусиль, уміння зазирнути по той бік парадигмальних перегородок» [14, с. 106]. Через те сьогодні аналітики досліджують інтелігібельні ситуації, коли «конгруентність транскультурних і трансверсальних перспектив контексту глобалізації, що формує гетерогенний простір комунікацій, які долають кордони і межі», здібна утворювати «онтологічну потребу в трансверсальному розумі», що в умовах зростаючої диференціації раціональностей здійснює «переходи між ними, не зменшуючи відмінності, а утверджуючи їх» [14, с. 92]. Подібні «переходи» можна порівняти з метаксією, що гармонізує постмодерністський хаос певним індивідуалізовано-холістичним поглядом на світ людини доби метамодернізму (як це роблять, скажімо, О. Животков і А. Блудов). Цікаво, що самі голландські науковці, допускаючи різні інтерпретації культурної парадигми метамодернізму, категорично не сприймають оціночно-холістичних трактувань літературознавців Андре Фурлані, Александри Думітреску, обстоюючи власне аморфне трактування «структурою почуттів» і відрікаючись від попереднього визнання теорії «системою логіки», відмовляючи парадигмальній обґрунтованості: «метамодернізм — це момент радикального сумніву, постійного, іноді відчайдушного <...> коливання та метаксії», «... ми не розуміємо те, що ми називаємо метамодернізмом, тобто сучасну структуру почуття, в термінах поглинання контрастів у холізмі», позаяк «гармонія не є домі-

нуючою чутливістю сучасної культури», «натомість панує почуття непримиренності» [5]. Через те своє перше есе вони вважають помилковим, адже тоді вони мріяли про гармонію різних поглядів на реальність, коли їх одурманило «трагічне бажання нового романтизму», втім тепер вони вважають метамодернізм в контексті структури почуття скоріше настроєм, енергією організму, який з напругою опирається викликам навколишнього середовища, коли відбуваються всілякі кризи (економічні, політичні, екологічні). Застосовуючи альтернативне мислення, шукаючи позитив в тотальній діджиталізації як джерелі наративу метамодернізму, голландські автори використовують префікс «мета» в сенсі сліду пам'яті, але це вже не енграма гнози, а докса «коливань» історичних циклів в культурі та мистецтві: «Для нас ця динаміка сприймається відображенням або посередництвом соціальної ситуації, де Історія... розпочалась після відносно короткої діалектичної "паузи" Кінця Історії»; через те для них метамодернізм є суто західною «культурною логікою, певним домінуючим ідеологічним шаблоном, який залишає свої сліди в культурі», «резонує з глобальним капіталізмом» і сприймає поточні події проблемними, «чимось іншим», особливо з огляду на теперішню кризу світового домінування Заходу і поширення рухів Westlessness. Дивній фобії цих авторів визнати свою теорію культурною парадигмою (вірогідно, в такий спосіб вони ухилились від зобов'язання аргументовано-послідовно деталізувати свої концепти крихкої теорії, що обговорюються світовою науковою спільнотою), протиставляє власний погляд на їх внутрішньо порожній спіч Сет Абрамсон, який заявляє: намагання голландців виставити теорію лише черговим «новим поглядом на старомодну постмодерну діалектику... утворює лише ще одну суттєву складність», адже фактично: «Метамодернізм, як модернізм і постмодернізм, є культурною парадигмою. Це означає, що, як модернізм і постмодернізм, його можна тлумачити як рух, філософію, систему логіки, структуру почуттів і культурну домінанту...», що має також і політичний вимір; відповідно те, «що Фредерік Джеймісон написав про постмодернізм, також може бути правдою щодо метамодернізму» [15]. Між тим, «можливо, найгірше, що може зробити метамодерніст — просто повторно закріпити постмодерні принципи» [16]. Вірогідно, саме через такий, як кажуть аналітики, тотальний «культурний застій колективного цинізму» постсучасності, коли розуміють необхідність повернення до «структури почуттів», але конкретно як це має відбуватися, теоретики не знайшли спільного рішення, і виникають курйозні випадки на кшталт присудження щорічної нагороди Sony World Photography Awards'2023 в категорії Open Competition — Single Image штучному інтелекту, за допомогою якого німецький фотомедійний митець Борис Ельдаґсен синтезував зображення в ретростилі 1940-х років під заголовком «Псевдомнезія: Фейкові спогади» (Pseudomnesia: Fake Memories. The Electrican [17]). Митець відмовився від нагороди, а результати конкурсу на його користь були видалені з офіційного веб-сайту, проте художник повідомив, що його метою було звернути суспільну увагу до проблем генерації художніх зображень штучним інтелектом і демонстрації широких креативних можливостей подібних технологій. Цікаве те, що псевдофото двох жінок із загадковими неіснуючими спогадами справді дуже ностальгійне та емпатійно-романтичне, дозволяючи зчитувати/відчувати неіснуючі сенс і почуття та згадувати тезу Ю. М. Лотмана про складну структуру семіовсесвіту арттворів, деякі шари якої ще не з'явилися на момент появи мистецького зображення і яких сам автор навіть не міг уявити, але прийдешній реципієнт у майбутньому сформує ті нові сенси і почуття. Проте, водночас пригадується позиція Бернарда Стіглера, коли він попереджав: діджиталізація не лише полегшує існування людини — вона краде її розум, адже перевантаження нескінченими інформаційними потоками суттєво знижує критичне мислення і анулює волю, утворюючи хаос фундаментальних розладів суспільства [6]. Та головне, що штучний інтелект позбавляє культуру і мистецтво тонких нюансів кордоцентризму, без яких світ втрачає глибину і широту палітри почуттів (чи не через таку втрату фахової чуйності позбавилась посади Анне Гофф-

манн, головна редакторка часопису *Die Aktuelle*, за «сенсаційне» фейкове інтерв'ю з М. Шумахером, яке створив штучний інтелект, а вона не побачила в тому нічого поганого?). Колись, ще у 1970-х роках, відомий кардіохірург Микола Амосов на публічній лекції в столичному Академмістечку (де мені пощастило бути присутньою), пояснюючи роботу і можливості не лише серця, але й мозку, висловив своє скептичне ставлення до діджитальної культури майбутнього і резюмував: «Я не хотів би жити в ті часи».

Втім сьогодні поки що існує можливість всупереч технокультурному гістерезису отримати світове визнання як престижну нагороду не за псевдореальність сконструйованої метафікції, а за справжній високогуманістичний витвір, в якому віддзеркалений наш реальний світ, людські долі, трепетне ставлення до містерії життя, сакральної таємниці народження, такого беззахисного перед звірствами осатанілого ворога. Тому беззаперечним успіхом сприймається перемога у конкурсі World Press Photo 2023 фотожурналіста Євгена Малолєтки за знімки блокадного Маріуполя, де фото розбомбленого рашистами пологового будинку було визнано фотографією року, але вдивлятися в знімки крізь шквал потужних емоцій і думок, що безжально розривають душу і серце, дуже тяжко, та саме так діє катарсис. На офіційному сайті конкурсу розміщено під знімком наступний супровідний текст та коментар журі: «09.03.2022. 32-річну поранену вагітну жінку Ірину Калініну виносять з пологового будинку, який постраждав під час російського авіаудару в Маріуполі. Її дитина, яку назвали Мирон (від слова "мир"), народилася мертвою, а через півгодини померла і Ірина»; «На думку журі, цей образ відображає абсурдність і жах війни. Це точне відображення подій року та доказ воєнних злочинів, скоєних російськими військами проти цивільного населення України. Образ постає як глибоко болючий історичний факт і висвітлює вбивство майбутніх поколінь українців. Розміщуючи образ на платформі сайту, журі сподівається, що світ зупиниться і визнає нестерпні реалії цієї війни та замислиться над майбутнім України» [18].

Вважається, що сьогодні кожний новатор/бунтар є метамодерністом, от і Сет Абрамсон нагадує вислів Вермойлена і ван ден Аккера: «Віддані метамодерністи також, ймовірно, будуть збентежені нещодавнім оголошенням одного з редакторів "Notes on Metamodernism" про те, що "кожен сьогодні є метамодерністом, якщо він не йде з ноги"», і додає в дусі Жана Бодріяра, торкаючись ідеї симулякра: «якщо всі і все колись і завжди є метамодерними, то ніщо і ніхто окремо таким не є» [15]. Але емпатія рефлексії утримує людину від байдужої реплікації пастишу і симулякрів (якими тепер здаються фототвори Бориса Ельдаґсена в порівнянні з кадрами Євгена Малолєтки). Певним чином постмодерне поглинання діалектики світу гіперреальністю симулякрів призводить до того, що «реальне не стирається на користь уявного, воно стирається на користь більш реального, ніж реальне: гіперреальности. Більш істинне, ніж істина: така симуляція. Присутність не стирається перед порожнечею, вона стирається перед подвоєнням присутності, що ліквідує опозицію присутності і відсутності», відтак «ми живцем спливли в моделі, живцем спливли в моду, живцем спливли в симуляцію» [19, с. 8, 10]. Про таку тенденцію постмодернізму казав і Масуд Заварзаде ще у середині 1970-х, наголошуючи на злитті реальних фактів і мистецької вигадки разом з усіма іншими дихотоміями. Але у 2000-х докси Вермойлена, ван ден Аккера так само «живцем спливли» до застарілої постмодерністської парадигми з констатацією рівноцінного існування непримиренних опозицій, що одразу заперечує їх ідею осциляції/метаксії та мету тих коливань. Тому дотепер залишається відкритим питання, чи є метамодернізм справжньою трансцендентністю постмодерністському безладу. Сьогодні, після постмодерної доби культурного застою, індивідуальний відбір світоглядних персоналізованих метанаративів як гнози кордоцентризму, разом із критичною оцінкою поточної метасучасної ситуації, є і залишається домінуючою стратагемою нової культурної парадигми, толерантної до різноманітної ідентичності, яка вже не концентрується на невибірковості «трагічного бажання» займати одночасно різні по-

зиції і ще гірше — обирати екзистенційну байдужість, але синтезує і трансформує їх у постліберальний кластер епістем, де враховані усі метанаративи (деколоніальні, феміністичні, мізогінії, локально-традиційні, міжнародні, національні, особистісні...).

Лорд Бхікху Парекх, доктор філософії Вестмінстерського університету і ексголова Комісії з майбутнього багатоетнічної Британії (теорія мультикультуралізму якого вплинула на постліберальне бачення цього питання низки аналітиків, зокрема Charles Taylor, Dortha Kolodziejczyk), розглядає культурне розмаїття країн не як універсально-гомогенний кластер способів життя, вірувань і поглядів, але як мультикультурну персоналізовано-ідентифіковану цінність, яку не можна ігнорувати або надмірно переоцінювати. Тобто він проти некритичних інтелектуальних інвестицій в євроцентричні панімперські концепції парадоксального неолібералізму, що робить ставку лише на західний спосіб життя і культуротворення, ігноруючи індивідуальні ідентичності численних етногруп, що обмежує справжнє розмаїття мультикультурного кластеру цінностей, мистецького артвислову зокрема [20; 21]. Загалом можна говорити про те, що метасучасні аналітики критично ставляться до просвітницького гасла свободи і рівності націй, оскільки в лібералізмі глобалізованого Заходу тепер вгледили саме тенденцію анігіляції культурних розбіжностей як самоідентифікаційних якостей, що обмежує права «постетнічних» груп і нівелює їхні культурні особливості викривленим глобалізмом фейкової мультикультурності. В українських реаліях це особливо помітно в некритичному поширенні від 2000-х західної contemporary артепістеми, що виявляла ознаки м'якої колонізації, трансформованої на пострадянських теренах Східної Європи у неоліберальне явище «самоколонізації», за висловом болгарського аналітика А. Кіоссева, де post-постмодернізм нетолерантно звільнявся від самоідентифікаційних розбіжностей національних артепістем, ігноруючи їх при реплікації західних кліше. Цікаво те, що санкціонована транскультурним капіталом критика візуальними митцями вад суспільства споживання засобами перелицьованого постмодернізму залишається в зоні дії того ж самого неолібералізму пізнього капіталізму, або, за Бернардом Стіглером, «збожеволівшого комп'ютерного капіталізму». Через те в умовах війни українські митці, які не є апологетами ендемічної ментальності кордоцентризму, своїми проєктами презентуючи світовій спільноті факти рашистського геноциду української нації, намагаючись транслювати біль народу непристосованою до емпатії мовою contemporary, не досягають бажаного ефекту, позаяк вони далекі від постліберальної структури почуттів (як у рівній мірі й від метамодерністського успіху африканського ренесансу Тола Веве). Але в умовах цивілізаційної зміни фундаментальних парадигм подібне метамодерністське завдання переключення каузальної свідомості з щабля концептуальної докси в площину духовної гнози українське мистецтво і культуротворення мають за першочергове на порядку денному. Чи буде воно надалі зберігати двозначність й екстравагантність метамодернізму зламу міленіумів, чи набуде збалансованої гармонійності і естетичної конкретності нової фундаментальної парадигми, де кожна творча людина, що займається дивовижними пошуками себе, стає мандрівним лицарем в атомізованому суспільстві постмодернізму, як казав Масуд Заварзаде, та чи знайде «радикальну відповідь» на тотальну кризу завдяки «вулканічній» енергії нових наративів і образів, покаже час та наполеглива праця, вільна від штучності видовищних інновацій і абсурду, і тоді «навіть те, що здається неможливим, дивовижним чи потойбічним, можна сприймати так, ніби це просто щоденний досвід: ні значущий, ні абсурдний, а такий, що просто "є". Відтак щоденні стосунки і події можуть бути представлені та справді пережиті так, ніби вони були, у певному сенсі, піднесеними» [22]. В кінцевому рахунку: лише пошук істини, а в даному випадку — алетеї мистецтва, є надійним підґрунтям подальшого еволюційного розвитку, що в перехідні моменти історії убезпечує культуру і мистецтво від падіння в гістерезис та деградацію.

Висновки. Таким чином, чимало західних аналітиків погодились і підтримали термінологічне визначення нової доби культурною парадигмою метамодернізму, що розпочав свій відлік часу в 2000-х, після пролонгованого перехідного періоду after postmodernism, що іноді називають, за дефініцією Тома Тейлора, періодом post-постмодернізму, творча виснаженість якого цілком відповідає стану гістерезису, в якому функціонував contemporary art вже на зламі 1970–1980-х років, в міленіум демонструючи ознаки своєї остаточної смерті, як і самої парадигми постмодернізму. Проте міжнародне обґрунтування нової системи мислення все ще недоопрацьоване і має в різних науково-теоретичних рекогносцируваннях суттєві розбіжності, котрі особливо стають помітними при застосуванні критичних підходів компаративної епістемології. Втім, на теренах образотворчих практик України ознаки метамодерної свідомості набувають чіткішого виразу, де вже тепер можна говорити про відкритість мистецької свідомості до постліберального кордоцентризму артвислову, сутнісної емпатії та акцентації семантики образної екзегези не стільки в аспекті концептуально-раціональної докси, скільки в екстатичному вимірі гнози як трансцендентної істини, дешифрувати яку потрібно виключно в абсолютному часі алетеї, адже, за Гераклітом, «втаємничена гармонія краще за явлену».

Література

1. Zavarzadeh, Mas'ud. (1975). The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives. Journal of American Studies. Vol. 9 (1), p. 69–83.

2. Hutcheon, Linda. (2002). The Politics of Postmodernism. London, New York: Routledge.

3. Notes on Metamodernism. URL: https://www.metamodernism.com/ (last accessed: 01.09.2023).

4. Misunderstandings and clarifications. Theory by Timotheus Vermeulen & Robin van den Akker / June 3, 2015. URL: https://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/ (last accessed: 01.09.2023).

5. Abramson, Seth. (2015). Situating Zavarzadean Metamodernism, #1: What Is Metamodernism? URL: http://metamoderna.org/situating-zavarzadean-metamodernism-part-1-what-is-metamodernism/?lang=en (last accessed: 01.09.2023).

6. Stiegler, Bernard. (2019). The Age of Disruption: Technology and Madness in Computational Capitalism. Cambridge: Polity Press.

7. Amark, Tom. (2022). The Parallax View #53: Metamodernism is undead". Parallax. URL: https://parallax-media.eu/the-parallax-view/53 (last accessed: 01.09.2023).

8. Okediji, Moyo. (2023). Metamodern Vision of Tola Wewe. Lagos: Thought Pyramid Art Centre.

9. Creller, Aaron B. (2017). Making Space for Knowing: A Capacious Approach to Comparative Epistemology (Studies in Comparative Philosophy and Religion). Lexington Books.

10. Vermeulen, Timotheus and Akker, Robin van den. (2010). Notes on Metamodernism. Journal of Aesthetics and Culture. Vol. 2, № 1, p. 1–14.

11. What is Metamodernism? URL: https://metamoderna.org/metamodernism/ (last accessed: 01.09.2023).

12. Fenner, David (2023). Gardens and Plasticity. Contemporary *Aesthetics*. Vol. 21.

13. Волошина, Тетяна. (2023). Чому варто побачити виставку Животкова в Українському Домі. Суспільне. Культура. URL: https://suspilne.media/419946-comu-varto-pobaciti-vistavku-zivotkova-v-ukrainskomu-domi-kolonka-kuratorki-tetani-volosinoi/ (last accessed: 01.09.2023).

14. Горбунова, Л. (2012). Мислення у світовій плюральності: проект трансверсального розуму В. Вельша. *Філософія освіти*. № 1–2 (11), с. 92–110.

15. Abramson, Seth. (2015). Situating Zavarzadean Metamodernism, #2: Metamodernism Across the Disciplines. URL: http://metamoderna.org/situating-zavarzadean-metamodernism-2-metamodernism-across-the-disciplines/?lang=en (last accessed: 01.09.2023).

16. Abramson, Seth. (2015). Situating Zavarzadean Metamodernism, #3: Developing a Guiding Metaphor for the Metamodern. URL: http://metamoderna.org/situating-zavarzadean-metamodernism-3-developing-a-guiding-metaphor-for-the-metamodern/?lang=en (last accessed: 01.09.2023).

17. Pseudomnesia: Fake Memories. The Electrician. URL: https://www.eldagsen.com/pseudomnesia/#&gid=2&pid=1 (last accessed: 01.09.2023).

18. World Press Photo. (2023). Photo Contest, World Press Photo of the Year. Mariupol Maternity Hospital Airstrike. URL: https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2023/Evgeniy-Maloletka-POY/1 (last accessed: 01.09.2023).

19. Бодріяр, Ж. (2010). Фатальні стратегії / Переклад з фр. Леоніда Кононовича. Львів: Кальварія. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Fatalni_stratehii.pdf (last accessed: 01.09.2023).

20. Parekh, Bhikhu. (2008). *A New Politics of Identity: Political Principles for an Interdependent World*. Palgrave Macmillan.

21. Parekh, Bhikhu. (2002). *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory*. Harvard University Press.

22. Abramson, Seth. (2015). Situating Zavarzadean Metamodernism, #6: Transcendence of the Dialectical in Zavarzadean Metamodernism. URL: http://metamoderna.org/situating-zavarzadean-metamodernism-6-transcendence-of-the-dialectical-in-zavarzadean-metamodernism/?lang=en (last accessed: 01.09.2023).

References

1. Zavarzadeh, Mas'ud. (1975). The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives. Journal of American Studies. Vol. 9 (1), p. 69–83.

2. Hutcheon, Linda. (2002). The Politics of Postmodernism. London, New York: Routledge.

3. Notes on Metamodernism. URL: https://www.metamodernism.com/ (last accessed: 01.09.2023).

4. Misunderstandings and clarifications. Theory by Timotheus Vermeulen & Robin van den Akker / June 3, 2015. URL: https://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/ (last accessed: 01.09.2023).

5. Abramson, Seth. (2015). Situating Zavarzadean Metamodernism, #1: What Is Metamodernism? URL: http://metamoderna.org/situating-zavarzadean-metamodernism-part-1-what-is-metamodernism/?lang=en (last accessed: 01.09.2023).

6. Stiegler, Bernard. (2019). The Age of Disruption: Technology and Madness in Computational Capitalism. Cambridge: Polity Press.

7. Amark, Tom. (2022). The Parallax View #53: Metamodernism is undead". Parallax. URL: https://parallax-media.eu/the-parallax-view/53 (last accessed: 01.09.2023).

8. Okediji, Moyo. (2023). *Metamodern Vision of Tola Wewe*. Lagos: Thought Pyramid Art Centre.

9. Creller, Aaron B. (2017). *Making Space for Knowing: A Capacious Approach to Comparative Epistemology* (Studies in Comparative Philosophy and Religion). Lexington Books.

10. Vermeulen, Timotheus and Akker, Robin van den. (2010). Notes on Metamodernism. *Journal of* Aesthetics and Culture. Vol. 2, № 1, p. 1–14.

11. What is Metamodernism? URL: https://metamoderna.org/metamodernism/ (last accessed: 01.09.2023).

12. Fenner, David (2023). Gardens and Plasticity. Contemporary Aesthetics. Vol. 21.

13. Voloshyna, Tetyana. (2023). Chomu varto pobachy`ty` vy`stavku Zhy`votkova v Ukrayins`komu Domi. Suspil`ne. Kul`tura. URL: https://suspilne.media/419946-comu-varto-pobaciti-vistavku-zivotkova-v-ukrainskomu-domi-kolonka-kuratorki-tetani-volosinoi/ (last accessed: 01.09.2023).

14. Gorbunova, L. (2012). My`slennya u svitovij plyural`nosti: proekt transversal`nogo rozumu V. Vel`sha. Filosofiya osvity`. Vol. 1–2 (11),

15. Abramson, Seth. (2015). Situating Zavarzadean Metamodernism, #2: Metamodernism Across the Disciplines. URL: http://metamoderna.org/situating-zavarzadean-metamodernism-2-metamodernism-across-the-disciplines/?lang=en (last accessed: 01.09.2023).

16. Abramson, Seth. (2015). Situating Zavarzadean Metamodernism, #3: Developing a Guiding Metaphor for the Metamodern. URL: http://metamoderna.org/situating-zavarzadean-metamodernism-3-developing-a-guiding-metaphor-for-the-metamodern/?lang=en (last accessed: 01.09.2023).

17. Pseudomnesia: Fake Memories. The Electrician. URL: https://www.eldagsen.com/pseudomnesia/#&gid=2&pid=1 (last accessed: 01.09.2023).

18. World Press Photo. (2023). Photo Contest, World Press Photo of the Year. Mariupol Maternity Hospital Airstrike. URL: https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2023/Evgeniy-Maloletka-POY/1 (last accessed: 01.09.2023).

19. Bodriyar, Zh. (2010). Fatal`ni strategiyi (Fatal strategies) / Pereklad z fr. Leonida Kononovycha. L`viv: Kalvariya. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Fatalni_stratehii.pdf (last accessed: 01.09.2023).

20. Parekh, Bhikhu. (2008). A New Politics of Identity: Political Principles for an Interdependent World. Palgrave Macmillan.

21. Parekh, Bhikhu. (2002). Rethinking Multiculturalism*: Cultural Diversity and Political Theory*. Harvard University Press.

22. Abramson, Seth. (2015). *Situating Zavarzadean Metamodernism*, #6: Transcendence of the Dialectical in Zavarzadean Metamodernism. URL http://metamoderna.org/situating-zavarzadean-metamodernism-6-transcendence-of-the-dialectical-in-zavarzadean-metamodernism/?lang=en

Maryna Protas

METAMODERNIST DISCOURSE IN COMPARATIVE ART EPISTEMOLOGY

Abstract. In the last ten years, the scientific discourse has focused around a cluster of problems caused by the change of cultural paradigms, paying special attention to the spread of art-epistems of the next civilizational cycle of cultural creation, which, presently, is called by some researchers “metamodernism”. Scientists discuss not only the formal adequacy and timely legality of this new term, which captures the corrections of the contemporary vector of postmodernism through the "de-doxification" of a renewed system of world perception, but also investigate the essential effectiveness of the oscillating aesthetics of metaxia (as oscillations between different narratives and cognitions), striving to overcome errors of cultural-industrial stratagems in anticipation of more harmonious, creative and productive results from new approaches recognized as post-liberal. In particular, applying comparative art epistemology, scientists analyze specific examples of the use of metamodern cognition in the creative projects of modern artists, where symbolic engrams of the "structure of feelings" are successfully used, which provide access to the absolute time of aletheia, while maintaining a connection with the realities of modernity.

Keywords: cultural paradigm; comparative epistemology; metaxia; metamodernism; modernism; postmodernism.

Ілюстрації

1. Проєкт «Вівтар» Олександра Животкова. 2023. Експозиція Українського дому

2. Проєкт «Вівтар» Олександра Животкова. 2023. Експозиція Українського дому

3. Проєкт «Вівтар» Олександра Животкова. 2023. Експозиція Українського дому

4. Проєкт «Вівтар» Олександра Животкова. 2023. Експозиція Українського дому

5. Борис Ельдаґсен. Проєкт «Псевдомнезія: Фейкові спогади», згенерований штучним інтелектом. Експлауреат Sony World Photography Awards'2023

6. Краще фото року від World Press Photo 2023.
Євген Малолєтка. «Авіаудар по пологовому будинку Маріуполя»

7. Андрій Блудов. «6.08.2022. Голоси». Полотно, олія

8. Андрій Блудов. «27.03.2022. Голоси». Полотно, олія

Таїсія Пода

ПРОБЛЕМИ ЕТИКИ ТА ВИКЛИКИ, ПОВ'ЯЗАНІ ІЗ ЗАСТОСУВАННЯМ ТЕХНОЛОГІЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

ETHICAL PROBLEMS AND CHALLENGES CAUSED BY USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MODERN ART

УДК 7.01:004.8:7.038.6+17:004.8
DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294893

Таїсія Пода
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України,
науковий співробітник
відділу візуальних практик
e-mail: tais.poda@gmail.com

Taisiia Poda
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine,
Research Fellow of the Department
of Visual Practices
orcid.org/0000-0003-0146-1741

Анотація. В статті розглядається комплекс етичних проблем, які виникають через застосування митцями технологій штучного інтелекту та інтеграцію штучного інтелекту безпосередньо в творчість. Поміж інших, розглянуті проблема визначення авторства, питання автентичності та оригінальності, етичний імператив прозорості, етичні аспекти використання даних, а також дослідження суспільних впливів, що створюють алгоритмічні упередження ШІ. Наведено перелік факторів, через які виникають ці алгоритмічні упередження. Розглядаючи проблему прозорості, автор акцентує увагу на необхідності запровадження стандартних практик прозорості, але при цьому зважати на недоліки, які спричиняє повне розкриття інформації, таких як: порушення інтелектуальних прав, обмеження свободи творчості, вплив на ринкову вартість робіт, ненавмисне розголошення конфіденційних даних та інші. До проблеми етичного використання даних автор насамперед відносить неможливість розкриття будь-яких даних без згоди того, хто ними володіє, а також неетичність застосування зображень творів для навчання алгоритмів ШІ без згоди авторів.

Також наведені положення про виклики, які постають через застосування ШІ у мистецтві та творчості. Питання впливу цього феномену на якість творів мистецтва, артіндустрію, зайнятість, а також необхідність нормативно-етичного регулювання проаналізовані та викладені у тексті. Розглянуто ряд екзистенційних та культурологічних аспектів, таких як порушення традиційних мистецьких практик, гомогенізація художнього вираження, залежність від технологій та загальний вплив на динаміку артринку. Також наголошено на необхідності розробки стратегій мінімізації негативних наслідків та максимізації переваг, які застосування ШІ надає розвитку новітніх творчих практик та сфері мистецтва в цілому.

Ключові слова: мистецтво, створене за допомогою штучного інтелекту (ШІ), етика штучного інтелекту (ШІ), етичне використання даних для штучного інтелекту (ШІ), алгоритмічні упередження штучного інтелекту (ШІ) в мистецтві, етичний імператив прозорості для ШІ в мистецтві, регулювання штучного інтелекту (ШІ), етичні принципи штучного інтелекту (ШІ) в мистецтві.

Постановка проблеми. Штучний інтелект (англ.: *Artificial Intelligence — AI*) здійснив революцію в багатьох сферах людської діяльності, включно зі сферою мистецької творчості. Синергія між технологіями штучного інтелекту (далі — ШІ) та мистецтвом зростає. Поєд-

нання алгоритмів машинного навчання, складних нейронних мереж і генеративних моделей дозволило штучному інтелекту створювати твори мистецтва, які копіюють людську творчість. Зазвичай щодо них використовують назву цифрове мистецтво, створене за допомогою ШІ *(англ.: AI-generated digital art).* Нижче ми розглянемо цей термін детально. Застосування ШІ в мистецтві ставить ряд питань в сфері етики, які вимагають критичного аналізу.

Прихід ШІ у сферу мистецтва сприяв появі нових творів, які кидають виклик звичайним уявленням про авторство, оригінальність і культурну репрезентацію. Однак ця революційна синергія створила дискурс щодо етичних принципів, якими керуються митці та інші актори сфери мистецтва у питаннях практичного застосуванні ШІ.

Також варто зазначити, що розвиток мистецтва, створеного ШІ, знаменує відхід від традиційних творчих процесів, стираючи межі між ролями художника та машини. З появою мистецтва, створеного ШІ, постають додаткові філософсько-етичні питання щодо ролі самої людини у творчому процесі та її незамінності й унікальності як носія творчої свідомості. І на додаток, під час цієї зміни парадигми саме етичний дискурс стає полем, на якому вирішуються складні питання про автономію, автентичність, упередження та вплив такого мистецтва на суспільство.

Тож можемо припустити, що від успіху розв'язання питань, пов'язаних з етикою використання ШІ у творчості та мистецьких практиках, певною мірою залежатиме майбутнє ставлення до ШІ-технологій в мистецтві як такого, а також розвиток окремих мистецьких жанрів, як, наприклад, цифрового ШІ-генеративного мистецтва або медіаарту, в основі якого є ШІ-генероване відео.

Питання етики застосування ШІ у мистецькій творчості є новим питанням, але його актуальність тільки посилюватиметься, оскільки розвиток ШІ-технологій відбувається лавиноподібно і дуже швидкими темпами.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Оскільки нові моделі та алгоритми ШІ розвиваються досить швидко, а систематизація практики їх застосування та аналіз потребують певного часу, ця тема ще тільки починає розглядатися у наукових публікаціях, більшість з яких мають ярко виражений *міждисциплінарний характер*. Дослідження етики застосування ШІ у мистецтві знаходиться на межі культурології та філософії, права, інформаційних дисциплін, когнітивної психології, соціології та навіть антропології. Треба відмітити публікації, які регулярно виходять у виданнях, присвячених філософським аспектам застосування ШІ [2; 3; 10; 11; 14], спеціалізовані видання, які присвячені проблемам ШІ в мистецтві [1; 5; 6; 8; 12; 13], видання з питань інформаційних технологій [4; 9] та інші.

Мета статті полягає у розкритті та вивченні проблем етичного контексту, який породжений застосуванням людиною технологій ШІ у творчості та безпосередньо стосується самих зразків мистецтва, створених ШІ. До цього контексту ми відносимо фундаментальні *етичні проблеми* ШІ у мистецтві, такі як проблема визначення авторства, питання автентичності та оригінальності, етичний імператив прозорості, етичні аспекти використання даних для потреб технологій ШІ, а також дослідження суспільних впливів, що створюють алгоритмічні упередження ШІ.

Наявність вищевказаних етичних питань одночасно породжує певні *виклики* для самої сфери мистецтва та творчості, серед яких варто згадати вплив на артіндустрію, затребуваність та/або працевлаштування митців, а також питання правового регулювання. Ці виклики потребують додаткового вивчення, так само як і філософсько-екзистенційні питання співпраці людини та машини в сфері творчості. В даному тексті ми плануємо проаналізувати можливі шляхи подолання таких викликів та стратегії майбутнього розвитку взаємовідносин ШІ та людини у творчості та мистецькій діяльності.

Дослідження етичних аспектів мистецтва, створеного ШІ, вимагає всебічного розуміння, яке поєднує технологічні особливості, художнє вираження та етичний вимір. Тобто гуманітарне етичне дослідження так само має заглиблюватися в технічні питання, які, безумовно, виникають при спробі зрозуміти природу акту творчості ШІ. В цій статті ми ставимо за мету віднайти *збалансований підхід* для поєднання гуманітарної та технічної складових при дослідженні питань, пов'язаних з інтеграцією ШІ-технологій у мистецтво.

Зв'язок з науковими та практичними завданнями. Тематика статті пов'язана з фундаментальним науковим дослідженням Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України «Медійні практики в сучасному українському мистецтві: практичний та теоретичний аспекти» (2022–2025), а також об'єктивною актуалізацією питань практичного застосування інноваційних технологій та штучного інтелекту у сучасних мистецьких практиках.

Виклад основного матеріалу. Етичні проблеми навколо мистецтва, створеного штучним інтелектом, такі ж різноманітні, як і самі художні твори. Тому вивчення цих проблем варто почати з надання визначення поняття *цифрового мистецтва, створеного ШІ*. Під ним ми розуміємо твори мистецтва, створені людиною за допомогою алгоритмів ШІ або самим ШІ повністю автономно. Такі алгоритми можуть створювати зображення, картини, скульптури, музичні твори та інші форми художнього вираження на основі попередньо визначених параметрів, навчальних даних або вивчених шаблонів.

В літературі представлені огляди історичного розвитку мистецтва, створеного за допомогою комп'ютерних алгоритмів і пізніше — ШІ [4, с. 8; 6; 8]. Серед найбільш відомих митців, які використовували для генерування мистецтва комп'ютерні алгоритми або ШІ, найчастіше згадують Роббі Баррат (Robbie Barrat), Рефіка Анадоля (Refik Anadol), Даніеля Амброзі (Daniel Ambrosi), Майкла Седбона (Michael Sedbon), Романа Ліпскі (Roman Lipski), Даріуша Гросса (Dariusz Gross), Тегу Брейн (Tega Brain), Мемо Актена (Memo Akten), Маріо Клінгемана (Mario Klingemann), Скотта Ітона (Scott Eaton), Джіна Когана (Gene Kogan), Девіда Янга (David Young), Ахмеда Ельгаммаля (Ahmed Elgammal). Українська сцена генеративного та ШІ-мистецтва теж представлена певною кількістю цікавих авторів, серед яких можна згадати Юру Мірона (Yura Miron), Євгена Ващенко (V4W.ENKO), Дениса Круподьорова, відомого як Джангл Символ (Jungle Symbol), Сергія Дядька, відомого як Гідравлік (Gydravlik) та інших (іл. 1, 2, 3, 4).

З огляду на кількість авторів, які експериментують з ШІ, кількість мистецьких творів цього жанру почала зростати. Це стало помітною тенденцією особливо після появи нейронних мереж з відповідними інструментами для генерації зображень, найбільш відомими з яких є Midjourney, Stable Diffusion, DALLE, які відкрили можливості ШІ для широкого кола митців.

Як результат, в останні роки цифрові твори, створені повністю або частково за допомогою ШІ, привернули значну увагу та отримали визнання у світі мистецтва. Художники та фахівці з ШІ співпрацюють, щоб розробити алгоритми, які створюють унікальні твори, що фактично стирають межі між людською творчістю та машинним інтелектом. Цей вид мистецтва часто викликає питання про авторство і суть творчості. Хтось вважає ШІ інструментом, який розширює можливості людської творчості, тоді як інші розглядають це як виклик традиційним уявленням про художню творчість. Водночас мистецьке співтовариство продовжує досліджувати створене штучним інтелектом цифрове мистецтво та сприймає його як захоплюючий аспект сучасної інноваційної творчості.

Етичні дилеми в мистецтві, створеному ШІ, обертаються навколо кількох ключових питань: *авторство, упередженість і прозорість*. Окремим питанням є також *етичне використання даних* у створеному штучним інтелектом мистецтві. Це значною мірою стосується

не лише сфери мистецтва, але й широкого спектру сфер застосування технологій ШІ. Нижче розглянемо ці питання детальніше.

Авторство в мистецтві, створеному ШІ. Одне з центральних питань у етичному дискурсі: штучний інтелект слід сприймати лише як інструмент у руках творців-людей чи визнавати його співтворцем [2, с. 97; 3, с. 97; 4, с. 9–10; 5; 6; 8; 10, с. 51; 12]. Тож кому варто віддати належне як творцю в мистецтві створеному ШІ? Художнику, який запрограмував алгоритм, самій нейронній мережі чи обом одночасно? Визначення авторства стає складним, коли алгоритмічні системи автономно створюють твір мистецтва, розширюючи межі традиційного розуміння творчого процесу.

Основою творчого процесу є конвергенція уяви, навичок та інновацій. Традиційно людей-митців вважали єдиними архітекторами творчості, які використовували свій інтелект і емоції для втілення ідей у форми мистецтва. Однак поява штучного інтелекту переосмислила цю парадигму, дозволивши машинам якісно імітувати людську творчість за допомогою складних алгоритмів, нейронних мереж і методів глибокого навчання. М. Маццоне (M. Mazzone) та А. Ельгаммаль (A. Elgammal) прокоментували це так: «ШІ (в даному випадку алгоритм створення творів мистецтва) — це більше, ніж інструмент, подібний до пензля з олійною фарбою, яка є неживим і незмінним об'єктом. Однак пензель не здатен змінюватися, він не приймає рішення на основі минулого досвіду малювання і не навчений вчитися на даних. Алгоритми містять усі ці можливості. Можливо, ми зможемо концептуалізувати алгоритми ШІ як щось більше, ніж просто інструменти, щось ближче до медіуму» [8, с. 8].

Прихильники ідеї *штучного інтелекту як інструменту* стверджують, що наведені технології є розширенням людської винахідливості і слугують координаторами або підсилювачами творчості. Вони стверджують, що ШІ розширює можливості художників, пропонуючи нові інструменти та ресурси, які покращують їхні можливості, спрощують завдання та розширюють сферу творчості [8]. ШІ може допомогти в генеруванні ідей, вдосконаленні композицій або навіть у виконанні повторюваних завдань, таким чином дозволяючи художнику зосередитися на концептуалізації вищого рівня та самовираженні.

Одночасно прихильники ідеї визначення *штучного інтелекту як співтворця* виступають за визнання автономності та творчої діяльності цих алгоритмів. Вони стверджують, що навчені на величезних наборах даних системи штучного інтелекту здатні генерувати оригінальний контент та демонструють форму творчості, відмінну від людського пізнання. Ці системи можуть самостійно створювати мистецтво, спираючись на вивчені зразки та генеруючи нові результати, кидаючи виклик звичайним уявленням про авторство та художню творчість.

Дихотомія ШІ як інструменту і співтворця піднімає фундаментальні питання про авторство, інтенцію та суть самої творчості. Відсутність людських емоцій і свідомості в створеному штучним інтелектом мистецтві зменшує його художню цінність чи створює нову парадигму творчого вираження?

Крім того, етичні аспекти ролі ШІ в творчому процесі додають ще один рівень складності. *Встановлення авторства та надання належного посилання на авторство* стає складним для творів мистецтва, створеного ШІ. Відсутність однієї людини-творця ускладнює ідентифікацію осіб, які заслуговують на визнання своєї ролі у створенні мистецького об'єкту. Така неоднозначність може призвести до суперечок, особливо у випадках, коли в розробку та розгортання системи штучного інтелекту залучено багато сторін, творчих та технічних ресурсів.

Існуючі закони про інтелектуальну власність недостатньо деталізовані для вирішення нюансів питання належності та авторства мистецтва, створеного за допомогою ШІ. Ці закони були розроблені в рамках парадигми, яка приписує авторство та наміри людині, не врахо-

вуючи автономну творчість, яку демонструють системи ШІ. Відсутність чіткого авторства перешкоджає застосуванню законних нормативів про авторське право, ліцензування та право власності. Неврегульованість цих питань буде мати наслідки для артринку та опосередкований вплив на індустрію мистецтва у більш широкому сенсі. Тож можемо припустити, що спроби вирішення цього питання будуть активно продовжуватися в найближчому майбутньому, а актуальність питання зростатиме, оскільки пов'язана не тільки з продажами мистецьких творів, але й із питаннями мистецтвознавства, атрибуції, культурології та практикою художньої критики такого мистецтва.

Проблеми з оригінальністю та креативністю у мистецтві, створеному за допомогою ШІ. Мистецтво, створене штучним інтелектом, породжує дискусію щодо оригінальності та креативності, які випливають з унікальної природи такої творчості [2, с. 97; 4, с. 9–10; 7; 14, с. 28–29]. Патрік Стоукс (Patrick Stokes) досить слушно зазначає в цьому контексті: «Можливо, ви зможете змусити ШІ створювати зображення, схожі на Рембрандта, але все, що він створює, може бути лише переробкою даних із минулого за заздалегідь встановленими правилами. Щоб створити справжнього Рембрандта, потрібен Рембрандт саме тому, що тільки Рембрандт може створити нового Рембрандта» [14, с. 29].

Виклик художній автентичності полягає в легкості, з якою ШІ може відтворювати художні стилі. Це ставить під питання адекватність застосування традиційної концепції художньої автентичності, що призводить до філософських та культурологічних дебатів про природу автентичності та оригінальності ШІ-творчості [1; 8; 12; 13]. Нижче наведемо кілька ключових питань, що деталізують цю проблему:

– *Тиражування та зменшення автентичності* може бути викликане через повторення шаблонів: нейронні мережі навчаються на існуючих наборах даних, потенційно відтворюючи шаблони або стилі з навчальних даних. Це може спричинити виникнення творів мистецтва, які нагадують існуючі твори, що породжує сумніви щодо оригінальності та автентичності такого мистецтва;

– *Емуляція проти створення:* здатність штучного інтелекту імітувати художні стилі або відтворювати шаблони може поставити під сумнів уявлення про справжню творчість. Існує думка, що штучний інтелект просто імітує існуючі стилі та насправді не створює нічого нового;

– *Емоційна та концептуальна глибина* має свою специфіку у випадку із ШІ-мистецтвом. Штучному інтелекту бракує людських емоцій, досвіду та свідомості, що впливає на глибину мистецтва та емоційний резонанс. Таким чином виникають твори мистецтва, яким бракує глибини та емоційної складності, які часто асоціюються з мистецтвом, створеним людьми. Хоча штучний інтелект може створювати вражаючі візуальні ефекти, його здатність до концептуалізації, оповідання чи вираження глибших тем теж обмежена порівняно з людьми-митцями;

– *Надмірна залежність від навчальних даних і алгоритмів* виникає через те, що штучний інтелект значною мірою залежить від якості та різноманітності навчальних даних. Упередження, обмеження або прогалини в даних можуть обмежити діапазон творчості та оригінальність мистецтва.

Вирішення цих питань передбачає глибоке розуміння зв'язку між ШІ та творчістю. Це вимагає безперервного дискурсу в мистецькому співтоваристві, переоцінки традиційних концепцій авторства та творчості, а також дослідження того, як штучний інтелект може доповнити людську творчість, а не замінити її. Балансування між унікальними можливостями штучного інтелекту і творчими здібностями людини може прокласти шлях для інноваційних і значущих актів творчості. На додаток, вплив на художній ландшафт та зростаюча присут-

ність мистецтва, створеного штучним інтелектом, ставить питання про його інтеграцію у світ мистецтва, на сприйняття й оцінку мистецтва, а також на ролі художників і аудиторії [6].

Проблема упередженості та репрезентації в алгоритмах ШІ, за допомогою яких створюються об'єкти мистецтва, безпосередньо впливає не тільки на результат творчого процесу та на фінальну якість творів мистецтва, але й на їхню концептуальну основу, ідеї та образи, що лежать в основі того чи іншого твору.

Оскільки моделі штучного інтелекту навчаються на наборах великих даних, вони можуть містити упередження, що відображають суспільні чи культурні стереотипи [1]. Під час створення мистецтва ці упередження можуть ненавмисно вплинути на результат, увічнюючи або посилюючи суспільні упередження [9, с. 5–9; 11, с. 36]. Питання усунення упереджень у мистецтві, створеному за допомогою ШІ, стає вирішальним для забезпечення справедливості та репрезентації в результатах творчого процесу.

Вивчення упереджень, вбудованих в алгоритми ШІ та набори даних, відкриває важливе розуміння етичних, соціальних і практичних наслідків використання штучного інтелекту. І це ще один приклад, де гуманітарні дослідження безпосередньо поєднуються з технічними знаннями та компетенціями в інформаційних технологіях. Упередження в системах ШІ можуть проявлятися в різних формах, випливаючи з: а) даних, які використовуються для навчання, алгоритмічного проектування; або б) втручання людини в процес машинного навчання. Розуміння цих упереджень має важливе значення для пом'якшення їх несприятливих наслідків і сприяння розвитку більш адекватних систем ШІ для творчості.

Серед *джерел упередженості* можемо виділити наступні:

– *Упередженість наборів даних,* що виникає внаслідок того, що алгоритми штучного інтелекту безпосередньо навчаються на підготовлених даних великого обсягу. Якщо дані, які використовуються для навчання, є упередженими, отримана модель відображатиме та потенційно посилюватиме ці упередження. Упередженість наборів даних може виникати внаслідок історичних упереджень, спотворених уявлень або недостатнього представлення певних груп, що призводить до алгоритмічних рішень, які зберігають або посилюють суспільні упередження;

– *Алгоритмічні упередження,* що виникають через певні технологічні зміщення під час розробки та реалізації алгоритмів ШІ. Наприклад, вибір функцій, архітектури моделі або процесів прийняття рішень в алгоритмі можуть ненавмисно закодувати упередження, що призведе до дискримінаційних результатів.

Звертаючись до питання щодо того, які *типи упереджень* можуть існувати та впливати на творчий процес і результати застосування ШІ при створенні мистецтва, мусимо зазначити серед основних:

– *Упередженість відбору:* коли навчальні дані не є репрезентативними для різноманітних груп населення, які вони мають обслуговувати, — це призводить до упередженості відбору. Як наслідок, виникають моделі, що добре працюють для певних груп і погано працюють для інших;

– *Соціальні упередження:* існуючі суспільні упередження, зокрема расові, гендерні чи соціально-економічні, можуть бути вкорінені в наборах даних. Якщо не врахувати ці упередження, вони можуть підтримуватися системами штучного інтелекту, впливаючи на результат;

– *Упередження розміру вибірки:* неадекватні або спотворені розміри вибірки в наборах даних можуть призвести до упереджених моделей;

– *Підтверджувальне упередження.* Алгоритми штучного інтелекту можуть підсилити існуючі упередження, покладаючись на шаблони, присутні в історичних даних, посилюючи ці упередження в процесах функціонування алгоритмів.

Упередження ШІ в мистецтві можуть посилити соціальні, культурні та упередження ідентичності, суттєво впливаючи на репрезентацію в мистецьких творах. Використання штучного інтелекту в створенні мистецтва значною мірою залежить від наборів даних, які кодують культурні норми, історичні стереотипи та суспільні уявлення. У результаті мистецтво, створене ШІ, може відображати та у деяких випадках посилювати упередження, що призводить до обмежених або спотворених уявлень у різних вимірах.

Наприклад, *расові та етнічні упередження* призводять до того, що системи штучного інтелекту, навчені на необ'єктивних наборах даних, можуть відтворювати та зміцнювати расові стереотипи або недостатньо представляти певні расові чи етнічні групи. Це призводить до виникнення творів мистецтва, які або неточно зображують, або повністю виключають різну расову та етнічну ідентичність.

Гендерні упередження в мистецтві, створеному штучним інтелектом, можуть виявлятися в стереотипних зображеннях гендерних ролей, що призводить до обмеження уявлень або зміцнення традиційних гендерних норм. Це може вплинути на те, як зображується гендер, потенційно посилюючи суспільні очікування та маргіналізацію невідповідних або недостатньо представлених ідентичностей.

Культурні репрезентації упередження штучного інтелекту можуть призвести до вузьких культурних репрезентацій, надаючи перевагу домінуючим або добре репрезентованим культурам, водночас маргіналізувати або неправильно подавати інші. Це може обмежити різноманітність художніх проявів і посилити культурну гегемонію, нехтуючи різноманітністю культурної спадщини.

Історичний контекст впливає на системи штучного інтелекту при навчанні на історичних наборах даних, які відображають упередження, поширені в мистецтві у певні періоди. Це вкорінює історичні упередження та може обмежити еволюцію мистецтва задля охоплення більш інклюзивних і прогресивних уявлень.

Вплив соціальних, культурних упереджень та упереджень ідентичності може призводити до різного виду проблем у мистецькій творчості. Наприклад, *неадекватне соціальне увічнення у мистецтві* можливо, коли упереджене штучне мистецтво увічнює стереотипи, впливаючи на суспільне сприйняття та зміцнюючи існуючі упередження, що потенційно може призвести до подальшої маргіналізації та дискримінації.

У свою чергу, *відчуження та маргіналізація* виникає, коли недостатньо представлені групи можуть відчувати себе виключеними або неправильно представленими в мистецтві, що впливає на їх почуття приналежності та культурне визнання.

Наявність цих проблем змушує митців, які користуються ШІ, а ще більше технічних фахівців, які працюють в сфері машинного навчання, замислюватися над стратегіями подолання різних видів упередженості в алгоритмах ШІ, що викликають вищезгадані проблеми у створенні мистецтва та творчому процесі.

На сьогодні такі *стратегії усунення упереджень* і сприяння різноманітності в мистецтві, створеному ШІ, можуть включати:

– Забезпечення різноманітності навчальних даних для навчання моделей штучного інтелекту, що має вирішальне значення для запобігання упередженням і сприяння інклюзивності репрезентації;

– Етичний розвиток штучного інтелекту, а саме впровадження етичних принципів і нагляд у мистецтві, створеному ШІ, щоб мінімізувати упередження та сприяти різноманітним репрезентаціям;

– Залучення різноманітних спільнот до створення та перевірки мистецтва, створеного штучним інтелектом.

Інші стратегії усунення упереджень у мистецтві, створеному штучним інтелектом, і сприяння різноманітності в мистецтві, створеному ШІ, включають проведення ретельних аудитів упереджень, включення показників справедливості під час розробки моделі, впровадження алгоритмічної прозорості та залучення різноманітних зацікавлених сторін до розробки та перевірки систем штучного інтелекту.

Розуміння та усунення упередженості штучного інтелекту в творчості має важливе значення для сприяння більш справедливому, різноманітному та інклюзивному художньому ландшафту, який відображає багатство людського досвіду та творчої особистості. Зусилля щодо пом'якшення упередження можуть призвести до більш тонких, справедливих і культурно різноманітних репрезентацій у створеному ШІ мистецтві.

Прозорість у творчості з використанням ШІ. Процесу створення мистецтва за допомогою ШІ-технологій часто бракує прозорості. Розуміння алгоритмів, джерел даних і процесів, що лежать в основі створення мистецьких об'єктів, є важливим як для художників, так і для аудиторії. При недостатній прозорості стає складно оцінити етичні наслідки та автентичність у створеному за допомогою ШІ мистецтв [4, с. 8].

Саме тому *етичний імператив прозорості щодо використання ШІ у створенні творів мистецтва* є домінуючим підходом, який на сьогодні прагнуть застосовувати артдилери, культурологи, музейні фахівці, критики та інші учасники, що працюють у сфері сучасного мистецтва. Етичний імператив випливає з необхідності забезпечити ясність і правдивість розкриття інформації щодо форм та процесів участі ШІ в створенні того чи іншого твору мистецтва. Повне розкриття дає змогу обґрунтовано зрозуміти, чи був твір мистецтва повністю створений людьми-митцями, алгоритмами ШІ чи спільними зусиллями і, таким чином, з'ясувати походження результатів творчості.

Прозорість породжує більш глибоку оцінку та критику мистецтва, створеного ШІ. Розкриваючи ступінь і характер участі штучного інтелекту, можна отримати уявлення про технологічні процеси, що формують твори мистецтва. Таке розуміння сприяє інформованим інтерпретаціям, оцінкам і дискусіям навколо створеного штучним інтелектом мистецтва, збагачуючи діалог у мистецьких спільнотах та поза ними [8].

З іншого боку, ми також повинні взяти до уваги, що хоча прозорість і розкриття інформації у створенні мистецтва штучним інтелектом загалом корисні, можуть виникнути певні *недоліки або проблеми*, пов'язані з широким розкриттям інформації чи прозорістю, серед яких:

– *Порушення прав інтелектуальної власності.* Повна прозорість може розкрити запатентовані методи, алгоритми або процеси, які використовуються митцями чи організаціями, що призведе до потенційного використання чи тиражування інформації іншими особами без належного дозволу;

– *Обмеження свободи творчості.* Надмірне розголошення може стримувати творчий процес. Художники можуть почуватися обмеженими, якщо від них вимагатимуть розкривати кожну деталь алгоритмів чи методів ШІ, які вони використовують, що потенційно перешкоджає інноваціям та експериментам;

– *Потенційне зловживання.* Принцип прозорості також може використовуватися зловмисниками для виявлення вразливостей або маніпулювання системою в неетичних цілях, наприклад для створення шкідливого або образливого контенту;

– *Вплив на ринкову вартість.* Велика прозорість потенційно може знецінити унікальність створених штучним інтелектом творів мистецтва, зробивши процес створення широко доступним, вплинувши на їх ринкову вартість і ексклюзивність;

– *Складність інформації.* Детальне розкриття алгоритмів і процесів функціонування штучного інтелекту може бути надто складним для повного розуміння нетехнічною аудиторією, що може призвести до плутанини або відсутності значущої інформації;

– *Проблема конфіденційності.* Розголошення конфіденційних даних, які використовуються під час навчання ШІ, таких як особиста інформація чи зображення, може викликати проблему розкриття конфіденційності щодо тих осіб, чиї дані використовувалися, навіть якщо вони були анонімізовані.

Тому збалансована прозорість у мистецтві, створеному за участі штучного інтелекту, має вирішальне значення. У той час як прозорість зміцнює довіру, заохочує до відповідального використання технологій у мистецькій творчості і сприяє розумінню, надмірне або нерегульоване розкриття може призвести до небажаних наслідків, перешкодити творчості або розкрити конфіденційну інформацію, що вимагає продуманого та тонкого підходу.

Впровадження практик прозорості. Щоб забезпечити прозорість мистецтва, створеного ШІ, зацікавлені сторони повинні використовувати чіткі та доступні механізми розкриття інформації. У галереях, на аукціоні чи в Інтернеті розкривати участь штучного інтелекту через помітне маркування, документацію чи цифрові сертифікати стає надзвичайно важливим. Чесне розкриття інформації зміцнює довіру та цілісність у мистецькій екосистемі, підвищує довіру до художнього процесу та нівелює занепокоєння, пов'язані з обманом або спотворенням.

Проблема етичного використання та отримання даних, що використовуються у творчих алгоритмах ШІ, — це остання, але не менш важлива проблема, пов'язана з етикою застосування ШІ у мистецтві [4, с. 2–4; 2, с. 97; 10, с. 51]. Етичні міркування при зборі та використанні даних є ключовими для забезпечення відповідальних і шанобливих практик у створенні мистецтва за участю ШІ. Сьогодні один з найчастіше згадуваних прикладів неетичного ставлення до мистецтва ШІ стосується ситуації, коли навчання нейронних мереж відбувається на зображеннях робіт різних художників, твори яких представлені в мережі Інтернет. Як правило, авторів не повідомляють про те, що їхні роботи були використані для навчання ШІ. Недивно, що реакція художньої спільноти на такі дії буває досить негативною. Це ставлення ілюстративно виклав Девід Планкерт (David Plunkert) словами: «Я ставлюся дуже обережно, якщо не сказати з відвертою ворожістю. Я не підписувався під тим, щоб мою роботу згодували в програмну м'ясорубку і перетворили на якусь дивну ковбасу. І це те, що робить ШІ» [10, с. 51]. Тож очевидним є, що подібні практики потребують регулювання з точки зору етики.

Нижче наведемо основні етичні аспекти та практики, які слід враховувати, розглядаючи цю проблему.

а) Інформована згода. Ця практика включає два аспекти:

– добровільну участь та гарантування того, що особи, які надають дані для створення мистецтва штучним інтелектом, роблять це добровільно та з чітким розумінням того, як їхні дані використовуватимуться, включаючи особливості створення творів мистецтва;

– прозорість інформованої згоди: чітке повідомлення мети, обсягу та потенційних наслідків збору даних для навчання штучного інтелекту, що дозволяє людям приймати обґрунтовані рішення щодо участі чи відмови.

б) Конфіденційність і безпека даних забезпечуються наступними підходами:

– захистом особистої або конфіденційної інформації, наприклад шляхом шифрування, анонімізації або безпечного зберігання, для запобігання несанкціонованому доступу або неправильному використанню;

– мінімізацією даних, яка має на увазі збір лише необхідних даних і уникнення надмірного збору, щоб обмежити ризик порушення конфіденційності та забезпечити релевантність даних для цілей мистецької творчості.

в) Справедливість і репрезентація забезпечується через створення різноманітних та репрезентативних наборів даних, які гарантують, що вони є різноманітними, інклюзивними та репрезентативними для різних демографічних груп, культур і поглядів, і дозволяють уникнути посилення упереджень і виключень.

г) Прозорість і підзвітність забезпечуються наданням чіткої та доступної інформації про походження, характер і прогнозоване використання зібраних даних. Створення механізмів підзвітності для забезпечення дотримання етичних принципів, правових норм і етичних стандартів у мистецтві, створеному ШІ, також вирішує певні проблеми етичного отримання та використання даних.

д) *Культурна чутливість і повага* як окремий напрям етичного використання даних для створення ШІ-мистецтва допомагає поважати культурну чутливість, уникати стереотипів та упереджень і представляє різноманітні культури та ідентичність шанобливо й без експлуатації.

Для вирішення цих завдань велике значення мають постійна оцінка та вдосконалення систем збору та зберігання даних, що використовуватимуться для створення ШІ-мистецтва. До таких практик варто віднести:

– Проведення регулярних етичних оглядів і аудитів практик збору даних і алгоритмів ШІ для виявлення та усунення етичних проблем і упереджень;

– Застосування адаптивних етичних практик, а саме: впровадження культури безперервного навчання та адаптації у зборі та етичному використанні даних, розвиток практик у відповідь на етичні дилеми або зміну суспільних норм.

Етичні міркування щодо збору та використання даних у творчості штучного інтелекту вимагають збалансованого підходу, який поважає індивідуальні права, заохочує справедливість, різноманітність і культурну чутливість, дотримуючись при цьому прозорості та підзвітності протягом творчого процесу. Інтегруючи ці етичні міркування, мистецтво ШІ може зробити позитивний внесок у культурне збагачення та мистецьке вираження, мінімізуючи при цьому етичні ризики та потенціальну суспільну шкоду.

У наступній частині цієї статті ми звернемося до аналізу окремих *викликів*, які виникають через застосування ШІ-технологій у творчості та мистецтві. Ці виклики існують через те, що використання ШІ пов'язано не тільки з перевагами, але й певними проблемами, які стають невід'ємною частиною творчих практик та впливають на сферу мистецтва в цілому.

Вплив технологій ШІ на художню індустрію в цілому та зайнятість в ній є першим викликом, на який варто звернути увагу. Звичайно, незважаючи на те, що вплив штучного інтелекту на художню індустрію та зайнятість приносить численні переваги, він також має певні недоліки, серед яких варто згадати:

а) *Порушення традиційних практик,* яке полягає в тому, що:

– ШІ кидає виклики традиційним формам мистецтва. Мистецтво, створене штучним інтелектом, ставить під сумнів звичайні межі художньої творчості, спонукаючи до переоцінки того, що таке мистецтво і як воно створюється;

– Відбувається зміна творчих ролей. Поява штучного інтелекту як творчого інструменту стерла межі між художниками та технологами. Це призвело до співпраці між художниками та експертами зі штучного інтелекту, змінивши традиційні ролі в мистецтві та творчому процесі.

б) *Вплив на працевлаштування,* який є двокомпонентним, бо поєднує:

– Появу нових кар'єрних можливостей, до якої призвела інтеграція штучного інтелекту в творчість. Маємо на увазі появу нових професій, таких як артпрограмісти штучного інтелекту, куратори даних і спеціалісти з мистецтва, створеного штучним інтелектом [8];

– Зміни у вимогах до роботи, які виникають через зростання попиту на художників, що володіють технічними навичками роботи з інструментами ШІ. У свою чергу це вплинуло на набір навичок, актуальних у галузі. Цей аспект включає і негативні наслідки, які впливають на можливості працевлаштування для традиційних художників та ілюстраторів [2, с. 97; 3, с. 100].

в) У свою чергу все це містить певні *виклики і для традиційних художників*. По-перше, конкуренція та необхідна адаптація мають місце, бо традиційні митці можуть зіткнутися з посиленням конкуренції, оскільки мистецтво, створене ШІ, набуває популярності. У цьому випадку адаптація для використання інструментів штучного інтелекту або диференціація їхньої роботи стає вирішальною. По-друге, здатність штучного інтелекту копіювати стилі ставить під сумнів автентичність і унікальність, пов'язану з традиційними мистецькими практиками, спонукаючи митців відрізняти свою роботу за допомогою особистих наративів або інноваційних підходів [10, с. 51].

г) *Гомогенізація художнього вираження* теж може стати певною проблемою, яка викликана появою ШІ-технологій у мистецтві [8]. Це може бути виражене через:

– Втрату різноманітності, бо створене штучним інтелектом мистецтво може призвести до гомогенізації художнього вираження, оскільки штучний інтелект має тенденцію відтворювати шаблони з існуючих наборів даних, потенційно зменшуючи різноманітність та унікальність художніх стилів;

– Зменшення особистої залученості, бо штучному інтелекту бракує індивідуальності та людського досвіду, які часто наповнюють традиційне мистецтво емоційною глибиною та оригінальністю;

д) Також варто відзначити, що поява ШІ-мистецтва впливатиме на *динаміку артринку.*

Є ймовірність, що поява ШІ у сфері мистецтва може призвести до знецінення мистецтва як такого. Це може статися через те, що поширення ШІ-мистецтва може наситити ринок творами мистецтва, що потенційно призведе до знецінення або комерціалізації мистецтва, впливаючи на сприйняття та цінність самих художніх творів [4, с. 10]. Як справедливо зауважують у своїй статті дослідники Е. Цетінік (E. Cetinic) та Джеймс Ше (James She): «… важко оцінити, чи повинна залежати цінність того чи іншого твору мистецтва, створеного ШІ, від технологічної складності та інновацій, задіяних у його виробництві, або тільки від остаточного візуального прояву та контекстуальної новизни» [4, с. 8]. Щодо порівняння робіт, створених за допомогою ШІ, з творами традиційного мистецтва, виникає це більше питань стосовно їх цінності та ринкової вартості. Як результат, традиційні митці можуть зіткнутися з посиленням конкуренції або бути витісненими мистецтвом, створеним штучним інтелектом, що призведе до проблем у встановленні їх присутності та підтримці актуальності на ринку.

е) *Залежність від технології* теж може вважатися проблемним моментом розвитку ШІ-мистецтва, оскільки надмірна залежність від інструментів ШІ та/або надмірний акцент на інструментах ШІ може зменшити важливість традиційних мистецьких навичок, потенційно призводячи до втрати мистецьких компетенцій та зменшення ваги людської творчості.

ж) *Нерівний доступ до інструментів штучного інтелекту* та технологічних ресурсів може створити розбіжності між митцями, віддаючи перевагу тим, хто має кращий доступ і технологічні знання.

Всі ці аспекти мають бути додатково вивчені, а відповідні висновки й стратегії мінімізації негативних наслідків мають бути запропоновані, щоб відповісти на цей комплексний виклик.

Нормативно-правове регулювання та необхідність знайдення етичних підходів до такої практики можуть бути виділені в окремий виклик, який потребує уваги та відповідної реакції фахівців. Надійна нормативно-правова база має ключове значення для вирішення етичних імперативів, які ми розглядали вище у цій статті [7]. Елементами такої системи можуть стати:

а) *Законодавчі заходи.* Уряди та регуляторні органи відіграють вирішальну роль у розробці та впровадженні законодавства, яке визначає етичні принципи для застосування ШІ у мистецтві та інших чутливих сферах. Закони повинні охоплювати такі питання, як атрибуція, права інтелектуальної власності, пом'якшення упередженості та прозорість;

б) *Комітети та рекомендації з етики.* Створення міждисциплінарних комітетів з етики або консультативних рад може сприяти розробці етичних рекомендацій, що стосуються творчих практик та мистецтва, створеного за допомогою ШІ. Ці комітети можуть надавати інформацію, переглядати практики та пропонувати правила для забезпечення етичних стандартів;

в) *Галузеві стандарти та саморегулювання.* Спільні зусилля в галузях мистецтва та технологій можуть призвести до механізмів саморегулювання. Загальногалузеві стандарти та кодекси поведінки можуть сприяти дотриманню етичних правил і спрямовувати зацікавлені сторони до розв'язання етичних складнощів мистецтва, створеного ШІ.

Незважаючи на поступове впровадження нормативно-правової бази, деякі проблеми залишаться та будуть існувати протягом найближчого часу. По-перше, це швидкість змін, які відбуваються. Швидка еволюція технології штучного інтелекту створює труднощі у створенні нормативних актів, які б встигали йти в ногу з прогресом і одночасно вирішувати нові етичні проблеми. По-друге, досягнення глобального консенсусу щодо регуляторних стандартів для мистецтва, створеного штучним інтелектом, залишається проблемою через різноманітність культурних, правових та етичних поглядів у різних регіонах. По-третє, міждисциплінарна співпраця, якої потребує створення та вивчення ШІ-мистецтва, мусить забезпечити подолання розрізненості між технологами, художниками, етиками, фаховими інституціями та гравцями артринку та має вирішальне значення для формулювання комплексних і збалансованих правил у цій сфері. І, по-четверте, загальні етичні принципи, такі як прозорість, справедливість, інклюзивність і підзвітність, будуть ключовим у формуванні ефективних регулятивних підходів до мистецтва, створеного ШІ.

Нормативно-правова база щодо етики мистецтва, створеного за допомогою ШІ, є основою для відповідальних інновацій, забезпечуючи інтеграцію етичних міркувань у творчий процес. Підкреслення прозорості, чесності, культурної чутливості та підзвітності сприяє створенню середовища, де технологія штучного інтелекту збагачує засоби мистецького вираження з дотриманням при цьому етичних принципів і суспільних цінностей. Безперервний діалог, міждисциплінарна співпраця та адаптивні правила сприятимуть вирішенню етичних складнощів щодо мистецтва, створеного ШІ, та гармонійній конвергенції технологій і творчості.

Висновки. Удосконалення технологій штучного інтелекту започаткувало нову еру творчості, коли комп'ютерні алгоритми здатні створювати мистецтво, зразки якого вдало імітують, а в деяких випадках і перевершують мистецтво, створене людьми. Однак цей перетин штучного інтелекту та мистецтва породжує значні етичні дилеми та виклики, які потребують ретельного вивчення. До *етичних проблем* насамперед варто віднести наступні:

– *Авторство та право власності* — це основна проблема, пов'язана з авторством і правом власності на твори мистецтва, створені за допомогою ШІ. Визначити, хто володіє правами на мистецтво, створене ШІ, може бути складно. Чи слід це приписувати розробнику ШІ, митцю, який використовував алгоритми, чи самому ШІ, чи усім одночасно? Етичне вирішення цієї проблеми забезпечує справедливе визнання та компенсацію всім залученим творцям;

– *Оригінальність і креативність*: чи може штучний інтелект справді проявляти креативність і створювати оригінальне мистецтво? Критики стверджують, що штучний інтелект просто відтворює шаблони та стилі, отримані з існуючих даних, і йому бракує людської здатності до справжньої творчості та емоційного вираження. Етичні наслідки приписування креативності машинам кидають виклик нашим уявленням про художню автентичність;

– *Упередження та культурні репрезентації* пов'язані з тим, що системи ШІ навчаються на існуючих наборах даних, які можуть містити упередження. Це може увічнити або посилити суспільні упередження у створеному мистецтві, впливаючи на репрезентацію. Це викликає занепокоєння щодо культурних уявлень і стереотипів у мистецтві, створеному штучним інтелектом, потенційно зміцнюючи суспільні упередження та маргіналізацію певних груп. Забезпечення різноманітних та інклюзивних наборів даних і активне пом'якшення упереджень в алгоритмах штучного інтелекту стає вирішальним для сприяння чесним і точним представленням мистецтва, створеного штучним інтелектом;

– *Прозорість*, а саме інформування про те, що витвір мистецтва створено за допомогою ШІ, є етичним імперативом, особливо якщо робота представлена або продається в контексті, де цінується автентичність і людська творчість. Забезпечення прозорості щодо участі ШІ у творчості дозволяє аудиторії оцінити твір мистецтва, розуміючи його походження;

– *Етичне використання даних*. Створення штучного інтелекту часто передбачає використання величезних обсягів даних, що викликає занепокоєння щодо конфіденційності. Етичні проблеми в цьому аспекті включають отримання згоди на використання даних, забезпечення безпеки даних і захист від неправомірного використання особистої чи конфіденційної інформації.

Серед *викликів*, які пов'язані із використанням технологій ШІ у творчості та впливають на сферу мистецтва в цілому, варто відзначити:

а) Вплив на художню індустрію та працевлаштування полягає у самій появі мистецтва, створеного за допомогою ШІ, що позначається на традиційних мистецьких практиках та ринку творів мистецтва. Етичні дискусії в цьому контексті включають розгляд питань потенційного витіснення людей-митців, змін у цінностях, що приписуються рукотворному мистецтву, гомогенізації художнього вираження, а також демократизації чи монополізації художньої індустрії. Поява нових спеціальностей, таких як, наприклад, артпрограмісти штучного інтелекту, куратори даних і т. ін., створюють виклики для традиційних художників та фахівців у сфері традиційного мистецтва;

б) Нормативно-правова база стає важливою ланкою для забезпечення відповідальних практик застосування ШІ та вирішення потенційних етичних проблем у мистецтві. Напрацювання етичних принципів, рекомендацій та практичних стандартів дозволяє мінімізувати негативні наслідки, що виникають через неврегульованість окремих етичних питань, пов'язаних із створенням мистецького продукту за допомогою ШІ. Ці стандарти та принципи мають врегулювати чутливі питання щодо прав інтелектуальної власності, авторства, чесного використання даних, вимог до прозорості та інші, що виникають при практичному застосуванні технологій ШІ у створенні мистецтва.

Поява штучного інтелекту в мистецтві є зміною парадигми, яка кидає виклик традиційним уявленням про авторство, оригінальність і творчість. Вирішення етичних проблем, пов'язаних із мистецтвом, створеним штучним інтелектом, вимагає міждисциплінарного діалогу між технологами, етиками, митцями та політиками. Встановлення етичних рамок, сприяння прозорості та впровадження моделей співпраці можуть прокласти шлях до більш відповідальної інтеграції штучного інтелекту в мистецьку сферу, зберігаючи суть людської творчості, водночас використовуючи потенціал технологій. Дискурс навколо етики штучного інтелекту з активним розвитком технологій продовжує розвиватися, потребуючи постійного критичного аналізу та етичних рамок для орієнтації в цьому трансформаційному періоді інтеграції технологій з художнім вираженням.

Література

1. Agüera y Arcas B. Art in the Age of Machine Intelligence. *Arts.* 2017. Vol. 6, no. 4. P. 18. URL: https://doi.org/10.3390/arts6040018 (date of access: 18.11.2023).

2. Auladell P. A Graphic World. *New Philosopher. How Intelligent is AI?,* Jun-Aug, 2023. P. 93–97.

3. Case A. Is AI Coming For Your Job? *New Philosopher. How Intelligent is AI?* Jun-Aug, 2023.

4. Cetinic E., She J. Understanding and Creating Art with AI: *Review and Outlook. ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications.* 2022. Vol. 18, no. 2. P. 1–22. URL: https://doi.org/10.1145/3475799 (date of access: 18.11.2023).

5. Edmonds E. Algorithmic Art Machines. *Arts*. 2018. Vol. 7, no. 1. P. 3. URL: https://doi.org/10.3390/arts7010003 (date of access: 18.11.2023).

6. Hertzmann A. Can Computers Create Art? *Arts.* 2018. Vol. 7, no. 2. P. 18. URL: https://doi.org/10.3390/arts7020018 (date of access: 18.11.2023).

7. Metz C. Is Ethical A.I. Even Possible? (Published 2019). *The New York Times.* URL: https://www.nytimes.com/2019/03/01/business/ethics-artificial-intelligence.html (date of access: 18.11.2023).

8. Mazzone M., Elgammal A. Art, Creativity, and the Potential of Artificial Intelligence. *Arts.* 2019. Vol. 8, no. 1. P. 26. URL: https://doi.org/10.3390/arts8010026 (date of access: 18.11.2023).

9. The ethics of algorithms: Mapping the debate / B. D. Mittelstadt et al. Big Data & Society. 2016. Vol. 3, no. 2. P. 205395171667967. URL: https://doi.org/10.1177/2053951716679679 (date of access: 18.11.2023).

10. Plunkert D. Looking Forward, Looking Back. *New Philosopher. How intelligent is AI?* Jun-Aug, 2023. P. 93–97.

11. Sebag-Montefiore C. A New Form of Intelligence. New Philosopher. How Intelligent is AI? Jun-Aug, 2023. P. 34–37.

12. Smith G., Leymarie F. F. The Machine as Artist: An Introduction. *Arts.* 2017. Vol. 6, no. 4. P. 5. URL: https://doi.org/10.3390/arts6020005 (date of access: 18.11.2023).

13. Still A., d'Inverno M. Can Machines Be Artists? A Deweyan Response in Theory and Practice. *Arts.* 2019. Vol. 8, no. 1. P. 36. URL: https://doi.org/10.3390/arts8010036 (date of access: 18.11.2023).

14. Stokes P. Ex Machina. *New Philosopher. How Intelligent is AI?* Jun-Aug, 2023. P. 26–29.

References

1. Agüera y Arcas B. Art in the Age of Machine Intelligence. *Arts.* 2017. Vol. 6, no. 4. P. 18. URL: https://doi.org/10.3390/arts6040018 (date of access: 18.11.2023).

2. Auladell P. A Graphic World. *New Philosopher. How Intelligent is AI?,* Jun-Aug, 2023. P. 93–97.

3. Case A. Is AI Coming For Your Job? *New Philosopher. How Intelligent is AI?* Jun-Aug, 2023.

4. Cetinic E., She J. Understanding and Creating Art with AI: *Review and Outlook. ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications.* 2022. Vol. 18, no. 2. P. 1–22. URL: https://doi.org/10.1145/3475799 (date of access: 18.11.2023).

5. Edmonds E. Algorithmic Art Machines. *Arts*. 2018. Vol. 7, no. 1. P. 3. URL: https://doi.org/10.3390/arts7010003 (date of access: 18.11.2023).

6. Hertzmann A. Can Computers Create Art? *Arts.* 2018. Vol. 7, no. 2. P. 18. URL: https://doi.org/10.3390/arts7020018 (date of access: 18.11.2023).

7. Metz C. Is Ethical A.I. Even Possible? (Published 2019). *The New York Times.* URL: https://www.nytimes.com/2019/03/01/business/ethics-artificial-intelligence.html (date of access: 18.11.2023).

8. Mazzone M., Elgammal A. Art, Creativity, and the Potential of Artificial Intelligence. *Arts.* 2019. Vol. 8, no. 1. P. 26. URL: https://doi.org/10.3390/arts8010026 (date of access: 18.11.2023).

9. The ethics of algorithms: Mapping the debate / B. D. Mittelstadt et al. Big Data & Society. 2016. Vol. 3, no. 2. P. 205395171667967. URL: https://doi.org/10.1177/2053951716679679 (date of access: 18.11.2023).

10. Plunkert D. Looking Forward, Looking Back. *New Philosopher. How intelligent is AI?* Jun-Aug, 2023. P. 93–97.

11. Sebag-Montefiore C. A New Form of Intelligence. New Philosopher. How Intelligent is AI? Jun-Aug, 2023. P. 34–37.

12. Smith G., Leymarie F. F. The Machine as Artist: An Introduction. *Arts.* 2017. Vol. 6, no. 4. P. 5. URL: https://doi.org/10.3390/arts6020005 (date of access: 18.11.2023).

13. Still A., d'Inverno M. Can Machines Be Artists? A Deweyan Response in Theory and Practice. *Arts.* 2019. Vol. 8, no. 1. P. 36. URL: https://doi.org/10.3390/arts8010036 (date of access: 18.11.2023).

14. Stokes P. Ex Machina. *New Philosopher. How Intelligent is AI?* Jun-Aug, 2023. P. 26–29.

Taisiia Poda

ETHICAL PROBLEMS AND CHALLENGES CAUSED BY USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MODERN ART

Abstract. The article examines a complex set of ethical problems arising due to artists' use of artificial intelligence technologies and AI's direct integration into the creative process. The following ethical problems are discussed: authorship and attribution in AI art, authenticity and originality, the ethical imperative of transparency, and some aspects of ethical use of data. The study of social influences that create AI algorithmic biases is discussed in detail. A set of factors that cause algorithmic biases is described. Analysing the problem of transparency, the author emphasizes the importance of introducing standard transparency practices but taking into account some disadvantages of full data disclosure, namely, the breach of certain intellectual property rights, limitations of creativity freedom, influence on the market value of art, confidential data unintentional disclosure. Looking at the problem of the ethical use of data, the author primarily refers to the impossibility of disclosing any data without the consent of the person who owns it, as well as the unethical use of images of artworks for training AI algorithms without the author's permission.

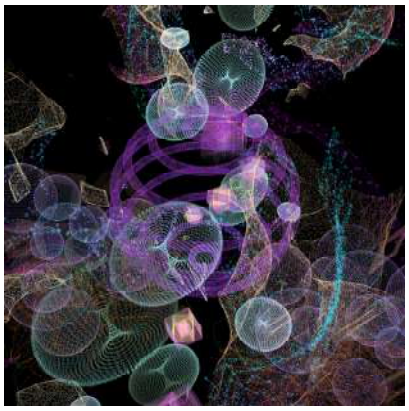
Provisions are also given to the challenges that arise due to the application of AI in art and creativity. The impact on the art industry and employment, the question of the quality of artworks, as well as the need for regulatory and ethical guidelines are outlined in the text. Several existential and cultural aspects are considered such as disruption of traditional artistic practices, homogenization of artistic expression, dependence on technology, and general impact on the dynamics of the art market. The author emphasizes the need to develop strategies to mitigate risks and maximize the benefits caused by the use of AI to empower further development of modern creative practices and the art industry as a whole.

Keywords: AI-generated art, ethics of AI, ethical use of data for AI, AI algorithmic biases in art, ethical transparency of AI in art, regulation of AI, ethical principles of AI in art.

Ілюстрації

1. Yura Miron. Solarpunk Lounge #3. ©Yura Miron

2. V4W.ENKO. AWFS#13_RM_LAA80_STTC. ©V4W.ENKO



3. Jungle Symbol. Shape Shifted. ©Jungle Symbol

4. Gydravlik. CryptoGeometry AI. ©Gydravlik

Оксана Чепелик

ІМЕРСИВНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗМІНИ ЛЮДИНОЦЕНТРИЧНОЇ ОПТИКИ

IMMERSIVE ENVIRONMENT AS A TOOL FOR CHANGING HUMAN-CENTRIC OPTICS

УДК 7.036(477)«19»
DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294885

Оксана Чепелик
кандидат наук,
старший науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України,
провідний науковий спеціаліст
відділу мистецтва новітніх технологій
e-mail: oksana.chepelyk@gmail.com

Oksana Chepelyk
Candidate of Art Studies (Ph.D),
Senior Researcher,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine,
Leading Researcher of the Department
of New Media Art
orcid.org/0000-0002-2836-8611

Анотація. Стаття присвячена науковій проблемі теоретичного опрацювання та контекстуалізації імерсивного середовища, реалізованого у фізичному просторі галереї чи музеї, site-specific роботи, а також у VR та AR, які працюють на зміну антропоцентричної оптики. Метою дослідження є виявлення особливостей формування імерсивного середовища та практик створення проєктів VR та AR в українському сучасному мистецтві, ідентифікація творчості українських митців, що відбувається за межами країни на перетині новітніх ідей в європейській культурі з фокусом на взаємостосунках людини і природи. Завданням є опрацювання теоретичних засад суб'єктності природи та розвитку імерсивних середовищ, огляд і аналіз проєктів, що використовують дигітальні технології задля створення імерсії. Методологія роботи полягає в теоретичних пошуках та польових дослідженнях на перехресті екологічної теми та імерсивних технологій і розробці авторських експериментів в рамках дослідження «Аналітичні інструменти для аудіовізуального перекладу метаболоміки» впливу навколишнього середовища на генотип в контексті змін клімату в Iméra — Інституті перспективних досліджень в Марселі. Як основний метод використовується комплексний підхід до висвітлення питань розвитку глибинної екології та теорії симбіозу, візуальні і фотометричні методи, аналіз концепцій, просторової структури та мистецьких реалізацій.

Розглянуто особливості створення імерсивного середовища у фізичному просторі у проєктах «Космогонія», «Homage to Leonardo», «"Сад божественних пісень" за філософією Григорія Сковороди», «Homage to Matisse», «Гая», «Океан», «Простір Океан: І омили мене води до душі моєї», проєкті «Екоцид», що розглядає вплив триваючої війни на екологію, для їх залучення до національного мистецтвознавчого дискурсу. Поняття «позалюдської агентності» подано як імператив суб'єктності природи. Проаналізовано можливості молекулярної соніфікації в метаболоміці. Подано короткий огляд VR-проєктів «Invasions 1.2.3», «Атмосферний ліс» і «Перша доба» та AR-проєкту «Рослинне царство, рослинна анархія». Фестивалі OVNi в Ніцці, Scientifica # 2 в Марселі, Ars Elecronica в Лінці, RIXC в Ризі, UNESCO City of Media Arts у Карлсруе та «Імерсивна Венеція» розглянуто як майданчики конструювання

«майбутньої цивілізації». Виявлено інструментальність імерсивних середовищ задля зміни антропоцентричної оптики.

Ключові слова: Імерсивні середовища, VR/AR, антропоцентризм, взаємостосунки людини і природи, екоцид, позалюдська агентність.

Постановка проблеми. На противагу культурному песимізму, ми можемо, обираючи перспективу відчайдушного реалізму, — в парадигмі екософії Фелікса Ґваттарі [1, с. 23], земного співіснування Бруно Латура [2, с. 152] чи в дусі питання Донни Гаравей [3, с. 80] про те, «як жити на ураженій Землі» [4, с. 1517], — контекстуалізувати твори мистецтва, експоновані у фізичному просторі, як імерсивне середовище в галереї чи музеї, в архітектурному просторі з іншим функціональним призначенням як site-specific роботи, а також у VR та AR, які працюють, щоб змінити оптику звичного погляду. Повсюдність медіа, війна та соціальні розбіжності відкрили для нас світ розколотої реальності. Як з цим жити? Зцілювати? Вчитися у природи? Як нові медіатехнології можуть допомогти нам стати більш відкритими та чутливими до інших і нашого середовища, на яке, крім того, впливає триваюча війна?

Зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями. Тема пропонованої статті пов'язана з загальнодержавною програмою Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України і, зокрема, з темою «Новітнє мистецтво України: ідентифікація творчості українських митців на перетині європейських культур і традицій». Стаття є продовженням авторського дослідження, започаткованого в статті «Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років» у фаховому виданні ІПСМ НАМУ «Сучасне мистецтво» 2021 року [5, с. 23–40].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Підґрунтям для дослідження, предметом якого є практики екоарту та саєнсарту, стали теоретичні дослідження щодо зв'язків людини з природою та ідея співжиття в категоріях людських і позалюдських суб'єктів провідних експертів західного та вітчизняного гуманітарного дискурсу, зокрема таких, як М. Акріч, С. Астахов, Р. Брайдотті, М. Берг, Дж. Бітц, Є. Блінов, А. Блок, Д. Блур, Ф. Вандерберге, В. Вахштайн, В. Вернадський, К. Вольф, С. Вулгар, К. Гейлз, Д. Гаравей, А. Дейнека, Т. Дженсен, Е. Доманська, Ю. Калюжна, Х. Коллінс, Я. Кононова, М. Котельніков, А. Кофман, А. Кузнецов, Д. Лавлок, Б. Латур, М. Лінч, Л. Маргуліс, І. Напрєєнко, І. Савченко, Д. Сівков, О. Столярова, Дж. Харман, О. Хархордін та ін.

Якщо говорити про тематичний матеріал, що розвиває ідею імерсивності, то варто зазначити, що при здійсненні теоретичної розвідки основою були роботи таких відомих авторів, як З. Бауман, Н. Бурріо, В. Весна, М. Гансен, Д. Гібсон, О. Грау, М. Джексон, Д. Джеральд, Е. Карпентер, М. Маклуен, В. Онг, І. Сазерленд, М. Слейтер.

Основні теми дослідження ґрунтуються на дискурсі, започаткованому Арне Нессом, який розробив концепцію «глибинної екології» (6, с. 99), земної агентності, запропонованої Бруно Латуром, і висвітленому у праці «Природний контракт» Мішеля Серра [7, с. 35], та теорії симбіозу Лінн Маргуліс.

Жюл'єтт Бессетт досліджує практики саєнсарту від зародження співпраці між морськими натуралістами та художниками, яка довгий час обмежувалася сферою наукових ілюстрацій. Відомі чудові картини та малюнки Ельзи Бостельманн, зроблені в 1930-х роках на Бермудських островах «на палубі корабля, за описами невідомих морських тварин, які були доставлені їй за допомогою телефонного зв'язку дослідником Вільямом Бібі, ізольованим в сталевій сфері на морському дні» [8, с. 4].

Втім, теми, зазначені в статті, в українському сучасному мистецтва й досі комплексно не розроблялися, дослідження імерсивних середовищ в Україні є фрагментованими: більшість із наявних матеріалів — не наукові статті, а дописи на інформаційних сайтах.

Метою статті є дослідження особливостей формування імерсивного середовища та практик створення проєктів VR та AR в українському сучасному мистецтві, ідентифікація творчості українських митців, що відбувається за межами країни на перетині новітніх ідей в європейській культурі з фокусом на взаємостосунках людини і природи.

Викладення основного матеріалу дослідження. Звернення до історії імерсії в дигітальній культурі забезпечує усвідомлення, що це поняття давно асоціювалося з архітектурою, символічними системами та мистецтвом, тому ранні системи занурення — це наскельні малюнки в печерах, і Музей гроту Коскер в Марселі, що відкрив свої двері для відвідувачів 4 червня 2022 року, якраз й ілюструє цю тезу. Культові споруди активно формували трансформуюче середовище за допомогою архітектурних просторів і форм із залученням символіки та світлових і звукових ефектів, утворюючи імерсивні системи, що стало прототипом мультимедійних практик. Олівер Грау прослідковує генезу імерсивності у своїй медіаархеології — від уявних світів італійських фресок, через винахід панорамного рухомого зображення в XIX сторіччі і до технологічних уявних просторів в практиках медіаарту в 90-х роках XX сторіччя.

Вищеозначену фрескову живописну традицію продовжено сьогодні в проєкті Петра Антипа «Космогонія», що створюється у виробничих просторах за підтримки Музею сучасного українського мистецтва Корсаків у Луцьку і завдяки своїй масштабності виконує функцію імерсивного середовища (іл. 1). Втім, космогонія у Всесвіті існує у динаміці безупинного руху. Доповнена реальність, яка вже стала одним із інтерактивних елементів Музею Корсаків, віднедавна дозволила наповнити простір «Космогонії» рухомими об'єктами (іл. 2) і занурити відвідувача в атмосферу «Великого вибуху». В рамках ART FORUM МСУМК «Космогонія в мистецтві», що відбувся 2023 року на панельній дискусії «Художник — об'єкт чи суб'єкт еволюції?», віддзеркалюючи укоріненість в ренесансній світоглядній парадигмі про людину як центр світобудови, Петро Антип виголосив тезу в дусі антропоцентризму [9].

В цьому контексті варто згадати артрезиденцію в Ельзасі для реалізації авторського проєкту «Homage to Leonardo», оскільки Леонардо займався пізнанням Всесвіту. Проєкт «Homage Леонардо» (автор Оксана Чепелик), реалізований в рамках програми Odyssee 2022 у Домініканському монастирі, побудованому в XIV столітті в Гебвіллері, як посилання на креслення да Вінчі з його «Кодексу», що перегукується з його ідеєю щодо необхідності навчатися у природи та відсилає до його рослинного розпису в кутовій залі Sala delle Asse палацу Сфорца в Мілані. Презентація імерсивного середовища з рухомим зображенням в сакральному місці, де все постає як єдиний часопростір, у якому зливаються божественне та медіальне, космічне та містичне, наукове та мистецьке (іл. 2), підважує тезу про вітрувіанську людину як центр Всесвіту і міру всього. Сполучення готики та сучасної пластики трьох структур створювало дивовижний пластичний діалог на різних рівнях (іл. 4) і, враховуючи нинішню екологічну та кліматичну кризу, надавало можливість переосмислення ренесансної парадигми антропоцентризму.

У Iméra — Інституті поглиблених досліджень Університету Екс-Марсель — за підтримки FIAS в рамках програми «Мистецтво та наука: недисципліноване знання» в роботі над дослідженням «Аналітичні інструменти для аудіовізуального перекладу метаболоміки» щодо впливу навколишнього середовища на генотип в контексті змін клімату відбулася співпраця автора з Т'єррі Перезом, директором із досліджень CNRS з IMBE — Середземноморського інституту морського та наземного біорізноманіття та екології, що вивчає біорізноманіття морських екосистем, та з MIO — Середземноморським інститутом океанографії — з його вивченням планктону щодо динаміки кисню та вуглецю в умовах зміни клімату. У цій співпраці імерсія та створення середовища занурення використовується як інструмент дослідження.

Таким методом реалізовано 3 проєкти в рамках OVNi-2022 — фестивалю відеоарту в Ніцці, який зробив фокус на Україні. Мене запросили як почесну гостю (минулого року почесною гостею була знана французька мисткиня Орлан). В рамках фестивалю OVNi-2022 були реалізовані проєкти: «Сад божественних пісень» (за філософією Григорія Сковороди) для головної виставки «Світ — це все, що є» у Великій залі Центру сучасних культур «LE 109», «Гая» у публічному просторі готелю Windsor Art Jungle Hotel та «Океан» і «Homage Матіссу» у Музеї Матісса в Ніцці.

Проєкт «"Сад божественних пісень" за філософією Григорія Сковороди» являє собою імерсивне дигітальне середовище з трьома прозорими просторовими структурами, які слугують екранами для рухомого зображення, що відображає філософську доктрину Григорія Сковороди про три світи: природу видиму і невидиму, макро- і мікрокосмос і символічний світ (іл. 5). Проєкт відтворює його раціоналізм, герменевтику, містицизм, чуттєвість, філософію серця, філософію радості пізнання. Німецький саунд-митець Ріко Ґраупнер, працюючи з живими видами, створив звуковий ландшафт проєкту, що використовувався як полігон для дослідження хаотичних біологічних систем. За допомогою різних типів датчиків, збираючи звукові сигнали, продуковані комахами та їх оточенням, він використав дані для широкого спектру можливої інструменталізації в генеруванні звуку і розвитку музичної композиції.

Звернення до творчості Сковороди — швидше думка, розвинена в просторі. Структури, зроблені в сучасній пластиці, нагадували сузір'я, Ноїв ковчег, НЛО, рослинний світ з кактусом — рослиною, яка чинить спротив (іл. 6). Мьобіусні поверхні в проєкті також оприявнюють політичну та історичну основу. Так само, як напередодні Другої світової війни, коли відбулася анексія Судет, світ не відреагував належним чином, тож почалася попередня війна, і ось, ніби рухаючись по мьобіусній стрічці, в 2014 році міжнародна спільнота закрила очі на анексію Криму, тож 24 лютого 2022 року ми опинилися в гарячій фазі. Це своєрідний крок до ще складніших структур, що апелюють до шестивимірного часопростору, мікросвіту, що знаходиться в кожній точці нашого макросвіту. Збільшення цього мікросвіту квантової фізики відбувається задля нашого сприйняття й розуміння актуальних подій. Це візуальне метафоричне дослідження діалогу через віки філософських ідей Григорія Сковороди з XVIII століття та ідей «плинної модерності» Зигмунта Баумана [10, с. 38] в межах широкого ряду взаємозв'язків. Проєкт потребує гострого відчуття просторової структури, щоб сформувати цей досвід: філософію та фіксацію появи умов, що оприявнюють нове, неймовірне, немислиме. Антропогенні фактори та кліматична криза призводять до значних змін, відображених у відеоінсталяції через спотворення.

Проєкт працює з сучасним контекстом, адже Національний літературно-меморіальний музей філософа, що в селі Сковородинівка Харківської області, був зруйнований від ракетного удару Росії в ніч на 7 травня 2022 року. Там поет і філософ працював останні роки свого життя і недалеко був похований з епітафією на надгробку: «Світ ловив мене, але не впіймав». Важливою була також думка, що росіяни не випадково зруйнували музей Григорія Сковороди, адже філософ створив підґрунтя для української світоглядної парадигми, був прикладом вільної людини, — йому вдалося в епоху абсолютизму, в своєму XVIII столітті не служити владі. Так закладалася не тільки філософська основа, але й поведінкова модель.

Інший проєкт було призначено для публічного простору в готелі Windsor Art Jungle Hotel із site-specific відеоінсталяцією «Гая» (богиня Землі в грецькій міфології) як посилання на теорію Гаї Джеймса Лавлока [11] та Лінн Маргуліс 70-х років, яка базувалася на теорії розвитку Землі українського вченого Володимира Вернадського 1920-х років, яка нині є однією з основ екології. Жіночий образ у відео є втіленням Terra, невеличкі фігурки Lego — люди, що намагаються колонізувати Землю, але вона чинить спротив (іл. 7). Так виникає екологічний, феміністичний шар, а також алегорія з Україною, яка також чинить опір.

Філософ Девід Абрам розвиває ідею поступу і взаємодії цивілізації зі світом природи від ієрогліфічних символів, або ідіографічних писемностей (де були стилізовані зображення сходу сонця, гори, коли ці символи слугували вікнами, що відчинялися до природи, яка говорить до нас), до появи формальних систем письма. З появою фонетичної абетки, «записані слова... більше не слугують символами, і не відображають нічого з чуттєвого довкілля, людська мова абстрагується і відвертається від землі» [12, с. 3]. Тварини й рослини та природа починають віддалятись у нашій свідомості, людина в своєму сенсоріумі опиняється замкненою в дзеркальній залі — такі роздуми філософа зафільмовані режисерами Еммою Дейві і Пітером Меттлером у документальній стрічці «Тваринне чуття». Він визначає розділення осмисленого часопростору на окремі поняття, а відтак і фіксує втрату всеохоплюючого земного розуму. У античних філософів знаходимо ідеї тих, хто розвиває монотеїстичну тенденцію, починаючи з Ксенофана Колофонського, а чи продовжує хтось тенденцію пантеїзму однаково «з визнанням Божественного Логосу в якості структуроутворюючої та Світової Душі як живлячої основи буття» [13, с. 43]?

Але, як вважає філософ, в різних мовах світу це поняття затрималося у мовних конструкціях [14]. Згадуємо вітер, який є духом, у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», населеній міфологічними істотами невидимого світу наших давніх предків.

В процесі переосмислення нашого споживацького сприйняття часопростору варто звернутися до поняття ноосфери в потрактуванні українського науковця Володимира Вернадського [15, с. 235], який готував підґрунтя для повороту людства до усвідомленого облаштування Всесвіту. Тому мистецькі практики підключення до вібрацій часопростору мають потужну перспективу.

Мультимедійна інсталяція «Homage to Matisse», що експонувалася в Музеї Матісса в одному просторі з його відомим твором «Басейн» (іл. 8), — апелює до ідей майстра та його системи мислення, «натхненної природою». Інсталяція формує гібридні форми, апелюючи до знаків, що лежать в основі мистецтва Матісса: «знак-плавець», «знак-горгона», «знак-медуза», «знак-ціанобактерія», — спрощених до ієрогліфа. Вона поєднує відео та скульптурні об'єкти через абстрактне зображення фрагмента скелета кита, який начебто врізався в стіну, відсилаючи до втраченого раю внаслідок екологічної кризи, антропоцентризму та людської безвідповідальності (іл. 9). У відеоінсталяції був також задіяний фрагмент зйомки, виконаної з дрону, що пролітав над річкою Ірпінь з низкою каналів, які впадають у Київське море, з дамбою і ГЕС, що знаходяться вище багатомільйонного Києва, — як передчуття-попередження щодо можливого акту екотероризму. Місто Ірпінь, як і Буча, стало символом звірств російської армії.

Методологія декупажу Матісса (decoupage — вирізання) може сьогодні слугувати важливим інструментом, який допомагає зрозуміти наслідки впливу антропогенних факторів і кліматичних змін, які призводять до значної втрати біорізноманіття та деградації навколишнього середовища, а також людських втрат під час геноциду в Україні нині. Знадобилося 100 років, аби світ визнав Голодомор 1932–1933 років геноцидом українського народу, тепер історія повторюється і поновлюється дискусія: чи вбивства українців, які відбуваються на очах всього людства, можна вважати геноцидом, оскільки ж не було оприлюднено жодних документів, які б свідчили про сплановану акцію, хоча американський історик Тімоті Снайдер уже опублікував усі необхідні посилання з англійським перекладом у своїй статті «Російська інструкція з геноциду» [16].

Квадриптих «Генезис: Мати-Кит» відсилає до легенди про заснування світу: землі ще не було, всюди була вода і, коли стався вибух, кит врятував нашу землю, а то б вона полетіла в Тартар (зі слов'янської міфології, за збереженими переказами, відомо, що світ стоїть на

трьох китах). Але в квадриптиху зафіксований вже сучасний погляд на народження двійні, з ембріоном людини включно (іл. 10).

Після демонстрації в рамках OVNi відеоінсталяції «Океан» в Музеї Матісса (іл. 11), що була реалізована в резиденції Iméra, журнал «BeauxArts» написав про неї як про найбільш вражаючу відеороботу фестивалю [17]. Знову ж таки, у п'єсі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» Водяник говорить з Тим, хто греблі рве, про Океан як про діда [18, с. 12], пращура вищеозначених міфологічних сутностей, пов'язаних з водним середовищем.

Відеоінсталяцію «Океан» було також продемонстровано в рамках проєкту «Hybrid-Art-2022», що досліджує новонароджені тенденції. Він був організований Центром пластичних мистецтв Фернана Леже в Порт-де-Бук як фрагмент проєкту «Метаболоміка», який планувався до експонування в Києві в червні 2022 року за підтримки «House of Europe», але був скасований через вторгнення Росії в Україну.

Втім, випала нагода представити відеоінсталяцію в проєкті «Простір Океан: Омили мене води до душі моєї» з іще двома аудіовізуальними інсталяціями у межах Scientifica #2 в Галереї візуальних мистецтв культурно-мистецького комплексу «Куб» / «Le Cube» Університету Екс-Марсель в Екс-ан-Провансі в червні 2023 року. Екоартінсталяція «Океан» поєднує зображення морських видів і мікроскопію живих організмів: планктону, бактерій та інших підводних мешканців. Оскільки близько 70% кисню в атмосфері виробляється в океанах з фітопланктону, який здійснює фотосинтез, то це означає, що більшість кисню, доступного для нас та інших організмів, які дихають аеробно, виробляється планктоном (іл. 12). Відео виражає етичну основу співіснування з природою: парадигма «колонізації» трансформується в «партнерство» з «етикою турботи». Поліфонія у творі є ознакою біорізноманіття, оскільки вона надає голос живим видам.

Інша двоекранна інсталяція представила трилогію: «На межі», «Підводний пейзаж» та «Екоцид». Перформанс «На межі» був присвячений 140-річчю Олександри Екстер — однієї з найвидатніших українських мисткинь авангарду XX століття, пов'язаної з Києвом, — як данина спадщині художниці, яка перетинала межі стилів та кордони між країнами, але водночас слугувала містком між культурами та епохами.

Музичний ряд для диптиха «На межі» був спеціально створений іспанським митцем українського походження Юрієм Лєхом. В перформансі йшлося про межу, до якої наблизилося людство, ще не до кінця розуміючи цю ситуацію: межа говорить до нас екологічними катастрофами, пандеміями, війнами та стрімким технологічним переходом. Цей вузол неможливо розрубати, але залучення до роботи з переосмислення існування людства на планеті Земля, до трансформаційного переходу, має відбутися.

У першій частині перформансу відображено межу між урбаністичним простором Марселя в контексті його розширення та Національним парком Каланки. Основними загрозами для водного біорізноманіття є зміна клімату, включаючи спеку, потепління океану, підкислення, кисневе виснаження, збільшення забруднення в містах та від стоку зі сільськогосподарських угідь і, як наслідок, — загибель живих організмів.

Друга частина побудована як ритуал співпраці з природою: потрібно було вловити вітер, який мав напнути вітровики у вигляді літер, з яких виникало слово «Надія» (іл. 13). Можна згадати традиційні японські койноборі, зроблені у вигляді вітродуя, що напинаються на вітрі у вигляді коропа (японською означає «короповий стяг»). Згідно з легендою, одного разу на Хуанхе у швидкому потоці багато риб намагалися подолати перешкоду — водоспад, — перестрибнувши через нього, але це вдалося лише коропу. Тому короп, який долає водоспад, традиційно асоціювався з символом переходу до дорослого життя. Звернення до койноборі у перформансі вказувало на запрошення до свідомого дорослого життя людей у колаборації з природою.

Третя частина відтворює звуковий ландшафт морських глибин як сенсорний доказ загроз біорізноманіттю через забруднення та зміну клімату, створений на основі метаболомічних даних, які є хімічними індикаторами впливу середовища на генотип організмів.

Диптих «Підводний ландшафт» є свідченням того, як зміна клімату та спека на північному узбережжі Середземного моря перетворили багату морську екосистему на сад екзоскелетів у серпні 2022 року (іл 14). Т'єррі Перез та його колеги з Франції та Ізраїлю написали про смертність підводних видів, а саме горгоній та губок (іл. 15), про крихкість життя та вразливість екосистеми через «підвищення температури моря, яка сягнула 5°C вище середнього значення» [19, с. 1681].

Відеоінсталяція «Екоцид» продемонструвала гуманітарну та екологічну трагедію (іл. 16), масове знищення флори та фауни, отруєння ґрунту та водних ресурсів, спричинене руйнуванням РФ в Україні дамби Каховської ГЕС 6 червня 2023 року, яка стала найбільшою техногенною катастрофою в Європі за останні десятиліття (іл. 17). Виявилося, що підрив Каховської ГЕС і екоцид в Україні абсолютно відсутній у картині світу французів. Вони не можуть впізнати зображення зруйнованої Каховської ГЕС і затоплених міст України і зрозуміти, про що йдеться. Доводилося пояснювати, що це відбувається в Україні саме зараз, що Чорне море належить до басейну Середземномор'я (іл. 18). На жаль, війна так само давно випарувалася з публічного дискурсу Франції, хоча Бруно Латур і наголошував, що війна в Україні, яка збіглася з екологічною кризою, творить новий екологічний режим [20, с. 93]. Донесення до міжнародної спільноти глибини української гуманітарної трагедії (іл. 19) у різних форматах, на різних майданчиках та необхідність всебічної підтримки України в протистоянні з РФ є нашою нагальністю. Вчені-мариністи наголошують на необхідності уникнути «колонізації океану» [21, с. 328] (хоча вже колонізація Марсу на меті), в результаті кліматичних змін «інвазивні види» мігрують і витісняють «автохтонні види», змінюючи екостистему [22]. Представники західної цивілізації, яка, власне, і спричинила цю проблему, усвідомлюють її. Але спробам пояснювати інвазію РФ в Україні (тема, яка на сьогоднішній день мігрувала в зону «внутрішнього табу» в таборі європейської інтелектуальної еліти) через метафору інвазивних процесів в рослинному світі, як це робить Алевтина Кахідзе [23], чи у тваринному світі так само чиниться активний спротив, коли колоніальна оптика превалює і стратегія утримування українського голосу в зоні невидимості успішно реалізується.

Верховенство людини поступово віддалило людство від решти живого світу, таким чином відкриваючи шлях до всіх зловживань, результатом яких є знищення біорізноманіття та сучасна кліматична катастрофа, де океан перетворився на невидимий підводний цвинтар в процесі міграційної кризи. Озвучення екоциду легітимізовано західною традицією для бджіл, бактерій і тваринного світу, озвучення геноциду в Україні має виборюватися, адже замовчування, насправді, є актом колаборації з агресором. Втім, екоцид матиме тривалі в часі екологічні наслідки навіть для Середземного моря, посилаючись на «ефект метелика», досліджений французьким математиком та інженером Анрі Пуанкаре [24; 98], добре відомий з оповідання «Гуркіт грому» Рея Бредбері 1952 року [25, с. 71] та розвинений математиком і метеорологом Едвардом Нортоном Лоренцом у 70-х роках [26, с. 289–297].

Тим більше актуальними є дослідження, якими займається лабораторія Т'єррі Переза, працюючи з метаболомікою над розробкою концепції підводного біорізноманіття Середземномор'я «X-Med» як Common Heritage — спільної природної спадщини. Міждисциплінарне дослідження X-Med» як перша програма дослідження Середземного моря такого масштабу «хоче поширювати наукові та мистецькі messages на міжнародному рівні: про естетику морського біорізноманіття, його вразливість, а також маловідомі переваги для людей від його збереження. Стосовно феномену практик екомистецтва, Ендрю Браун розробив у своїй книзі «Мистецтво та екологія зараз» шестирівневу модель для вивчення ступенів екологіч-

ної відповідальності в мистецтві [27], яка тепер слугує аналітичним інструментом. Браун проблематизує залучення екомистецтва до питання про те, чи повинні митці «брати участь у створенні змін і пошуку рішень екологічних проблем» [28]. За словами Т'єррі Переза, знання, розуміння та захист нашої морської природної спадщини еквівалентні порятунку витворів природи та підтримці безцінного потенціалу екосистеми, що слугуватиме людству [29, с. 277].

Лабораторія DFME — Різноманіття і функціонування молекул в екосистемах, — очолювана Т'єррі Перезом, зосереджується на створенні метаболомічного профілю Середземного моря [30, с. 290]. Амбітність цього завдання можна порівняти з розшифровкою генома людини. Соніфікація середземноморського метаболомічного ландшафту пропонує можливість створення звуку із використанням «позалюдської агентності», щоб змінити антропоцентричну оптику.

Молекулярна соніфікація, а саме розкодування молекул музичними засобами є особливо інтригуючим завданням, оскільки численні виміри музики дозволять позначити багато молекулярних характеристик. Як стверджували Тім Чернак та його колеги, «музику можна використовувати для зберігання молекулярної інформації» [31, с. 10–11]. Науковці навіть висунули гіпотезу, як музику можна використовувати як творчий інструмент для створення нових молекул, але в ході досліджень вони дійшли висновку, що це радше молекули можуть надихнути та надати творчий імпульс для генерування нової музики.

Цикл про підводне життя з використанням ШІ є не лише посиланням на «плинну сучасність» у філософії, але й сприяє візуальному експерименту, що досліджує взаємозв'язок людства з морськими видами. Зображення цього циклу утворюють ядро аудіовізуальної інсталяції, що є прологом «Opera-Metabolomica», яка все ще перебуває на ранній стадії розробки. Це триб'ют до ідеї Океану не тільки як колиски життя на Землі, але й як симбіотичного мультивсесвіту живих істот. це запрошення «стати океаном», почерпнути натхнення зі спільного естетичного та політичного бачення підводного мультивсесвіту та симбіотичного майбутнього. Проєкт наголошує на «необхідності радикальних змін у стосунках між людиною та іншими живими видами та припускає, що це можна зробити за допомогою мультисенсорного пізнання та емпатії» [32, с. 2].

В рамках Scientifica #2 Надія Мерад Коліак, поєднуючи мистецтво та науку, представила інсталяцію «Йти за блакитною феєю», присвячену біолюмінесценції бактерій морського походження, яка розповідає про світло та тривалість життя двох штамів бактерій. Надія Мерад Коліак створює імерсивне середовище, досліджуючи природну люмінесцентність підводних видів. Її твори є одночасно скульптурами, об'єктами, інсталяціями та партисипативним перформансом зі спільного створення біолюмінесцентної імерсії. Робота цієї художниці настільки ж ефектна, як і поетична, вона запрошує публіку на емоційну зустріч наживо з живим світлом. Надія Мерад Коліак представляє біолюмінесценцію як інтелектуальну та феноменологічну конструкцію, де онтологічний вимір світла набуває повного значення в ідеї контейнера живого світла. Її дисертація, присвячена біолюмінесценції, видана окремою книжкою, в якій також висвітлюється роль вченого і філософа Рафаеля Дюбуа (1849–1929), що відкрив біолюмінесцентну бактерію і освітив для мисткині шляхи дослідження. Її рефлексія лежить в основі подвійної етики: тієї, яка стосується наукової чесності щодо пам'яті Дюбуа, і тієї, що пов'язана з мистецькою практикою роботи з живими видами і з відповідальністю, покладеною на кожного [33, с. 5].

Вона також критично дивиться на живе світло як на модний феномен. Ми можемо бути спокушені його естетичними якостями, його внутрішньою природою холодного світла та його потенційною екологічністю, але практичне використання біолюмінесценції насправді має багато невирішених проблем. Тому її роботи з біолюмінесцентними бактеріями є в першу чергу нагадуванням щодо вразливості живих видів і крихкості життя на Землі.

Якщо у 2022 році вісім проєктів українських авторів отримали премії в міжнародному конкурсі «State of the ART(ist)» / «Сучасний стан мистецтва (митця)» на Ars Electronica («VR Колайдер» Оксани Чепелик (іл. 21); «Брязкання, стукіт, суперечка та булькання» Даниїла Ревковського та Андрія Рачинського; експозиційне середовище «Шухляда» артгрупи Sviter та «Donate» Івана Світличного; «Я закрию небо, щоб ви могли дихати» Дар'ї Пугачової; «Подібне зображення» творчого об'єднання Fantastic Little Splash; «Жовта лінія» мистецької ініціативи ДЕ НЕ ДЕ й «Окреслення великого дикого поля» Олександра Бурлаки [34], серед яких в трьох була задіяна імерсивність), то 2023 року лише один український VR-проєкт «Вторгнення 1.2.3» Алевтини Кахідзе здобув почесну відзнаку в цьому конкурсі. VR-проєкт «Invasions 1.2.3» був створений 2022 року на замовлення та за підтримки Manifesta 14 у Приштині (Косово), кураторка якої Кетрін Ніколс намагалася представити його як приклад пацифізму від української мисткині, яка виступає проти виробництва зброї та її фундаментального впливу на суспільство, в той час, коли проєкт з малюнками, графіками крадіжок росіянами українського зерна, імерсивним відео зі зруйнованого міста Ірпінь у VR досліджує процеси колонізації і приклади спротиву та збереження локальних екосистем на прикладі рослинного світу.

Прочитання проєкту журі міжнародного конкурсу «State of the ART(ist)» цілком відповідало мистецькому посилу: «…Фільм є свідченням сили мистецтва документувати та висвітлювати складні реалії війни та її глибокий вплив як на окремих людей, так і на громади» [35]. Завдяки 360-градусному формату реальність російсько-української війни проявляється в кожному ракурсі (іл. 22): ліворуч — зруйновані міст і будинки, праворуч — граються діти. В іншій частині — мисткиня на могилі матері, яка померла на блок-посту під час переходу з окупованої частини на підконтрольну Україні територію. Її могила стала також концептуальним проєктом, надгробок є символом рідного дому. В кінці відео художниця на кухні готує вечерю з інвазійних рослин. Це її метафоричний спосіб перемогти загарбників. Втім, рослини невинні, чого не можна сказати про людей, бо, власне, людська безвідповідальність є причиною дисбалансу в екосистемі рослин і створенні підстав для рослинної інвазійності (23).

Також проєкт Алевтини Кахідзе, в якому вона відстоює права рослин, демонструється в рамках виставки «Парламент рослин II» 2023 року у Художньому музеї Ліхтенштейну, головною кураторкою якої є Крістіане Мейєр-Штолл, а співкуратором — молекулярний біолог та історик науки Ханс-Йорг Рейнбергер. «Парламент рослин II» демонструє принцип симбіозу як суспільний взірець, направлений проти паразитичного ставлення до природи. Центральне питання виставки полягає в тому, як досягти симбіотичного співіснування, в якому люди та позалюдські види можуть вчитися одне в одного. Головний акцент зроблено на проведенні кордонів у сумнівному визначенні себе та іншого, на питанні про те, природа чи культура є домінуючою силою, беручи до уваги економічні інтереси, спекуляції та геополітичні виміри природних ресурсів. Виставка висвітлює нові погляди на світ рослин, культурні практики корінних народів, колоніальну та сучасну історію, управління ресурсами, а також задається питанням про те, чи можна надавати рослинам законні права?

А в Музеї сучасного мистецтва імені Великого герцога Жана у Люксембурзі Алевтина Кахідзе проводить майстер-клас «Слідуй за рослинами», запрошуючи учасників подивитися на навколишнє середовище очима рослин. Художниця досліджує зв'язок між рослинами та людьми, зосереджуючись на проблемі стабільності екосистем, таких як степ чи прерія, на так званих інвазивних рослинах та на багаторічних видах, які обіцяють стати кроком уперед у сільському господарстві в умовах зміни клімату, та аналізуючи роль людини в трансформаціях екосистем. Воркшоп є частиною програми «Колоніалізм у камуфляжі», куратором якої виступає колектив «Beyond the post-soviet», заснований 2021 року.

В рамках тієї ж виставки «Парламент рослин II» у Художньому музеї Ліхтенштейну представлені також два проєкти латвійських митців і засновників RIXC Раси Смайте і Райтіса Смітса. Їх імерсивний VR-досвід «Атмосферний ліс» є результатом трирічного мистецького дослідницького проєкту в заповіднику Пфінвальд (Швейцарія), що розглядав вплив посухи на місцеві лісові екосистеми та те, як такі стресові ситуації впливають на продукування деревами смоли та летючих викидів (таких, як звичайний запах сосни) (іл. 24). Митці візуалізували та озвучили зв'язок між лісом і кліматом, адже дослідження доводять, що дерева не тільки виробляють кисень, але й, як живі тіла, також дихають (іл. 25). Тобто виділяють частину вуглекислого газу, іноді навіть до 20% від того, що вони спожили. Коли дерева вмирають, вони викидають весь вуглець, який вони зібрали протягом свого життя, назад в атмосферу.

Продовжуючи дискусію, започатковану першою виставкою, «Парламент рослин II» надає рослинам голос. Це свідчить про новий погляд на них як на істот, які нерозривно пов'язані з нашим власним виживанням. За останні кілька десятиліть відбулася зміна парадигми у сприйнятті науковою спільнотою рослин, що відображено в мистецьких роботах виставки. У рамках виставки поряд з «Атмосферним лісом» демонструється також новий дослідницький проєкт мистецького тандема «Рослиний_Інтелект. Навчаючись як рослина», що стосується сучасного дискурсу в мистецтві, гуманітарних та природничих науках щодо інтелекту рослин. Проєкт розглядає концептуалізацію рослинного інтелекту та його взаємозв'язок з такими поняттями, як розум, свідомість, спілкування, пам'ять, прийняття рішень, вирішення проблем, навчання, суб'єктивність. Він ставить запитання, чи ця концептуалізація має сенс стосовно різних проявів у рослинному житті і чи сприяє вона новим поглядам на міжвидові та земні взаємовідносини?

Раса Смайте і Райтіс Смітс разом з Дар'єю Мілле виступили також кураторами проєкту «SensUs. Augmented Nature-Cultures», що відбувається в Ризі та в рамках фестивалю ЮНЕСКО «Media Art City» у Карлсруе, в якому Анна Мананкіна, українська художниця, що з 2021 року мешкає в Карлсруе, представила свою AR-роботу «Рослинне царство, рослинна анархія» (іл. 26). Вона демонструє провокативний погляд на симбіотичне майбутнє, де види рослин, згенеровані штучним інтелектом з використанням зображень із Музею природничої історії, перебувають у безперервній мутації, еволюціонуючи до стадії, коли рослина може приймати форму людини. Люди більше не потрібні.

Інший імерсивний проєкт латвійських митців Раси Смайте і Райтіса Смітса «Deep Sensing» був представлений 2023 року в Immersive Room Центру дигітальної культури MEET у Мілані. «Deep Sensing» — це твір мистецтва, який відображає історію та еволюцію легендарного радіотелескопа Ірбене — колишньої надсекретної радянської військової антени, яка призначалася для шпигування, а зараз перетворилась на науковий інструмент, що використовується латвійським і міжнародними радіоастрономічними товариствами і відіграє вирішальну роль в космічних дослідженнях (іл. 27). Тут приймаються електромагнітні хвилі від Сонця, різних планет, зірок інших галактик і навіть загадкових чорних дір, які ще не досліджені. Завдяки поєднанню мистецтва, історії та науки, «Deep Sensing» пропонує публіці унікальний погляд на неосяжність і складність Всесвіту.

В контексті щодо радіотелескопа Ірбене варто згадати історію секретної радіолокаційної станції «Дуга», що залишилася в Україні в Чорнобильській зоні після розпаду СРСР. Валерій Коршунов та Ярослав Костенко перетворили в 2019 році за допомогою меппінга радіолокаційну «Дугу» — об'єкт «Чорнобиль-2» — на імерсивне середовище «Чорнобильське сяйво», завдяки розмірам. А 2023 року у секції Venice Immersive в рамках Biennale College Cinema в позаконкурсній програмі був представлений VR-проєкт «Доба перша» / FIRST DAY Валерія Коршунова (іл. 28). Автор Валерій Коршунов та продюсерка Світлана Коршунова почали фільмувати та сканувати зруйновані домівки навколо Києва ще у 2022 році. Це

було важко фізично і психологічно, але важливо, аби надати людям можливість «відвідати» та самостійно побачити наслідки війни у форматі імерсивного досвіду (іл. 29). Проєкт створювався в рамках Biennale College Cinema, пройшовши всі етапи пітчінгу та відбору, став переможцем 2023 року і отримав фінансування та можливість бути представленим на 80-му Венеційському кінофестивалі. Адже його мета — привернути увагу до війни в Україні і підвищити емпатію людей, аби проєкт не став просто безпечним дистанційованим атракціоном війни. VR-досвід «Доба Перша» — це лише початок великого імерсивного проєкту, що розповідатиме історію нашої війни світові. Вже зараз команда за підтримки УКФ працює над проєктами імерсивної документалістики VR-Гостомель, VR-Бородянка та VR-Чорнобиль.

Висновки. Представлені кілька аспектів комплексних системних і польових досліджень намагаються зробити свій внесок, ставлячи міждисциплінарність на службу екологічним цілям та ініціативам по збереженню довкілля, оскільки залучення мистецьких практик відбувається в суто науковому поєднанні експериментальної екології та технологій наступного покоління (включаючи геноміку, епігеноміку, транскриптоміку та метаболоміку), які представляють безпрецедентну можливість охарактеризувати моделі локальної адаптації та фенотипічної пластичності в природних системах і, зрештою, зрозуміти складні взаємозв'язки між фенотипом, генотипом і середовищем у контексті кліматичних змін [36, с. 10–11]. Таким чином, підходи екоарту з використанням імерсивних середовищ, соніфікації та трансляції складних біохімічних подій у візуальній формі за допомогою штучного інтелекту слугують додатковим сенсорним аргументом, аби підштовхнути до реального повороту [37, с. 85], до зміни антропоцентричної оптики та сталого управління нашими вразливими екосистеми.

Імерсивне середовище сприяє зміні етичної парадигми на користь усіх інших живих істот, щоб людина могла легше зійти з п'єдесталу, побудованого згідно з антропоцентричною концепцією. Етика партнерства замість конкуренції як модель співіснування є, зрештою, дуже благодатною для виживання людства на нашій планеті — вона вибудовує відчуття безпеки, підтримує міжлюдські та міжвидові зв'язки, повагу до іншої людини та інших форм життя, зв'язок із природою та ідею спільного майбутнього.

Література

1. Guattari, Félix. Les Trois Écologies. Paris: Galilée, 1989. P. 54.

2. Latour, Bruno. Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime. Translator: Catherine Porter. Polity Press, July 2017. 300 p.

3. Haraway, Donna J. Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene, Duke University Press, 19 septembre 2016. 312 p.

4. McKeithen, Will. Book Review: Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene // Gender, Places & Culture, Vol. 24, No. 10, 2017. P. 1517–1519. URL: https://doi.org/10.1080/0966369X.2017.1336302 (last accessed: 31.08.2023).

5. Latour, Bruno (2022) Is Europe's soil changing beneath our feet? War ecology: a new paradigm/ Issue #2, Sep. 2022. P. 92–97.

6. Naess, Arne. Ecology, Community and Lifestyle/ Cambridge University Press, 2003. 223 p.

7. Serres, Michel. The Natural Contract. University of Michigan Press, 1997. 125 p.

8. Bessette, Juliette & Perez, Thierry. Oksana Chepelyk : L'Océan. «Immersive Environments: Espace Ocean» catalogue. Marseille: Corep, 2023. P. 4–5.

9. Художник об'єкт чи суб'єкт еволюції: дискусія // МСУМК Art Forum «Космогонія в мистецтві». Луцьк, 5 травня 2023. URL: https://www.facebook.com/msumk/videos/-783912873347817/ (дата звернення: 31.08.2023).

10. Бауман, З. Текучая современность. СПб.: Питер, 2008. 240 с.

11. Lovelock, James (2000). Gaia: A New Look at Life on Earth. Oxford University Press. 176 p.

12. Abram, David. The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human World. Vintage Books; Random House, 1996. 315 p.

13. Павленко Ю. В. (1999). Етапи та шляхи розвитку дохристиянських вірувань давнього населення України // Наукові записки. 1999. Том 13: Теорія та історія культури. С. 39–47.

14. Abram, David. Becoming Animal: An Earthly Cosmology. New York: Pantheon Books, 2010. 336 p.

15. Вернадский, В. И. Биосфера и ноосфера. М: Наука, 1989. 261 с.

16. Snyder, Timothy. Russia's genocide handbook: Thinking about... 8.04.2022. URL: https://snyder.substack.com/p/russias-genocide-handbook (last accessed: 31.08.2023).

17. Celeux-Lanval, Maïlys. 5 Vidéos scotchantes à découvrir au festival OVNi: BeauxArts. 17 novembre 2022. URL: https://www.beauxarts.com/expos/5-videos-scotchantes-a-decouvrir-au-festival-ovni/ (last accessed: 31.08.2023).

18. Українка, Леся. Лісова пісня. Київ: Апріорі, 2021. 160 с.

19. Grenier Marie, Idan Tal, Chevaldonné Pierre, Pérez Thierry (2023). Mediterranean marine keystone species on the brink of extinction. Global Change Ecology: 20 January 2023. doi.org/10.1111/gcb.16597

20. Latour, Bruno. Is Europe's soil changing beneath our feet? War ecology: a new paradigm. Issue #2. Sep. 2022. P. 92–97.

21. Faget, Daniel. Éloge vagabond de la Méditerranée. Philippe Rey, 2020. 352 p. ISBN: 978-2-84876-811-3

22. Pérez Thierry, Greff Stephane, Zubia Mayalen, Payri Claude, Thomas Olivier. Chemogeography of the red macroalgae Asparagopsis: metabolomics, bioactivity, and relation to invasiveness. Metabolomics, 2017, 13, pp.1–13/33. DOI:10.1007/s11306-017-1169-z

23. Kakhidze, Alevtina. Manifesta Biennale 14. 2022. URL: https://manifesta14.org/participant/alevtina-kakhidze/ (last accessed: 31.08.2023).

24. Poincaré, H. Sur le problème de trois corps et les équation de la dynamique, Acta Mathematica 13, 1890. 1–270. ISSN 0001-5962. DOI: 10.1007/BF02392506

25. Бредбері, Рей. І вдарив грім…: Фантастичне оповідання // Наука і суспільство / Пер. з англ. Лариси Маєвської. 1986. № 11. С. 64–71.

26. Lorenz, Edward N. The predictability of a flow which possesses many scales of motion. Tellus. XXI (3): June 1969. 289–297. DOI:10.1111/j.2153-3490.1969.tb00444.x

27. Lacroix, Denis & Thierry Pérez, Thierry. The ocean, crucial for our future. The Ocean Revieled. Editors: Agathe Euzen, Françoise Gaill, Denis Lacroix, Philippe Cury. Paris: CNRS Éditions, 2017. 323 p. ISBN: 978-2-271-11907-0

28. Spray, Martin. Art and Ecology. The Journal for the post-industrial age. September 16, 2014. URL: https://theecologist.org/2014/sep/16/art-and-ecology-now (last accessed: 31.08.2023).

29. Brown, Andrew. Art and Ecology Now. Thames & Hudson, 2014. 256 p.

30. Thomas, Olivier P. & Pérez, Thierry. Marine biomolecules: a source of sustainable development. The Ocean Revieled. Editors: Agathe Euzen, Françoise Gaill, Denis Lacroix, Philippe Cury. Paris: CNRS Éditions, 2017. 323 pp. ISBN: 978-2-271-11907-0

31. Babak Mahjour, Jordan Bench, Rui Zhang, Jared Frazier, Tim Cernak. Molecular Sonification for Molecule to Music Information Transfer. Royal Societe of Chemistry. 14 March, 2023. 520-530 pp. DOI: https://doi.org/10.1039/D3DD00008G

32. Moreteau, Constance. Oksana Chepelyk «Immersive Environments: Espace Ocean» catalogue, Marseille: Corep, 2023. P. 2–3.

33. Merad Coliac, Nadia. Lumière vivante — Théorie et pratique de la bioluminescence. L'Harmattan, 19/08/2019. 406 p. ISBN 978-2-343-17413-6

34. State of the ART(ist). Winners 2022. Ars Electronica, Linz, 2022. URL: https://ars.electronica.art/stateoftheartist/en/winners2022/ (last accessed: 31.08.2023).

35. «Invasions 1.2.3» Alevtina Kakhidze (UA). Ars Electronica, Linz, 2023. URL: https://ars.electronica.art/stateoftheartist/en/invasions-1-2-3/ (last accessed: 31.08.2023).

36. Rilov Gil, Mazaris Antonios D., Stelzenmüller Vanessa, Helmuth Brian, Wahl Martin, Guy-Haim Tamar, Mieszkowska Nova, Ledoux Jean-Baptiste, Katsanevakis Stelios (2019). Adaptive marine conservation planning in the face of climate change: What can we learn from physiological, ecological and genetic studies? Global Ecology and Conservation 17, 2019. https://doi.org/10.1016/j.gecco.2019.e00566

37. Pinarbas¸i K., Galparsoro I., Borja A., Stelzenmüller V., Ehler C. N., Gimpel A. Decision support tools in marine spatial planning: present applications, gaps and future perspectives. Mar. 2017. Pol. 83, 83-91. DOI:10.1016/j.marpol.2017.05.031

References

1. Guattari, Félix. Les Trois Écologies. Paris: Galilée, 1989. P. 54.

2. Latour, Bruno. Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime. Translator: Catherine Porter. Polity Press, July 2017. 300 p.

3. Haraway, Donna J. Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene, Duk e University Press, 19 septembre 2016. 312 p.

4. McKeithen, Will. Book Review: Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene // Gender, Places & Culture, Vol. 24, No. 10, 2017. P. 1517–1519. URL: https://doi.org/10.1080/0966369X.2017.1336302 (last accessed: 31.08.2023).

5. Latour, Bruno (2022) Is Europe's soil changing beneath our feet? War ecology: a new paradigm/ Issue #2, Sep. 2022. P. 92–97.

6. Naess, Arne. Ecology, Community and Lifestyle/ Cambridge University Press, 2003. 223 p.

7. Serres, Michel. The Natural Contract. University of Michigan Press, 1997. 125 p.

8. Bessette, Juliette & Perez, Thierry. Oksana Chepelyk : L'Océan. «Immersive Environments: Espace Ocean» catalogue. Marseille: Corep, 2023. P. 4–5.

9. Xudozhny`k ob'yekt chy` sub'yekt evolyuciyi: dy`skusiya // MSUMK Art Forum «Kosmogoniya v my`stecztvi». Lucz`k, 5 travnya 2023. URL: https://www.facebook.com/msumk/-videos/783912873347817/ (last accessed: 31.08.2023).

10. Bauman, Z. Tekuchaya sovremennost. SPb.: Piter, 2008. 240 s.

11. Lovelock, James (2000). Gaia: A New Look at Life on Earth. Oxford University Press. 176 p.

12. Abram, David. The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human World. Vintage Books; Random House, 1996. 315 p.

13. Pavlenko Yu. V. (1999). Etapy` ta shlyaxy` rozvy`tku doxry`sty`yans`ky`x viruvan` davn`ogo naselennya Ukrayiny` // Naukovi zapy`sky`. 1999. Tom 13: Teoriya ta istoriya kul`tury`. S. 39–47.

14. Abram, David. Becoming Animal: An Earthly Cosmology. New York: Pantheon Books, 2010. 336 p.

15. Vernadskiy, V. I. Biosfera i noosfera. M: Nauka, 1989. 261 c.

16. Snyder, Timothy. Russia's genocide handbook: Thinking about... 8.04.2022. URL: https://snyder.substack.com/p/russias-genocide-handbook (last accessed: 31.08.2023).

17. Celeux-Lanval, Maïlys. 5 Vidéos scotchantes à découvrir au festival OVNi: BeauxArts. 17 novembre 2022. URL: https://www.beauxarts.com/expos/5-videos-scotchantes-a-decouvrir-au-festival-ovni/ (last accessed: 31.08.2023).

18. Ukrayinka, Lesya. Lisova pisnya. Ky`yiv: Apriori, 2021. 160 s.

19. Grenier Marie, Idan Tal, Chevaldonné Pierre, Pérez Thierry (2023). Mediterranean marine keystone species on the brink of extinction. Global Change Ecology: 20 January 2023. doi.org/10.1111/gcb.16597

20. Latour, Bruno. Is Europe's soil changing beneath our feet? War ecology: a new paradigm. Issue #2. Sep. 2022. P. 92–97.

21. Faget, Daniel. Éloge vagabond de la Méditerranée. Philippe Rey, 2020. 352 p. ISBN: 978-2-84876-811-3

22. Pérez Thierry, Greff Stephane, Zubia Mayalen, Payri Claude, Thomas Olivier. Chemogeography of the red macroalgae Asparagopsis: metabolomics, bioactivity, and relation to invasiveness. Metabolomics, 2017, 13, pp.1–13/33. DOI:10.1007/s11306-017-1169-z

23. Kakhidze, Alevtina. Manifesta Biennale 14. 2022. URL: https://manifesta14.org/participant/alevtina-kakhidze/ (last accessed: 31.08.2023).

24. Poincaré, H. Sur le problème de trois corps et les équation de la dynamique, Acta Mathematica 13, 1890. 1–270. ISSN 0001-5962. DOI: 10.1007/BF02392506

25. Bredberi, Rej. I vdary`v grim…: Fantasty`chne opovidannya // Nauka i suspil`stvo / Per. z angl. Lary`sy` Mayevs`koyi. 1986. # 11. S. 64–71.

26. Lorenz, Edward N. The predictability of a flow which possesses many scales of motion. Tellus. XXI (3): June 1969. 289–297. DOI:10.1111/j.2153-3490.1969.tb00444.x

27. Lacroix, Denis & Thierry Pérez, Thierry. The ocean, crucial for our future. The Ocean Revieled. Editors: Agathe Euzen, Françoise Gaill, Denis Lacroix, Philippe Cury. Paris: CNRS Éditions, 2017. 323 p. ISBN: 978-2-271-11907-0

28. Spray, Martin. Art and Ecology. The Journal for the post-industrial age. September 16, 2014. URL: https://theecologist.org/2014/sep/16/art-and-ecology-now (last accessed: 31.08.2023).

29. Brown, Andrew. Art and Ecology Now. Thames & Hudson, 2014. 256 p.

30. Thomas, Olivier P. & Pérez, Thierry. Marine biomolecules: a source of sustainable development. The Ocean Revieled. Editors: Agathe Euzen, Françoise Gaill, Denis Lacroix, Philippe Cury. Paris: CNRS Éditions, 2017. 323 pp. ISBN: 978-2-271-11907-0

31. Babak Mahjour, Jordan Bench, Rui Zhang, Jared Frazier, Tim Cernak. Molecular Sonification for Molecule to Music Information Transfer. Royal Societe of Chemistry. 14 March, 2023. 520-530 pp. DOI: https://doi.org/10.1039/D3DD00008G

32. Moreteau, Constance. Oksana Chepelyk «Immersive Environments: Espace Ocean» catalogue, Marseille: Corep, 2023. P. 2–3.

33. Merad Coliac, Nadia. Lumière vivante — Théorie et pratique de la bioluminescence. L'Harmattan, 19/08/2019. 406 p. ISBN 978-2-343-17413-6

34. State of the ART(ist). Winners 2022. Ars Electronica, Linz, 2022. URL: https://ars.electronica.art/stateoftheartist/en/winners2022/ (last accessed: 31.08.2023).

35. «Invasions 1.2.3» Alevtina Kakhidze (UA). Ars Electronica, Linz, 2023. URL: https://ars.electronica.art/stateoftheartist/en/invasions-1-2-3/ (last accessed: 31.08.2023).

36. Rilov Gil, Mazaris Antonios D., Stelzenmüller Vanessa, Helmuth Brian, Wahl Martin, Guy-Haim Tamar, Mieszkowska Nova, Ledoux Jean-Baptiste, Katsanevakis Stelios (2019). Adaptive marine conservation planning in the face of climate change: What can we learn from physiological, ecological and genetic studies? Global Ecology and Conservation 17, 2019. https://doi.org/10.1016/j.gecco.2019.e00566

37. Pinarbas¸i K., Galparsoro I., Borja A., Stelzenmüller V., Ehler C. N., Gimpel A. Decision support tools in marine spatial planning: present applications, gaps and future perspectives. Mar. 2017. Pol. 83, 83-91. DOI:10.1016/j.marpol.2017.05.031

Oksana Chepelyk

IMMERSIVE ENVIRONMENT AS A TOOL FOR CHANGING HUMAN-CENTRIC OPTICS

Abstract. The article is devoted to the scientific problem of theoretical elaboration and contextualization of an immersive environment implemented in the physical space of a gallery or museum, as well as a site-specific work, or in VR and AR, which work to change anthropocentric optics. The aim of the research is to identify the peculiarities of the formation of an immersive environment and the practice of creating VR and AR projects in Ukrainian contemporary art, to identify the work of Ukrainian artists, which takes place outside the country at the intersection of the latest ideas in European culture with a focus on the relationship between human and nature. The task is to study the theoretical foundations of the subjectivity of nature and the development of immersive environments, review and analysis of projects that use digital technologies to create immersion. The methodology of the study consists in theoretical and field researches at the intersection of eco-topics and immersive technologies and the development of author's experiments as part of the research "Analytical Instruments for Audio-Visual Translation of Metabolomics" merging genotype and environment regarding climate changes at Iméra — the Institute of Advanced Studies in Marseille. The main method is a comprehensive approach to highlight issues of the development of deep ecology, the theory of symbiosis, visual and photometric methods, analysis of concepts, spatial structure and artistic works.

The peculiarities of creating an immersive environment in physical space were explored in the projects "Cosmogony", "Homage to Leonardo", "Garden of Divine Songs" after Hryhorii Skovoroda, "Homage to Matisse", "Gaia", "The Ocean", "Espace Ocean: Waters Come Into My Soul", "Ecocide", which analyzes the impact of the ongoing war on ecology, in order to be included into the national art discourse. The concept of "non-human agency" is concidered as an imperative of nature's subjectivity. The possibilities of molecular sonification in metabolomics were analyzed. A brief overview of the VR projects "Invasions 1.2.3", "Atmospheric Forest" and "First Day" and AR "Vegetable Kingdom, Vegetable Anarchy" is provided. Festivals OVNi in Nice, Scientifica #2 in Marseille, Ars Electronica in Linz, RIXC in Riga, UNESCO Media Art City in Karlsruhe and Venice Immersive are considered as platforms for the construction of "future civilization". The instrumentality of immersive environments for changing anthropocentric optics has been revealed.

Keywords: Immersive environments, VR/AR, anthropocentrism, interrelations between human and nature, ecocide, non-human agency.

Ілюстрації

1. Петро Антип. «Космогонія» (Музей сучасного українського мистецтва Корсаків, Луцьк, 2022–2023)

2. Петро Антип. «Космогонія» з доповненою реальністю
(Музей сучасного українського мистецтва Корсаків, Луцьк, 2023)

3. Оксана Чепелик. «Homage Леонардо», програма Odyssee 2022
(Домініканський аудіовізуальний центр, Гебвіллер, Франція, 2022)

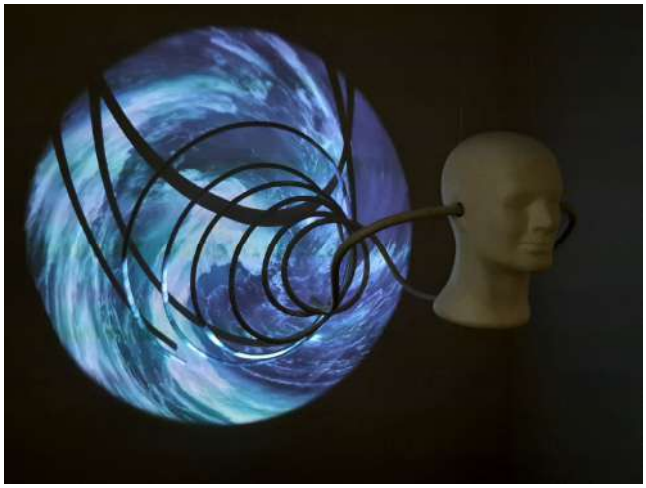
4. Оксана Чепелик. «Homage Леонардо», програма Odyssee 2022, Домініканський Аудіо-візуальний центр, Гебвіллер, Франція, 2022

5. Оксана Чепелик. «”Сад божественних пісень” за філософією Григорія Сковороди», 109 Центр сучасних культур, OVNi 2022, Ніцца, Франція, 2022

6. Оксана Чепелик. «”Сад божественних пісень” за філософією Григорія Сковороди», 109 Центр сучасних культур, OVNi 2022, Ніцца, Франція, 2022.

7. Оксана Чепелик. «Гая», Готель Віндзор OVNi 2022, Ніцца, Франція, 2022

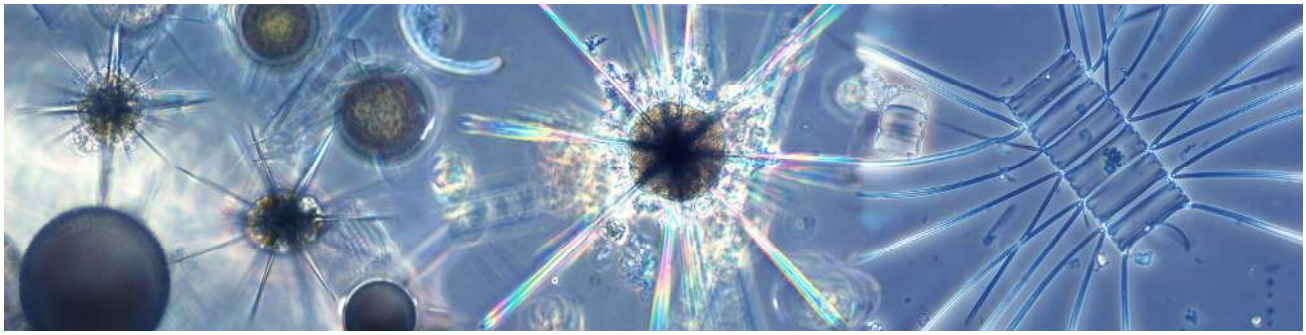
8. Оксана Чепелик. «Homage Матіссу», Музей Матісса, OVNi 2022, Ніцца, Франція, 2022



9. Оксана Чепелик. «Homage Матіссу», Музей Матісса, OVNi 2022, Ніцца, Франція, 2022

10. Оксана Чепелик. Квадриптих «Генезис: Мати-Кит», 60х440 см, акварель, змішана техніка
(Музей Матісса, фестиваль OVNi 2022, Ніцца, Франція, 2022)

11. Оксана Чепелик. Інсталяція «Океан»
(Музей Матісса, фестиваль OVNi 2022, Ніцца, Франція, 2022)

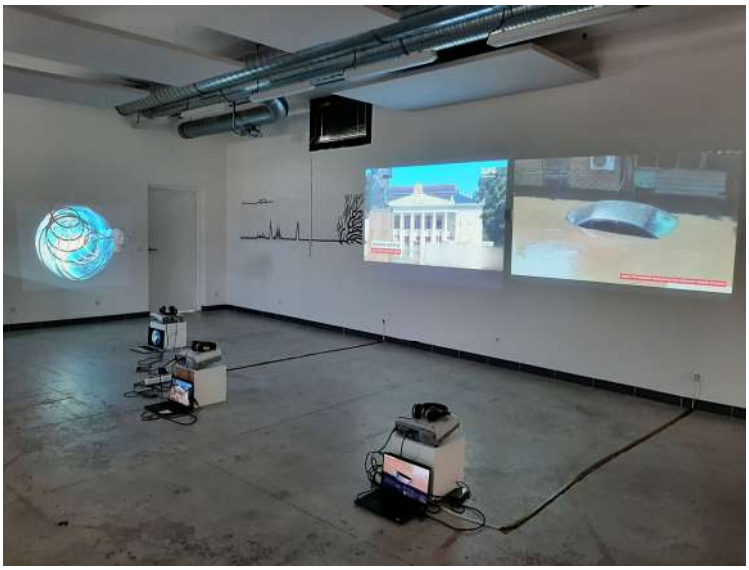


12. Оксана Чепелик. Імерсивний простір планктону «Стати Океаном», 2023

13. Оксана Чепелик. Мультимедійна інсталяція «Homage Матіссу» і диптих «На межі»,
проєкт «Простір Океан: Омили мене води до душі моєї», Scientifica #2
(Галерея візуальних мистецтв, Le Cube, Екс-ан-Прованс, 2023)

14. Оксана Чепелик. Диптих «Підводний ландшафт», проєкт «Простір Океан: Омили мене води до душі моєї», Scientifica #2 (Галерея візуальних мистецтв, Le Cube, Екс-ан-Прованс, 2023)

15. Оксана Чепелик диптих «Підводний ландшафт» та інсталяція «Океан», проєкт «Простір Океан: Омили мене води до душі моєї», Scientifica #2 (Галерея візуальних мистецтв, Le Cube, Екс-ан-Прованс, 2023)

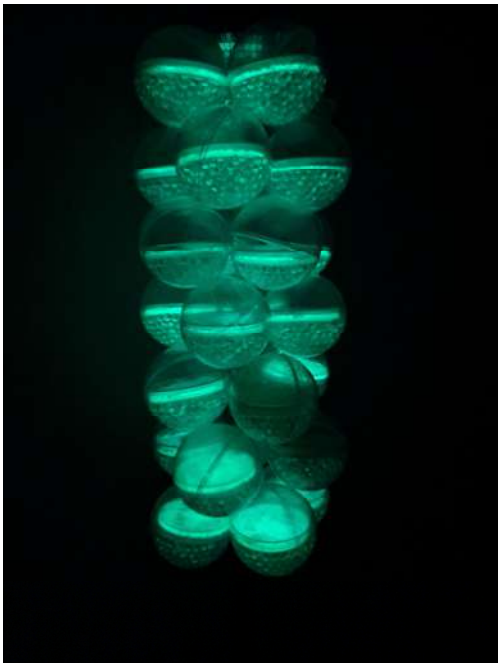


16. Оксана Чепелик. Мультимедійна інсталяція «Homage Матіссу» і диптих «Екоцид», проєкт «Простір Океан: Омили мене води до душі моєї», Scientifica #2 (Галерея візуальних мистецтв, Le Cube, Екс-ан-Прованс, 2023)

17. Оксана Чепелик диптих «Екоцид» та інсталяція «Океан»,
проєкт «Простір Океан: Омили мене води до душі моєї», Scientifica #2
(Галерея візуальних мистецтв, Le Cube, Екс-ан-Прованс, 2023)

18. Оксана Чепелик диптих «Екоцид», проєкт «Простір Океан: Омили мене води до душі моєї», Scientifica #2
(Галерея візуальних мистецтв, Le Cube, Екс-ан-Прованс, 2023)

19. Оксана Чепелик диптих «Екоцид», проєкт «Простір Океан: Омили мене води до душі моєї», Scientifica #2
(Галерея візуальних мистецтв, Le Cube, Екс-ан-Прованс, 2023)



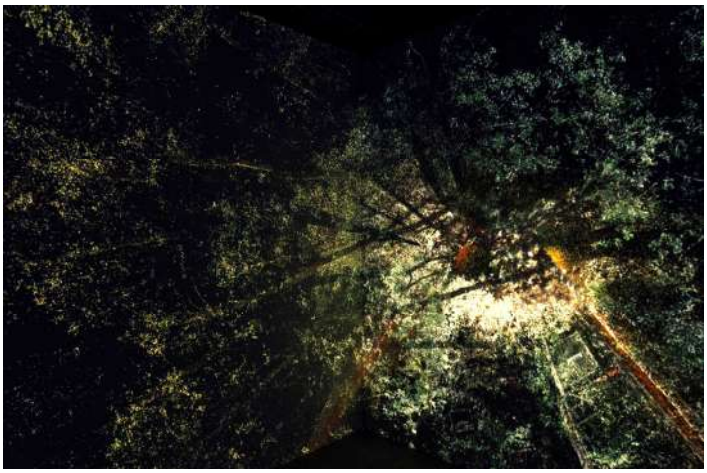
20. Надія Мерад Коліак. Біолюмінісцентна інсталяція «Йти за блакитною феєю», Scientifica #2 (Університет Екс-Марсель, Екс-ан-Прованс, 2023)

21. Оксана Чепелик. Проєкт «VR Колайдер» (2020), премія міжнародного конкурсу «State of the ART(ist)» (Ars Electronica Лінц, Австрія, 2022)

22. Алевтина Кахідзе. VR-проєкт «Invasions 1.2.3», відзнака міжнародного конкурсу «State of the ART(ist)», Ars Electronica, Лінц, Австрія, 2023. Фото Алевтини Кахідзе

23. Алевтина Кахідзе VR-проєкт «Invasions 1.2.3», відзнака міжнародного конкурсу «State of the ART(ist)» (Ars Electronica, Лінц, Австрія, 2023). Фото Алевтини Кахідзе

24. Раса Смайте і Райтіс Смітс. VR-досвід «Атмосферний ліс», проєкт «Парламент рослин II» (Художній музей Ліхтенштейну, 2023). Фото Йенса Зієхе



25. Раса Смайте і Райтіс Смітс. V- досвід «Атмосферний ліс», проєкт «Парламент рослин II» (Художній музей Ліхтенштейну, 2023). Фото Йенса Зієхе

26. Анна Мананкіна. AR «Рослинне царство, рослинна анархія», проєкт «SensUs. Augmented Nature-Cultures», фестиваль ЮНЕСКО «Media Art City» (Карлсруе, Німеччина, 2023)

27. Раса Смайте і Райтіс Смітс. «Deep Sensing» (Immersive Room, Центр дигітальної культури MEET, Мілан, Італія, 2023)

28. Валерій Коршунов. VR-проєкт «Доба перша» (секція Venice Immersive в рамках Biennale College Cinema, МКФ, Венеція, Італія, 2023)

29. Валерій Коршунов. VR-проєкт «Доба перша» (секція Venice Immersive в рамках Biennale College Cinema, МКФ, Венеція, Італія, 2023)

Катерина Суглобіна

РАЙХСПАЛАТА КУЛЬТУРИ: ІДЕОЛОГІЯ, СТРУКТУРА ТА ВЗАЄМОДІЯ З МИТЦЕМ У ТРЕТЬОМУ РАЙХУ

THE REICH CHAMBER OF CULTURE: IDEOLOGY, STRUCTURE AND INTERACTION WITH AN ARTIST IN THE THIRD REICH

УДК 7.03:94(430)"1933-1945"
DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294900

Катерина Суглобіна
Аспірантка,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України
e-mail: suglobina@gmail.com

Kateryna Suglobina
Graduate student,
Modern Art Research Institute of the
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0009-0009-0572-8475

Анотація. У пропонованій статті зроблена спроба проаналізувати діяльність однієї з ключових управлінських структур Третього Райху — так званої Райхспалати культури. Основна увага зосереджена на таких аспектах, як ідеологічний вплив культури та формування через культуру єдиного консолідованого «духу нації». Відзначається, що підґрунтям для нацистських ідеологів слугувала філософська традиція осмислення цінностей і значення німецької культури, яка підтримувала уявлення про унікальність «національного культурного духу». У статті розглядаються організаційні механізми контролю за культурними процесами у Третьому Райху. Проаналізовано, як складний бюрократичний апарат, що об'єднував сім палат, контролював буквально всі сфери культури — від книговидавництва до кінематографу, від аматорських колективів до професійних театрів та концертних залів.

Одним із способів культурної консолідації для Райхспалати культури стала взаємодія з митцями: вони мали в обов'язковому порядку увійти до Райхспалати культури, за виключенням митців єврейського походження, в іншому ж випадку вони не могли займатися своєю професійною діяльністю. На прикладі творчої долі окремих митців означено різні шляхи взаємодії митців із тоталітарним режимом — від співпраці до культурного спротиву та творчості в екзилі. У висновках зазначається стратегічний характер діяльності Райхспалати культури, її орієнтованість на урізноманітнення форм впровадження певних ідей через розгалужену бюрократичну систему, що була сформована для трансляції державної ідеології.

Ключові слова: культурна політика, тоталітарний режим, державна ідеологія.

Постановка проблеми. Політичні реалії сучасної України, зокрема військова агресія РФ, обумовлюють необхідність і важливість глибокого вивчення витоків та інструментів становлення тоталітарної держави. Для культурології як ніколи актуальним є дослідження ролі культури в процесі утвердження диктаторського режиму, в діяльності якого вона посідала одну із ключових ролей. Адже, лише аналізуючи механізми цих процесів, світова інтелектуальна спільнота має змогу виробити найбільш коректний вектор розвитку сучасної культурної політики задля запобігання та протидії деструктивним тенденціям у світовому соціумі. Тож розгляд культурницького аспекту тоталітарної системи Третього Райху з історичної перспективи дає змогу раціоналізувати розуміння процесів сьогодення.

Джерельною базою дослідження слугували фундаментальні розробки зарубіжних істориків культури та публікації функціонерів Третього Райху. Важливо виокремити статтю ні-

мецького історика Фолькера Дама «Початки та ідеологія Райхспалати культури», ґрунтовану на численних нормативних актах 1930-х років; дисертацію на здобуття ступеня доктора філософії американського вченого Дональда Веслея Еліса під заголовком «Музика в Третьому Райху: націонал-соціалістична естетична теорія як державна політика» та компаративне дослідження мюнхенського професора музикознавства Фрідріха Гайгера «Музика двох диктатур. Переслідування композиторів за Гітлера і Сталіна».

Виклад основного матеріалу. Докладне вивчення документів організації культурних процесів у нацистській Німеччині дозволяє виявити їх найголовніші аспекти та особливості. Так, ідеологи нацизму в своїх програмних документах і статутах визнавали вирішальну роль культури для державного апарату Третього Райху. Наголошувалося, що культурне життя є справою нації, а отже й держави. Культура мала здійснювати певний ідеологічний тиск, виконувати роль «духовного керівництва», формувати єдиний консолідований «дух нації» і шляхом навіювання та переконання схиляти громадян до добровільної підтримки нацистських ідеалів. Саме така «добровільна» підтримка влади і мала стати основою нацистського тоталітарного режиму. Адже, на думку його ідеологів, фізичні інструменти примусу не були достатніми, аби схилити непокірну більшість населення до послуху.

Згідно з культурно-державницькими концепціями, поширеними ще з часів Просвітництва, склалося уявлення про культуру як особисту справу індивіда, що зумовлює нейтралітет держави в культурних питаннях. Ця індивідуалістична концепція культури знайшла свою найвиразнішу реалізацію в Німеччині після 1918 року. На думку нацистів, культура тоді більше не була вкорінена в народі, а «нестримний культ “Я”» загрожував народу «атомізацією». Індивідуальний творець культури, не пов’язаний тісно з системою, а лише частково контрольований загальними законами, вів, на їхню думку, «ізольоване» існування і, керуючись тільки особистими мірилами, вступав у суперечність із законами життя народу й нації. Нацисти дорікали, що у «боротьбі всіх проти всіх» культурні організації вели нещадну боротьбу за власні інтереси, особливо економічні, водночас «розтоптуючи» інтереси спільні.

Націонал-соціалізм протиставив цьому визначену «кров’ю і душею» національну спільноту. На думку націонал-соціалістів, носієм культури був народ (мається на увазі, звісно, саме німецький народ). Такий спосіб мислення накладав на індивіда обов’язок підпорядкувати себе життєвим потребам народу та інтегруватися з ним. Стандарти цієї інтеграції обумовлював націонал-соціалістичний світогляд, який сформулював «істинну» волю народу, все ще частково приховану від самого народу. Там, де мистецтво і культура були пов’язані з «законами життя нації», при всій повазі до їхньої «автономії», вони ставали «справою нації», а отже й держави. Завданням держави було «боротися зі шкідливими тенденціями в культурі та сприяти правильним, і робити це згідно з мірилом у вигляді почуття відповідальності за національну спільноту» [5]. У відповідності до нацистської ідеї «гляйхшальтунг» (Gleichschaltung), всі сфери життя громадян мали підпорядкуватись нацистській ідеології, і в суспільстві не мало бути місця для плюралізму думок або ж індивідуалізму. Одним з найважливіших інструментів «гляйхшальтунгу» мала стати, власне, консолідована культура, носієм якої є німецька нація. Такому консолідованому духу нації повинен був, згідно з нацистською ідеологією, підкоритися індивід.

Основою цієї ідеї слугувало філософсько-антропологічне обґрунтування значення німецької культури, яке підтримувало уявлення про унікальність «національного культурного духу». Власне, праці німецьких філософів кінця XVIII століття формували уявлення про культуру як про носій духу нації, що потім у спотвореному вигляді використовувалося нацистськими ідеологами.

Позиціонування німецького класичного мистецтва, особливо музики, як чи не найбільшого здобутку людства мало на меті також легітимізувати претензії німецької нації на па-

нування у світі. З цією ж метою нацистами використовувалася расова теорія, а також базовані на ній псевдомузикознавчі дослідження Ханса Ф. К. Гюнтера, Ріхарда Айхенауера. Згідно їхнім твердженням, певні раси мають особливі музичні схильності. Так, у праці «Музика і раса» Айхенауер стверджував, що нордична раса має схильність до діатонічної музики, а «деструктивний» джаз мов троянського коня ввели у європейське музичне середовище композитори-євреї (Аарон Копланд, Ерік Саті, Даріус Мійо). Модерністський відхід від діатоніки також вважався зазіханням на німецький ідеал краси у музиці. Вживання чвертьтонів, додекафонії, атональної музичної мови, так само як і перкусивні інструменти для акустичного відтворення індустріального поступу цивілізації, — це була підступна атака музикантів-євреїв Арнольда Шьонберга, Джорджа Антейла, Артюра Онеггера [2].

Схожі роздуми, але без расової аргументації можна відшукати й у книзі 1869 року «Євреї та музика» композитора Ріхарда Вагнера. Серед іншого, він заявляв, що євреї не мають власної музики, а тому захопили управління естетичними смаками за рахунок домінування у педагогіці та музикознавстві. Втім, ніхто з «біологічних естетів» так і не зміг обґрунтувати зв'язок між певними музичними формами і расами. Навіть Вагнер не зміг визначити «єврейськість» опер Меєрбера, попередньо не знаючи, що той єврей.

Процес утвердження нацистської влади, який розтягся з 1933 до 1934 року, мав дві основні цілі: довготривале усунення конкурентів та інституційне закріплення влади. У культурній політиці ці тенденції проявилися, по-перше, в переслідуванні й вигнанні так званих лівих митців часів Веймарської республіки, а по-друге, в заснуванні Райхспалати культури, за допомогою якої держава здійснювала адміністрування в культурній сфері.

У керівництві Райху це завдання лягало на Міністерство пропаганди, на яке покладалися «всі завдання духовного впливу на націю». Потреба у професійно-становому структуруванні культурної сфери випливала з того, що культура відігравала вирішальну роль у духовному впливі, оскільки була не лише засобом «формування сутності», але й самою цією сутністю. Звідси випливає «особливо тісний зв'язок» митців із державою: вони нібито є, так само, як і «викладачі в державній школі», «носіями громадських задач» [4, s. 20].

Однак «єдину волю» під керівництвом Міністерства пропаганди слід розуміти не лише в сенсі духовного спрямування культурної діяльності. «Національним інтересом» мало бути також залагодження матеріальних і соціальних протиріч (групового і класового антагонізму, «штучно» створеного лібералізмом чи марксизмом) в руслі національно-суспільної думки [1]. Інтеграція та диференціація, об'єднання та дискримінування осіб відповідно до їхньої «громадської користі» мали бути основним засобом формування єдиної волі суспільства.

Оскільки потреби національної культури не зводилися до простої фіксації «волі членів нації», то основним фундаментом розгалуженої структури мала стати Райхспалата культури. Важливо було уніфікувати «волю членів нації», духовно зорієнтувати їх, тобто, згідно з офіційним обґрунтуванням до закону про заснування Райхспалати, «об'єднати творців у всіх своїх галузях під керівництвом Рейху в єдиній волі» [5].

Юридичний радник Райхспалати культури Карл-Фрідріх Шрібер описав з високим патосом початкові етапи організації культурного життя як «шлях крізь терни»: «Чи не вперше в історії народів держава взяла на себе зобов'язання керувати всім культурним життям великого народу і наповнити його єдиним духом відповідальності перед національною спільнотою. Це зобов'язання викликає ще більшу повагу, оскільки йдеться про абсолютно нову форму організації, якій не передує жоден досвід. Націонал-соціалістична держава зі своєю роботою в культурній сфері є першовідкривачем; все має бути спочатку ретельно пропрацьовано» [4, s. 5–17].

Як зазначає історик Фолькер Дам, воля до нових революційних починань поєднувалася з бюрократичними процедурами у характерний для нацистської держави спосіб. З невеликої

організації в листопаді 1933 року Райхспалата культури розгорнулася в «справжнього Левіафана» з близько 2050 працівниками наприкінці 1937 року. Реєструвалися, управлялися та контролювалися архітектори, дизайнери, видавці, антиквари та аукціоністи, композитори, співаки, оркестрові музиканти, письменники, книготорговці і торговці листівками.

Заснування Райхспалати культури, на думку Ф. Дама, ознаменувало перехід від ледь скоординованих, терористичних «культурно-політичних» акцій і ситуативних заходів революційного періоду до систематичної культурної політики. До подій «досистемної» культурної політики історик відносить: переслідування та вигнання бойовими групами СС (призначеними як допоміжні поліцейські сили після підпалу Райхстагу) митців і письменників, яких вважали «культурними більшовиками»; активні виступи проти представників веймарського культурного життя в культурних компаніях та установах; звільнення єврейських та політично ангажованих митців (акторів, режисерів та художніх керівників) з державних та муніципальних театрів; масові конфіскації політично небажаної літератури в книгарнях і бібліотеках; акцію німецького студентства «Проти ненімецького духу» з горезвісним спаленням книг; політико-расові чистки.

Після ухвалення «рамкового» закону, який мав стати «інструментом влади» для «припинення революційних явищ», що з'являлися в літературі, пресі, театрі, музиці, образотворчому мистецтві та на радіо, було створено сім палат, зокрема Райхспалата літератури, Райхспалата преси, Райхспалата радіомовлення, Райхспалата театру, Райхспалата музики та Райхспалата образотворчих мистецтв.

Через кілька тижнів після ухвалення закону відбулося урочисте проголошення Райхспалати культури. При цьому президенти кожного зі структурних підрозділів були призначені заздалегідь: Ріхард Штраус — Райхспалата музики, Ойген Хеніг — Райхспалата образотворчих мистецтв, Отто Лаубінгер — Райхспалата театру, Ганс Фрідріх Блюнк — Райхспалата літератури, Макс Аманн — Райхспалата преси, Хорст Дресслер — Райхспалата радіомовлення та Фріц Шоєйрман — Райхспалата кіно. Діяльність цих палат, виходячи з історії їхнього створення та основних правових положень, мала надати Міністерству пропаганди важелі для здійснення «духовного впливу» на націю.

На думку Фолькера Дама, принципи гільдійського життя і соціальний порядок, які вже давно зникли у суспільстві, мали нагоду бути відродженими з ієрархічною структурою палат, з обов'язковим членством і відбором членів на основі певних якостей, з повноваженнями палат видавати нормативні акти, що регулюють виробництво й ринок, і, не в останню чергу, з помпезною саморепрезентацією, відображеною в назві, а також ухвалювати соціальні норми. Проте не можна говорити про просте відновлення домодерного суспільного устрою, адже, повністю оновивши архаїчний зміст, вони стали інструментом нацистського панування.

Здається, саме в цьому криється причина очевидної непослідовності всієї ідейно-політичної конструкції. Її основна суперечність полягає в тому, що воля народу, яка стає видимою в професійній структурі, потребує політичного керівництва для того, аби мати можливість реалізувати себе. Це протиріччя, персоніфіковане в творцеві культури, власне в його гібридній позиції і керівника і керованого, є, однак, лише відображенням загального протиріччя між революційним авангардом, який вважає, що він володіє справжньою волею народу, і суспільством, яке перебуває в процесі революційних потрясінь [1].

Заклик Гітлера до «винищення марксизму», що на практиці реалізувався через закони та накази, які легалізували масові репресії, мав відлуння й у музичній сфері. Користуючись як нагодою підпалом Райхстагу, в чому нацисти звинуватили комуністів, які нібито хотіли спровокувати революцію, в Німеччині впровадили «Закон по захист німецької держави і народу», що відмінив основні конституційні права громадян та уможливив масові репресії.

Відгукуючись на це, провладний «Музичний журнал» (Zeitschrift für Musik) вимагав «застосовувати всі засоби», аби перешкоджати комуністичному музичному рухові і «придушити його розповсюдження в зародку». Наступний випуск журнал вже мав конкретний заклик до конфіскації надрукованих творів прокомуністичного композитора Ганса Ейслера. Тож політично ангажовані композитори одразу опинилися під загрозою. Тому більшість з них залишили Німеччину в перші ж місяці 1933 року: Ганс Ейслер отримав повідомлення, що його розшукує гестапо, під час свого перебування у Відні й більше до Берліна не повертався; композитор Владимир Фогель виїхав до Страсбургу, Ернст Герман Маєр та Карл Ранкль втекли до Великобританії.

Райхспалата культури, яка, відповідно до завдань консолідації нації через культуру, що була уособленням та носієм духу нації, розробляла організаційні механізми контролю за культурним життям у Третьому Райху, була заснована в 1933 році міністром пропаганди Йозефом Гебельсом. Її складний бюрократичний апарат об'єднував шість палат, що охоплювали буквально всі сфери культурного життя — від книговидавництва до кінематографу, від аматорських колективів до професійних театрів та концертних залів.

До завдань Райхспалати музики належала, з одного боку, підтримка німецьких музикантів «арійського» походження, а з іншого — «вичищення» німецького музичного світу. «Вичищення», передовсім, полягало у звільненні музичної сфери від євреїв, іноземців та музикантів з лівими поглядами. Так, Райхспалатою музики був складений спеціальний чорний список заборонених творів, який налічував імена понад 100 небажаних композиторів.

Професор мюнхенської Вищої школи музики Фрідріх Гайгер в своїй книзі «Музика двох диктатур» виділяє чотири фази переслідування композиторів і музикантів, під час яких расистські, політичні або ж естетичні фактори були домінуючими [3]. На початку першої фази гонінь у 1933 році головну роль відігравали політично вмотивовані переслідування митців, що було пов'язано з процесом утвердження влади, в якому першочерговим було усунення конкурентів. Під час другої фази, що розпочалася 1935 року, хвиля політичних переслідувань майже спала, аби з новою силою розпочатися з 1938 року у третій фазі, уже через нову військову експансію Третього Рейху.

Переслідування композиторів на расистському ґрунті було надзвичайно розповсюдженим явищем від самого початку утвердження нацистів при владі, хоча під час першої фази цей фактор ще поступався політично вмотивованим переслідуванням. Утім, з 1935 року він став основним приводом, швидко радикалізувався, що було властивим для антиєврейської політики нацистів загалом.

Покладаючись на концепцію «духу нації» як продуктивну культуротворчу ідею, пропагандисти здійснювали «очищення» культурного простору від вільнодумства та авангардного мистецтва. Це проявилося в боротьбі з так званим дегенеративним мистецтвом, під яким розумілося будь-яке вороже системі мистецтво. «Дегенеративним мистецтвом» вважалося те, що не відповідало ідеалам націонал-соціалізму або ж створене представниками єврейської спільноти. Так, під забороною тільки через своє єврейське походження опинилися навіть такі видатні митці, як Г. Малер, К. Дебюссі, Ф. Мендельсон, засновник оперети Жак Оффенбах.

Водночас, на думку Фрідріха Гайгера, переслідування композиторів на естетично-вмотивованому ґрунті були другорядними і, на противагу іншим видам переслідувань, вони ніколи не мали системного характеру. Однією з причин цього було те, що політики піклувалися про міжнародний культурний імідж Третього Райху, а по-друге, у цьому часто відпадала необхідність у зв'язку з усуненням митців на расистському підґрунті [3].

Боротьба з так званим дегенеративним мистецтвом мала специфічний організаційний характер. Адже, окрім звичайної заборони, вона полягала в спеціально організованих, манд-

руючих Німеччиною, виставках та концертах, на яких і демонструвалося заборонене мистецтво. На цих акціях дегенеративне мистецтво мало бути висміяним та осудженим, втім, нагадування про це явище було певною мірою його пропагуванням. Зрештою, як зазначають дослідники, через переслідування та репресивний дискурс авангард надзвичайно маргіналізувався.

Одним із способів безпосередньої культурної консолідації для Райхспалати культури була взаємодія з митцями у Третьому Райху. Всі митці, за виключенням митців єврейського походження мусили увійти до Райхспалати культури в обов'язковому порядку, в іншому ж випадку вони не могли займатися своєю професійною діяльністю. Шляхи ж взаємодії митців із тоталітарним режимом були різними — від співпраці до культурного спротиву та творчості в екзилі. Ці шляхи можна проілюструвати на прикладі кількох моделей поведінки культурних діячів. Так, в сфері музики до яскравих прикладів можна віднести видатного німецького композитора Ріхарда Штрауса, який свідомо пішов на співпрацю з режимом задля збереження життя своїх єврейських родичів та визначного симфоніста Карла Амадеуса Гартмана, який сам себе примусив до внутрішньої еміграції в знак протесту проти режиму. В сфері кіно такими яскравими полярними прикладами є Лені Ріфеншталь, яка завдяки нацистському режимі зробила блискучу кар'єру кінорежисерки, та Марлен Дітріх, яка емігрувала в Сполучені Штати Америки, де вела громадську діяльність і активно підтримувала американську армію.

Висновки. Підсумовуючи, варто наголосити, що у тоталітарних системах, зокрема у Третьому Райху, приділялася велика увага організації культурного життя: на організацію культурних процесів у ньому працювала розгалужена бюрократична система і була сформована специфічна політика трансляції державної ідеології. До того ж культурні стратегії вироблялися на основі фундаментальних філософських ідей та базувалася на викривленому уявленні про гільдійські традиції.

На жаль, митець, як власне і будь-який громадянин у тоталітарній державі, був зазвичай лише шестернею у цій системі і мав можливість для творчої діяльності тільки у випадку повної відповідності ідеалам режиму. Бажаючи творити вільно, він мав або емігрувати фізично, або ж творити у «стіл» і емігрувати внутрішньо.

Література

1. Dahm V. Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Viertelsjahrhefte für Zeitgeschichte. 1986. Nr. 1. S. 53–84.

2. Ellis D. W. Music in the Third Reich: National Socialist Aesthetic Theory as Governmental Policy (Ph.D. diss., University of Kansas, 1970). 292 p.

3. Geiger F. Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin. Bärenreiter, 2004. 273 S.

4. Hinkel H. Handbuch der Reichskulturkammer. Berlin : Deutscher Verlag für Politik und Wirtschaft, 1937. 351 S.

5. Schrieber K.-F. Die Reichskulturkammer. Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag, 1934. 83 S.

References

1. Dahm V. Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Viertelsjahrhefte für Zeitgeschichte. 1986. Nr. 1. S. 53–84.

2. Ellis D. W. Music in the Third Reich: National Socialist Aesthetic Theory as Governmental Policy (Ph.D. diss., University of Kansas, 1970). 292 p.

3. Geiger F. Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin. Bärenreiter, 2004. 273 S.

4. Hinkel H. Handbuch der Reichskulturkammer. Berlin : Deutscher Verlag für Politik und Wirtschaft, 1937. 351 S.

5. Schrieber K.-F. Die Reichskulturkammer. Berlin: Junker und Dünnhaupt Verlag, 1934. 83 S.

Kateryna Suglobina

THE REICH CHAMBER OF CULTURE: IDEOLOGY, STRUCTURE AND INTERACTION WITH AN ARTIST IN THE THIRD REICH

Abstract. The presented article aims to analyse the activities of one of the key management structures in the Third Reich, the so-called Reich Chamber of Culture. The main focus is placed on such aspects as the ideological influence of culture and the formation, through culture, of a united and consolidated "spirit of the nation". It is argued that the foundation of notions propagated by Nazi ideologists lied in the philosophical tradition of understanding the values and significance of German culture, which supported the perceived uniqueness of the "national cultural spirit".

The article delves into the organisational mechanisms of control over cultural processes in the Third Reich. A special attention is given to exploring how the complex bureaucratic apparatus that amalgamated seven chambers would control literally all spheres of culture — from book publishing to cinema, from amateur groups to professional theatres and concert halls.

Interaction with artists became one of the principal methods of cultural consolidation for the Reich Chamber of Culture under the Nazi regime. All artists, except for those of Jewish origin, were obliged to join the Reich Chamber of Culture; otherwise, they were barred from conducting their professional activities. Accordingly, based on typical examples of how individual artists were able to fare in their creative activities, the article discusses various ways of artists' interaction with the totalitarian regime — from cooperation to cultural resistance and creativity in exile — and outlines the key models of such interaction.

In conclusion, the author points out to the strategic nature of the Reich Chamber of Culture in the Nazi policies, its orientation towards diversifying the forms in which the regime's goals were to be implemented through the extensive bureaucratic system, of the kind specially built to transmit state ideology.

Keywords: Cultural policy, totalitarian regime, state ideology.

Ван Дунчжі

ATTRIBUTIONS OF GENRE AND STYLE IN PIANO WORKS BY IVAN KARABYTS

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АТРИБУЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ІВАНА КАРАБИЦЯ

УДК 78.087.4:780.616.432
DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294903

Wang Dongzhi
Ph.D. Student,
Ukrainian National Tchaikovsky
Academy of Music
e-mail: dongzhi@i.ua

Ван Дунчжі
Аспірант,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського
orcid.org/0009-0002-2920-9310

Abstract. The piano works of the Ukrainian composer Ivan Karabyts (1945–2002) developed in the wake of the influential avant-garde trends of the second half of the twentieth century. In the style of his piano opuses of the 1960s and 1970s, we can trace the influence of various stylistic discourses of the twentieth century. This stylistic versatility is, on the one hand, a general reflection of the cultural and artistic innovations of the postwar period and, on the other, a manifestation of the trends of the Sixtiers movement, in particular, the Kyiv Avant-Garde, whose activities were shaped by the innovative compositional techniques of the time as a reflection of the avant-garde intentions. The paper aims to study the genre and style attributions of piano works by Ivan Karabyts. The tasks include an analysis of the composer's style focusing on his piano works of the 1960s and 1970s: *Sonata* for piano (1964), diptych *Prelude and Toccata* (1965–1966) and *24 Preludes* for piano (1976), intonation, thematic, genre and style of these opuses. The article raises the question of the influence of Borys Liatoshynsky on the piano concepts of Ivan Karabyts, both at the level of symphonism of the piano idea, which was initially tested in the field of instrumental compositions, and at the level of allusions to the works of Liatoshynsky himself in the 1920s in the genre of sonata and prelude. On the other hand, the example of the analyzed piano pieces shows the avant-garde principles of building a sonorous musical composition (atonality, diminished and enlarged intervals, septacords, claves, etc.). We should also mention the baroque principle, realized in the early diptych *Toccata and Prelude*, and the overall baroque direction of the composer's work in large forms in his mature period. The pinnacle of the composer's piano explorations is the *24 Preludes*. Their musical language is original, complete with innovative stylistic trends. Important in understanding the composer's intention are the polyphonic method of deployment, the use of the principle of cyclicity, expressive aspects of toccata, stylistic allusions to iconic styles and composers' names, and special attention to the Baroque type of prelude. A separate issue is the symbolic and semantic context of the idea, which is formed in combination with improvisation, theatricalization of images, and symphonic generalization, forming lyrical, sound, tragic, and unifying imagery, their interaction aimed at creating the integrity of the idea.

Keywords: the work of Ivan Karabyts, prelude, sonata, toccata, integrity of the idea, genre, style.

Introduction. Ivan Karabyts went down in the history of Ukrainian music as one of the most prominent composers of the second half of the 20th century. His piano works developed in line

with the influential avant-garde trends of the postwar period, in which the artist embodied the most radical components of his language. In the style of his piano opuses of the 1960s and 1970s, we can trace the influence of various stylistic discourses of the twentieth century. This versatility, based on the synthesis of multiple elements of modern compositional techniques and stylistic trends, is, on the one hand, a general reflection of the cultural and artistic innovations of the postwar period and, on the other, a manifestation of the trends of the Sixtiers movement, in particular, the Kyiv Avant-Garde, whose activities were shaped by the priority of innovation as the leading intention of the musical culture of that time. In this context, it is essential to study the genre and style of piano works by Ivan Karabyts, which will help to explore the concept of the author's intention and create a convincing performance interpretation of his works.

The Aim of the Paper. The article aims to study the genre and style attributions of piano works by Ivan Karabyts and their reflection in artistic practices.

The paper sets the following tasks: the analysis of the composer's style in his piano works of the 1960s and 1970s — *Sonata* for piano (1964), diptych *Prelude and Toccata* (1965–1966), and *24 Preludes* for piano (1976), its intonational, thematic content, genre and style.

Among the studies that raise the issue of Ivan Karabyts's piano works in one way or another, we would like to highlight the work of Olena Berehova (2015), Olena Bondarenko (2015), Vsevolod Zaderatsky (2003), Viktor Klyn (1980), Svitlana Miroshnychenko (2003), Igor Savchuk (2003) and other scholars, who investigated aspects of the artist's creative development and achievements in symphonic and instrumental music.

Results and Discussion. When studying the legacy of Karabyts, it is essential to outline the main vectors influencing the artist's development. One of the most important was studying in the composition class of Borys Liatoshynsky, the founder of twentieth-century Ukrainian music. His development as an artist with avant-garde compositional thinking began there. In the 1960s, under the guidance of his teacher, he created such compositions as the *Sonata* (1964), the diptych *Prelude and Toccata* (1965–1966), the *Quintet* (1966), the *Sonatina* for piano (1967), and the *Symphony* for strings (1967), *Sonata* for cello and piano (1968), *Concerto* for cello and orchestra (1968), *Concerto* No. 1 for piano and orchestra (1968), *Concertino* for chamber orchestra (1970), *Concerto* No. 2 for piano and orchestra (1971) and other well-known compositions that defined the stylistic features of Karabyts's unique musical language, his search for new figurative and semantic themes, and structural principles of realization.

In these works, we can trace the influence of Borys Liatoshynsky on Karabyts, primarily in an attempt to create a robust development of musical fabric from a small laconic intonational motif. As Berehova notes, "Karabyts embodies the dramatic conflict type of symphonism initiated by Borys Liatoshynsky with the characteristic spread of the principle of the sonata form to the entire cycle, poetry, dynamic activity of the exposition, penetration of elaboration into all sections of the form, continuity of qualitative updating of thematic content, and an important formative role of polyphony" (Berehova, 2015, p. 49). However, already at an early stage of his work, the composer's technological explorations are marked by his own deeply individual essential features: "the composer chooses to rely on free sonority, which gives rise to the most important component of his thinking — the parity of melody in several supporting formative forces" (Zaderatsky, 2003, p. 52). The humanistic themes of Karabyts's achievements are also convincing, echoing the themes of Liatoshynsky's symphonic ideas.

The 1970s became a turning point and, at the same time, a landmark for the artist's further development. The works of this period testify to the sharpening of the author's expression and the further transformation of the artist's style, which was based on advanced compositional techniques. The 1970s is the period of Ivan Karabyts's professional establishment, marked by the composer's tendency to write conceptual, large-scale works that appeal to philosophical rhetoric

about life and civic themes[1]. Ivan Karabyts's symphonies demonstrate mythological and dramatic features, a combination of conflict, dramatic and lyrical types of expression. During this period, the composer also often refers to the ancient layers of Ukrainian folklore and ancient genres and appeals to both the stylistic guidelines of his teacher, Liatoshynsky, and the genre models tested in the works of prominent twentieth-century artists such as Mahler, Shostakovich, Bartok, and Stravinsky. In this context, he again returned to piano expressiveness, creating *24 Preludes* for piano (1976), a large-scale instrumental cycle that emphasizes the importance of this genre in the context of the author's worldview. Turning to the *24 Preludes* was a milestone in the composer's creative expression. It is known that the composer first created six basic preludes, Nos. 1, 6, 3, 19, 22, and 20, which later turned into a large-scale 24-part cycle.

The universality of the musical language of the works of this period was determined by "the synthesis of various elements of modern compositional techniques (non-serial dodecaphony, pointillism, clustering, aleatorics, sonority) in combination with new-tonal and new-modal pitch organization, the intersection of various stylistic trends (neoclassicism, neo-baroque, neo-impressionism, jazz vocabulary)" (Vydatnyi kompozytor suchasnosti, n.d.). Already in the 1980s, Ivan Kabaryts again turned to the piano miniature genre (jazz pieces *Elegy*, *Day by Day*, *Loneliness*); despite further experiments in symphonism and orchestration, which were generously inspired by the 1980s, in his piano work, the composer experiments with lyrical melodies and American classical jazz, creating his type of jazz expression.

Let's consider the genre and style palette of Karabyts's piano works from different stages of his life. It should be noted that the *Sonata* for piano (1964) has a classical, clear structure. This formative logic, shaped under the influence of Borys Liatoshynsky, later became an essential feature of the artist's creative search. Among the means of authorial expression, we should note "the reliance of the thematic on the intonation of a large septima-small second, which is significant for the composer, laconicism in the presentation of the theme, expressive presentation of the music, the use of diminished septacords, the intensity of the deployment of the dramatic concept — instrumental musical drama" (Kharchenko, 2011, p. 11).

The work has features of monothematicism. Two intonational motifs, which form the introduction, give impetus to the further development of the work. All expressive means are interdependent in their development. At the same time, a clear rhythmic pattern prepares the appearance of the first subject group. Built on diminished intonations, the main theme is filled with dramatic features, and its unfolding is based on motif elaboration, which testifies to the symphonic features of its development and the composer's thinking. The second subject group (*Moderato*) is classically contrasted with the central theme. This lyrical romanticized image, thanks to small tertiaries and tritones, constantly acquires new effective characteristics and dynamizes, leading to development.

The development is organized in two stages. The first is based on the elements of the first subject group — a melodic septal movement followed by filling in small durations. The development's second stage (*meno allegro*) is based on the intonations of the second subject group. The texture uses octaves with an empty quintuple tone that fills all the piano registers. It should be added that the development has the features of an arch, which gives it a certain independence and completeness. The reprise (*poco a poco tempo primo*) is based only on the intonations of the first subject group, which is how the composer determines the predominance of the dramatic principle over the lyrical one for this idea. Dramatic features are also inherent in the Coda (*piu mosso*),

[1] These are the Concerto for choir, soloists and symphony orchestra *Garden of Divine Songs*, based on the words of Hryhorii Skovoroda (1971), *Vivere memento*, based on the poems of Ivan Franko for bass and symphony orchestra (1970), three symphonies and other works.

which incorporates the appealing intonations of the first subject group — three chords, emphasized by accents, complete the *Sonata*.

The *Sonata* for piano is an original piece in the context of the genre and style palette of the second half of the twentieth century. The bright avant-garde trends of the time are embodied in the work's intonation sphere: the wide use of broken melodic lines, reduced and increased intervals, seventh chord, and kleister sounds, which is due to the composer's attention to the ideas of sonority.

The work reflects the avant-garde style of music of the 1960s, which was determined in Ukraine by the activities of the Kyiv Avant-Garde community of composers. This includes the absence of a specific key, reliance on unstable consonances, and replacing primary triads with septacords. On the other hand, the development of the music is influenced by the ideas of Liatoshynsky, the inspiration of this community, especially in monothematic principles, when a whole intonational and formative tree of composition sprouts from one intonational core.

The work is inspired by timbral coloring. The kaleidoscopic juxtaposition of these sonorous timbre complexes (with each register having a specific symbolic meaning) builds the timbre drama of the work. The work's complex rhythmic pattern, metrical tempo changes, and harmonious development of themes, despite a specific miniature form, make it possible to state the composer's orchestral thinking in this piano work, which will later become an essential component of the author's expressiveness.

The diptych *Prelude and Toccata* was composed between 1965 and 1966. Like the *Sonata* (1964), this work is marked by the composer's desire to master classical and baroque genres. The idea of the composition is associated with an individual interpretation of ancient genres and a balanced attitude to the traditions of baroque music. This is evidenced, in particular, by the improvisational and unhurried presentation in the *Prelude*, which echoes baroque preludes and other genres that began the works of that time. The three-part form (with a shortened reprise) is interrupted by a cluster in the high register on the fermata, which provokes further dialog. This creates a sense of understatement. The *Toccata* is the symbolic and semantic center of the cycle, and it is distinguished by the author's approach, which combines traditional and individual genre components. The prominent thematic idea is the main theme of Vivo, an ostinato rhythmic formula. In its unfolding, the author's accents emphasize the unique role of articulation, and the rich dynamics and wide range of presentation contribute to the active development of the entire movement. The figurative characteristics are dominated by agility, playfulness, and sometimes sarcastic presentation. The linearity of the motivic constructions is aimed at the thematic unity of the cycle, which resonates with similar baroque genre models.

In the diptych *Prelude and Toccata*, which chronologically belongs to the early period of Karabyts's work, the primary features of the musical language are realized, which will later become recognizable for the author's style. First of all, this concerns the intonational intensity of the compositions of this segment, tempo-rhythmic and textural solutions, and the logic of compositional construction. The work presents the so-called synthesizing principle of the music, "conditioned by contemporary artistic thinking, when the author represents actual problems in an 'intellectual dialogue' with the cultural traditions of the past" (Bondarenko, 2015, p. 59). Later, his desire to re-read the Baroque genres would be embodied in the writing of large-scale compositions in his mature period: among his achievements is the Concerto for choir, soloists and symphony orchestra *Garden of Divine Songs* based on poems by Hryhorii Skovoroda, the oratorio *Fire Spell*, the opera-oratorio *Kyiv Frescoes* and other compositions.

As mentioned, in the 1970s, the prelude genre reached its highest growth in Karabyts's work. Ivan Karabyts gradually came to compose preludes in all 24 keys. *Prelude* No. 1 was published as early as 1971. The poetic dimension of this work, the rhythmically unstable melodic lines subjected

to chromatization and decorated with altered harmonies of tertian structure testify to the author's approach to realizing the idea of small forms. Subsequently, the composer created six preludes in the final cycle *24 Preludes*, numbered 1, 6, 3, 19, 22, and 20. As Svitlana Miroshnychenko notes, "Preludes as a genre permeate the entire creative path of Ivan Karabyts: *Prelude* (1964) — an early attempt; *Prelude* in *Sonata* No. 2 for cello and piano (1972) — part of the cycle, an introduction to the 'main' part of the cycle, and *24 Preludes* for piano (1976) — an independent new cycle, an expression of his style, an individual reproduction of the genre" (Miroshnychenko, 2003, p. 148).

Referring to the symbolic structure of *24 Preludes* by Ivan Karabyts, we can distinguish several clear lines of dramatic development. In this case, "the artist's deep reproduction of the sphere of his own emotions, where the exaltation, neuroticism of the dramatic conflict is a direct embodiment of the reflection of the master, emotionally subtle and vulnerable. There are many reasons for such a spirit. Still, they all lie, on the one hand, in the artist's naturally subtle psyche, and on the other, in the neurotic pulse of the era that weighs on him" (Savchuk, 2003, p. 134). In this context, each step of development corresponds to a specific musical and psychological image, constantly evolving from prelude to prelude, becoming more complex — many scholars studying the cycle's figurative saturation group the cycle's plays according to their parameters. In his study of *24 Preludes* for piano (1976), Viktor Klyn focuses on the formative features of the cycle as a factor in uniting the work into a single organism. At the same time, he emphasizes the kaleidoscope of life experiences, individually realized in the figurative and semantic saturation of this cycle, as "epic-narrative, dramatic and coloristic refraction of life realities" (Klyn, 1980). Igor Savchuk analyzes the work from the perspective of philosophical rhetoric. Among the symbolic themes raised in the cycle, the researcher notes the lyrical, fantastic, unreal, tragic, and effective symbolic system and the interpenetration of these components in the drama of the work, aimed at ideological and formative integrity. Iryna Yahodzynska adheres to similar principles, noting that the dramatic development of the work "moves from the simple to the complex. First, this is expressed in the diversity and variety of thematic content, musical motifs, which determines the development of the structure (from single miniatures in the form of an extended period to monumental statues — complex compositions with features of variation)" (Yahodzynska, 2003, p. 149). The cycle can be characterized by several main figurative lines: lyrical, sound, tragic, and unifying. It is challenging to define the contours of each prelude because of the unprogrammed nature of the idea and the internal openness of each line. However, their interaction, combination, and interweaving build the drama of the cycle, its psychology, and the main idea.

A large cycle of piano preludes with a rich palette of dramatic connections, imagery, and integrity of architectonic structure requires professional and pianistic skills and a wide range of life observations from the composer. The principle of cyclicity in Karabyts's *24 Preludes* manifests itself on many levels. Their interaction helps the master to build the drama of the cycle, its psychology and to assert the main idea: "Cyclicity is manifested at all levels: tonal (minor leitmotifs), tempo (a series of leitmotifs that create one of the most important dramatic lines — the internal form of the cycle), metrical (predominantly 3/4, 4/4, 6/8), intonational (a network of leitintonations, intervals of primes, octaves, tritones, second-tercies, etc.), rhythmic (a grid of leitrhytms, including the rhythm of 'fate'), motivic (close, variant leitmotifs), thematic, stylistic, figurative, etc." (Miroshnychenko, 2003, p. 142).

It should also be added that the polyphonic development in the piano cycle of *24 Preludes* by Ivan Karabyts is a leading factor in developing form and thematic content. Thus, "the composer organically introduces polyphony: subsonic, contrasting, imitative at all levels: compositional technique, form, genre, exposition, middle, reprise, linking, final; improvisational, thematic demonstration of the unfolding, etc.; monotone, multi-tone, line, ostinato, organ point, etc. The cycle of preludes belongs to the polyphonic because it reproduces polyphonic transience and per-

petuity, improvisation, and rationality of forms of development of themes, tones, harmony, techniques, and thinking, etc." (Miroshnychenko, 2003, p. 144).

The composer actively refers to clearly defined genre models, which, on the one hand, bring a symbolic load to the canvas of the work and, on the other, diversify the symbolic system of the cycle and contribute to the more profound realization of the author's intention. In *Prelude* No. 2, Moderato e capriccioso, the jazz style is embodied with the help of parallel septacords, and *Prelude* No. 6, Pesante, is an ironic march, also inspired by jazz expressive means. A characteristic tango rhythmic pattern is found in *Prelude* No. 22, Andante. A separate group consists of parts of the cycle that provoke parallels with baroque genres. In particular, the active principle of free unfolding is embodied in *Prelude* No. 5, Vivo, and the appeal to the genre of passacaglia can be traced in *Prelude* No. 18, Lento. In *Prelude* No. 17, Allegretto, the composer refers to the burlesque genre. A separate genre group is united by the baroque principle of toccata (Nos. 3, 5, 11, 20, 21, 23, 24), which is an essential style-forming component of the palette of the author's expressiveness of the musical language of *24 Preludes*. In *Prelude* No. 7, the upper line of the chordal ostinato reveals the coded contours of the B-A-C-H theme. This allusion to the name of the great German composer gives the idea a deep intonational meaning, demonstrating his involvement in the traditions of polyphonic music. The principle of referring to baroque genres, first successfully tested in the diptych *Prelude and Toccata*, is finally consolidated in Karabyts's creative method and is embodied in the general form of the Concerto for orchestra No. 3 *Lamentations*.

In the series, we trace the artist's subconscious desire to depict the style of prominent twentieth-century composers who played an essential role in the development of the Ukrainian artist. Moreover, the composer uses the means of expression that are organic for these particular artistic figures. Among the names that were important for the artistic development of Ivan Karabyts, as he himself mentioned on several occasions, was Dmitri Shostakovich. Karabyts's oeuvre also includes preludes that reflect the influences of Béla Bartók, Igor Stravinsky, and other famous composers. At the same time, throughout the cycle, he also stylizes various stylistic trends of the twentieth century. Among them, it is worth mentioning the influence of impressionism, expressionism, neoclassicism, etc., relevant to the author's intentions.

Conclusion. The genre and style of the piano works by Ivan Karabyts reflect the connection with the figurative and constructive ideas of the time. First, the influence of Borys Liatoshynsky can be traced both at the level of symphonicism of the concept as a compositional method, which was initially tested in the field of instrumental compositions, and at the level of allusions to Liatoshynsky's works of the 1920s in the genre of sonatas and preludes. On the other hand, the analyzed works demonstrate the avant-garde principles of sonorous musical composition (atonality, diminished and enlarged intervals, septacords, claves, etc.).

It is also worth mentioning the baroque principle, realized in the early diptych *Toccata and Prelude*, and the overall baroque direction of the composer's work in large forms in his mature period of creativity.

The *24 Preludes* are the pinnacle of the composer's piano explorations. Their musical language is original and complete with stylistic trends of the twentieth century. Important in understanding the composer's intentions are the polyphonic method of deployment, the use of the principle of cyclicity, expressive aspects of toccata, stylistic allusions to iconic styles and composers' names, and special attention to the Baroque type of prelude. A separate issue is the symbolic and semantic context of the idea, which is formed in combination with improvisation, theatricalization of images, and symphonic generalization, forming lyrical, sound, tragic, and unifying image lines; their interaction is aimed at creating the integrity of the idea.

References

1. Berehova, O. (2015). Osoblyvosti kompozytorskoho styliu Ivana Karabytsia v konteksti ukrainskoi kultury [Features of Ivan Karabits's Compositional Style in the Context of Ukrainian Culture]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2,* 46–61. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2015_2_7 [in Ukrainian].

2. Bondarenko, E. (2015). "Prelyudiya i Tokkata" dlya fortepiano I. Karabytsia: dialog s tradiciyami zhanra [*Prelude and Toccata* for Piano by I. Karabyts: A Dialogue with the Traditions of the Genre]. *Muzykalnyj almanah, 4*(21), 56–62 [in Russian].

3. Vydatnyi kompozytor suchasnosti (n.d.). [Outstanding Composer of Our Time]. *Composer Ivan Karabits: website*. Retrieved from http://www.karabits.com/biography/ [in Ukrainian].

4. Zaderatsky, V. (2003). Zametki o stile i poetike instrumentalnyh sochinenij Ivana Karabytsia [Notes on the Style and Poetics of Ivan Karabyts' Instrumental Compositions]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 31,* 44–59 [in Russian].

5. Klyn, V. (1980). *Ukrainska radianska fortepianna muzyka (1917–1977)* [Ukrainian Soviet Piano Music, 1917–1977]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

6. Miroshnychenko, S. (2003). Tsyklichnist fortepiannykh preliudii Ivana Karabytsia [Cyclicity of Piano Preludes by Ivan Karabyts]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 31,* 136–149 [in Ukrainian].

7. Savchuk, I. (2003). Ekzystentsialna hra u teksti 24-kh preliudii dlia fortepiano Ivana Karabytsia [Existential Playing in the Text of 24 Preludes for Piano by Ivan Karabyts]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 31,* 125–135 [in Ukrainian].

8. Kharchenko, Y. (2011). Intertekstualnist v ukrainskii muzytsi dvadtsiatoho stolittia: intonatsiia, zhanr, styl [Intertextuality in Twentieth-Century Ukrainian Music: Intonation, Genre, Style]. Doctoral Dissertation: Abstract. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology, Kyiv [in Ukrainian].

9. Yahodzynska, I. (2003). K voprosu obraznoho stroia tsykla 24-kh preliudiy Ivana Karabytsa [On the Question of the Figurative Structure of the Cycle of 24 Preludes by Ivan Karabyts]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 31,* 149–156 [in Russian].

Література

1. Берегова О. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 2. С. 46–61. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2015_2_7 (дата звернення: 02.12.2023).

2. Бондаренко Е. «Прелюдия и Токката» для фортепиано И. Карабица: диалог с традициями жанра // Музыкальный альманах. 2015. №4 (21). С. 56–62.

3. Видатний композитор сучасності // Композитор Іван Карабиць: вебсайт. URL: http://www.karabits.com/biography/ (дата звернення: 02.12.2023).

4. Задерацкий В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2003. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. С. 44–59.

5. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ: Наукова думка, 1980. 316 с.

6. Мірошниченко С. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2003. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. С. 136–149.

7. Савчук І. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2003. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. С. 125–135.

8. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. 16 с.

9. Ягодзинская И. К вопросу образного строя цикла 24-х прелюдий Ивана Карабица // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2003. Вип. 31: Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця. С. 149–156.

Ван Дунчжі

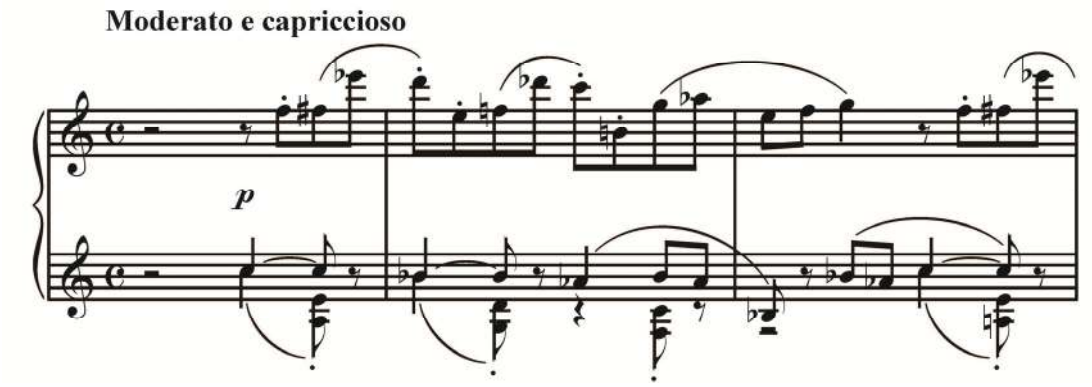
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АТРИБУЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ІВАНА КАРАБИЦЯ

Анотація. Фортепіанна творчість українського композитора Івана Карабиця (1945–2002) розвивалася в руслі потужних авангардних тенденцій другої половини XX століття. У стилістиці його фортепіанних опусів 1960–1970-х років простежуємо впливи різних стильових дискурсів XX століття. Ця стильова універсальність є, з одного боку, загальним віддзеркаленням культурно-мистецьких новацій повоєнного часу, а, з іншого, проявом тенденцій руху шістдесятництва, зокрема, «Київського авангарду», діяльність котрого формувалася згідно з новаторськими тогочасними композиторськими техніками як відображення авангардних інтенцій часу. Мета статті — дослідження жанрово-стильових атрибуцій фортепіанної творчості Івана Карабиця. Серед завдань – аналіз стилю композитора на прикладі його фортепіанних творів 1960–1970-х років: Сонати для фортепіано (1964), диптиху «Прелюдія і токата» (1965–1966), а також 24 прелюдій для фортепіано (1976), інтонаційного, тематичного, жанрово-стилістичного наповнення цих опусів. У статті порушено питання впливу постаті Бориса Лятошинського на фортепіанні концепції І. Карабиця як на рівні симфонізму фортепіанного задуму, що спочатку було апробовано саме в полі інструментальних композицій, так і на рівні алюзій до творчості самого Лятошинського 1920-х у жанрі сонати та прелюдії. З іншого боку, на прикладі проаналізованих фортепіанних творів простежуються авангардні принципи побудови сонорної музичної композиції (атональність, зменшені та збільшені інтервали, септакорди, кластери тощо). Вершинними у фортепіанних пошуках композитора є 24 прелюдії. Їхня музична мова є оригінальною, сповненою новаторських стилістичних тенденцій. Важливими в усвідомленні задуму композитора є поліфонічний спосіб розгортання, використання принципу циклічності, виражальних аспектів токатності, алюзій до знакових стилів та композиторських імені і особлива увага до барокового типу прелюдіювання. Окремим питанням є образно-значеннєвий контекст задуму, який формується у поєднанні з імпровізаційністю і театралізацією образів. Симфонічне узагальнення формує ліричну, звукозображальну, трагедійну, об'єднувальну образні лінії, а їх взаємодія спрямована на створення цілісного задуму.

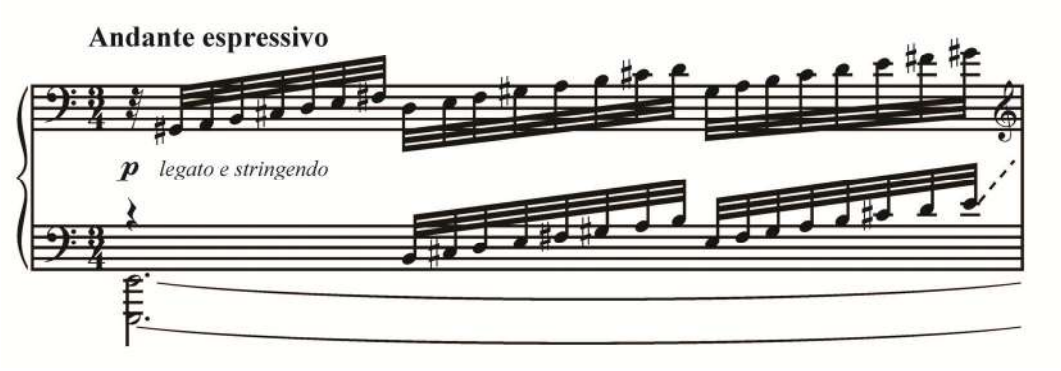
Ключові слова: творчість Івана Карабиця, прелюдія, соната, токата, цілісність задуму, жанрово-стильовий дискурс.

Ілюстрації

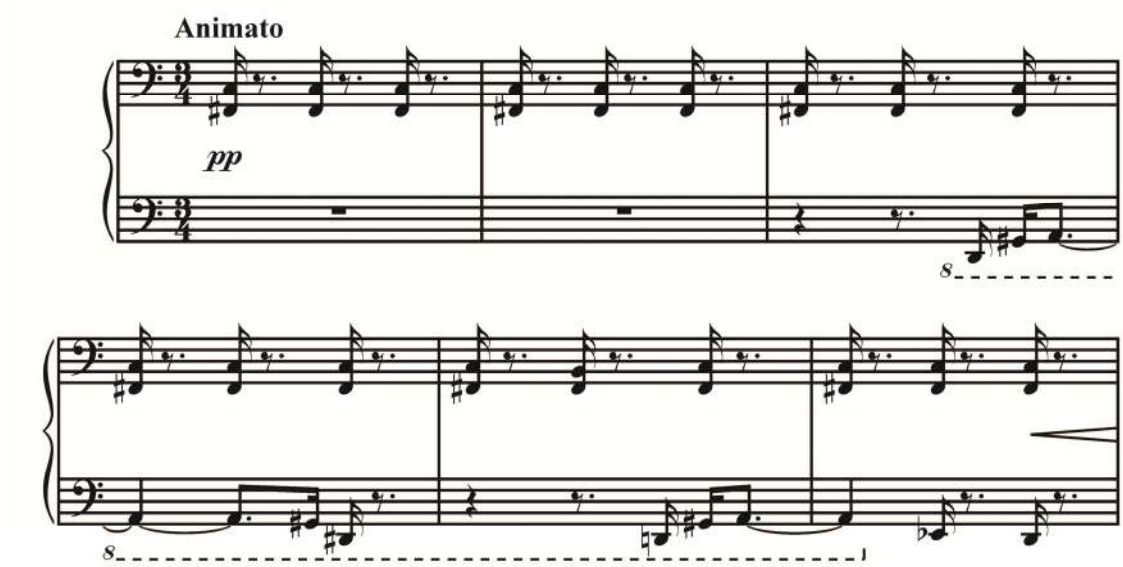
1. Ivan Karabyts. Prelude #2. Cycle *24 Preludes for Piano*



2. Ivan Karabyts. Prelude #7. Cycle *24 Preludes for Piano*



3. Ivan Karabyts. Prelude #24. Cycle *24 Preludes for Piano*



УКРАЇНСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС: ВЕКТОРИ СТАНОВЛЕННЯ

UKRAINIAN ARTISTIC DISCOURSE: VECTORS OF DEVELOPMENT

АКТУАЛЬНИЙ ДИСКУРС «НОВОГО БІОГРАФІЗМУ» В СУЧАСНОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ

THE CURRENT DISCOURSE OF THE NEW BIOGRAPHISM IN THE CONTEMPORARY CINEMA

УДК 791-2
DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294905

Олег Сидор
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України
e-mail: ogibelinda@ukr.net

Oleg Sydor
PhD in art history, Senior research fellow,
Modern Art Research Institute
of the National Academy
of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-4777-1916

Анотація. Стаття присвячена актуальним проблемам біографічного жанру. Цей жанр виник на самому початку існування кінематографу та розвинувся у 1920-х роках. Однак справді класичні зразки його були створені в Англії у середині 1930-х років Александром Кордою (зокрема, «Рембрандт»). Невздовзі його з різним успіхом починають використовувати тоталітарні режими Радянського Союзу, Італії та Німеччини. Ми можемо спостерігати парадоксальний розквіт цього жанру в 1950-ті роки, коли він зазнає остаточної академізації та кодифікації, але втрачає зв'язок з достеменним життям (попри окремі успіхи, наприклад фільму «Тарас Шевченко» Ігоря Савченка). Наступні роки демонструють розмаїття індивідуальних варіантів як у творчості митців «поетичного кіно» («Сон» Володимира Денисенка), так і митців пізнього модернізму («Пекло Данте» Кена Рассела, «Портрет Рембрандта» Йоса Стеллінга). Вперше героями художніх фільмів стають художники наївного спрямування (Піросмані, Чонтварі). Та по-справжньому жанр міняється вже на рубежі століть. Він звертає увагу на митців-інвалідів, маргіналів, представників національних та сексуальних меншин. Характерний приклад — Фрида Калло, героїня як мінімум трьох фільмів. Нарешті в українському кінематографі з'являється образ жінки-художниці — дисидентки (Алла Горська в «Забороненому» Романа Бровка) чи простої селянки (Катерина Білокур у «Буйній» Віктора Василенка). І навіть у царині класики найпопулярнішими лишаються персонажі з жертовною долею: Ван Гог, Модільяні, Гоя, знову Рембрандт. У нас, звичайно, Тарас Шевченко.

Ключові слова: байопік, дискурс, «нова щирість», гламур, лабораторія, парадокс, римейк.

Постановка проблеми. З самого початку свого існування екранне мистецтво, за незначними винятками, уявлялося та існувало як мистецтво антропоцентричне. Поступово розвиваючись, воно все частіше торкалося проблем самосвідомості, притому не могло пройти осторонь класиків образотворчого мистецтва, в яких ці проблеми виглядали найбільш наочно. Спершу — копіювали композиції найвідоміших картин, потім — екранізували найяскравіші з біографій їхніх авторів, зазвичай видовищно-пригодницького, якщо не скандального штибу. Згодом кінематограф навчився відгукуватися на світоглядні моменти їхньої творчості, не гребував і версіями «паралельної історії». До середини XX ст. виробився неписаний канон жанру, який включав до свого складу і лімітовану кількість «обранців», і усталені прийоми, які мали висвітлювати їхню діяльність на екрані. Основні «фабрики міфів» розташо-

вувалися на територіях США та СРСР, в останньому випадку, звісно, апріорна заідеологізованість домінувала над розважальністю чи навіть інформативністю, які все-таки проявлялися в першому випадку. Вряди-годи цей канон ламався, але остаточного переформатування зазнав за доби постмодернізму, краху — на початку XXI ст. У кіно приходять нові ідеї, нові герої, нова стилістика, нова поетика. «Український внесок» у цю справу важко назвати надмірним, але ігнорувати його не варто. Відтак наші напрацювання й висновки можуть стати в пригоді не лише в лекційних курсах з історії кіно, але й у міждисциплінарних дослідженнях, роль яких у формуванні української національної ідентичності важко переоцінити.

Актуальність теми. В умовах російської воєнної агресії особливо нагальним для історика видається не лише завдання просвітництва (яке само по собі важко переоцінити), а й актуалізація певних досягнень українського кінематографу, контекстуалізація їх у світовому вимірі, а також концентрація погляду на творчих персоналіях як таких — у їхньому химерному віддзеркаленні у творах співприлеглого мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Цікаві спостереження (про мене, надмірно критичні) з приводу жанру на прикладі британського кіно містяться у відповідному розділі «Історії кіно» Жоржа Садуля [11], перекладеної і виданої в СРСР ще 1957 р., як і твір на аналогічну тематику його опонентів (з політичного табору) Моріса Бардеша та Робера Бразіяка, котрих зі зрозумілої причини перекладено не було, ба більше: їхні повоєнні французькі видання містять виїмкування найодіозніших пасажів, однак для байопіку місце тут найшлося [10]. Варто звернути увагу на дослідження Джорджа Фредеріка Кастена «Біо/фотографії: Як Голлівуд створював публічну історію» [9]. Не можна обійтися і без огляду цікавої монографії Лариси Брюховецької, присвяченої Леоніду Осиці, саме розділу про створення «Етюдів про Врубеля» [1], як і без низки статей про Ігоря Андрійовича Савченка, зокрема про його фільм «Тарас Шевченко» — в цьому сенсі важко переоцінити значення есею Максима Рильського [3]. Загально-методичні міркування про природу жанру (на прикладі фільму «Мічурін», героєм якого є, зрозуміло, не гуманітарій, а біолог) можна віднайти у монографії Сергія Тримбача «Олександр Довженко. Загибель богів: Ідентифікація автора в національному часопросторі» [8]. Цінні зауваження містяться також у монографіях Ірини Зубавіної, де влучно охарактеризовано новації фільму Чардиніна «Тарас Шевченко» [3]. Але основна маса матеріалів розпорошена по періодичних виданнях, де містяться рецензії на той чи інших біографічний фільм. Наприклад, автор цих рядків оприлюднив на сторінках часопису «Кіно-Коло» відгуки на фільм Річарда Харріса «Поллок» (2003) [6] та фільм Кшиштофа Краузе «Мій Нікіфор» (2004) [5], а також накреслив деякі ментальні лінії своєї майбутньої розвідки в нарисі під назвою «Енді, Джексон, Поль, Жан-Поль» [4]. Усі вони заторкують лише емпіричні аспекти чи часткові проблеми, не намагаючись узагальнити перспективи (часом — лише витоки) жанру — на що зазіхаємо вже ми в цій статті, яка зосереджена не на одному-двох фільмах чи навіть продукції певної національної кінематографії, а прагне охопити понад сотню стрічок різних періодів та багатьох країн, передусім Європи (з Україною) та США.

Мета статті — на конкретних прикладах творів екранного мистецтва прослідкувати еволюцію біографічного жанру, проаналізувати зміни у свідомості, які спричинили її, і зворотній вплив жанру на сучасну авдиторію. До останнього часу в українській науці акцент ставився лише на якомусь одному з видів мистецтва, для якого інший вид слугував сервільним доповненням, ми ж намагаємося змінити таку ситуацію, зобразивши їх як не рівноправними, то рівно знадними для порівняння.

Виклад основного матеріалу. Історія «дев'ятої музи» знала кілька періодів, коли цей жанр перебував у зеніті слави та користав пильною увагою глядачів. Не рахуючи раннього, «дитинного» періоду розвитку кінематографу, коли авторська цікавість була спрямована передусім на скандальні моменти життя славетних, згаданий жанр був актуалізований у сере-

дині 1930-х на Заході та в 1950-х у СРСР. На нашій пам'яті таке почалося вже у 1990-ті практично на всіх континентах та майже без перерв триває по сьогодні. Одразу хочемо застерегти, що ми залучаємо до розгляду не усі зразки біографічних фільмів, т. зв. байопіків, а лише ті, які віддзеркалюють біографію митців, інакше наша розвідка не мала б шансу навіть на символічне завершення. Уникаємо фільмів з нез'ясованими прототипами героїв (а таких більшість, не рахуючи стрічку 2012 року «Художник і модель» Фернандо Труеби, де в образі митця одразу вгадується Анрі Матісс). Також відмовляємося від документальних стрічок, яких знято було силу-силенну і, зазвичай, середньої якості, та й створювалися вони з навчальною метою (серед нечисленних винятків — «Торвальдсен» Карла-Теодора Дрейєра і особливо «Таємниця Пікассо» Жоржа-Анрі Клузо) — лише художнє кіно і лише з конкретно заявленим персонажем, локалізованим в історії світового образотворчого мистецтва цікавить нас цього разу.

Проминемо добу Великого Німого: вона вартує окремої розвідки. Як відомо, з велетенського арсеналу тоді відзнятих стрічок збереглася дещиця, та й вона похована в глибині синематек, які свої сховища неохоче розкривають для стороннього ока. Приступні нашому огляду нечисленні зразки — як-от «Данте і Беатріче» (1912) Маріо Казеріні — не дають приводу для узагальнень (та й Джотто там з'являється лише принагідно, хоч і запам'ятовується нівроку). І лише констатувати можна факт існування таких байопіків, як «Бенвенуто Челліні» (1904) Жоржа Мельєса та «Трагічна любов Мони Лізи» (1912) Альберто Капеллані, однак значущість згаданих режисерських імен виступає тут симптоматичною. Та якщо додати до цього списку «Рафаеля Санціо та Форнарину» (1909) Едуардо Бенвіченги, то одразу окреслиться пріоритетна зацікавленість — щоб не сказати завороженість — екрана на творцях італійського Ренесансу (в хронологічному порядку: Джотто, Леонардо, Рафаель, Челліні). Наче наймолодше з мистецтв — на той час навіть сумнівне, за мистецтво й не визнане — шукає опори в мистецтві найбільш апробованому, популярному та поширеному «в масах», а спільне між ними те, що обидва не потребують навичок читання (титри в залі тоді зазвичай читав уголос хтось із залу, а неграмотні бурхливо дискутували з цього приводу — дразливий момент для глядацької популяції початку XX ст.) Але все це — тільки спроби, намацування можливостей жанру, розуміння перспектив якого прийде за кілька десятирічь і вже за допомогою звуку, що теж є якимось парадоксом: картини й на екрані, здавалося, потребують мінімуму коментарів, а одначе...

Отже, піонером жанру, усвідомленого у власній силі впливу, справедливо вважають англійського режисера Александра Корду, який де-факто витягнув місцеву кінематографію зі стагнаційної трясовини стрічкою «Приватне життя Генріха VIII» (1933) [11]. Симптоматично, що наступним його фільмом у цьому жанрі (не торкаємося «Приватного життя Дон-Жуана», лише номінально пов'язаного з фільмом попереднім) став «Рембрандт» (1936). Головні ролі в обох фільмах виконав славетний Чарльз Лоутон, що наче зрівняв у екранних правах монарха та митця, можливо навіть піднісши останнього над першим. Адже митця все-таки було показано в творчому процесі, а короля — лише у вихорі розваг та інтриг, однак митців Корда більше «не чіпав». Ініціативу його в США підхопив Уільям Дітерле, який більше уваги звертав на політиків та вчених (зокрема, винахідника ліків від сифілісу в «Магічній кулі доктора Ерліха»). Однак зі значущим винятком: у «Житті Еміля Золя» (зауважте, автор не акцентує моменту скандальної приватності, як це робив Корда) важлива роль після письменника була відведена художнику Полю Сезанну. Показово (з огляду на «екзотизм» професії), що його зіграв актор-емігрант Володимир Соколов, який в інших фільмах представляв росіян, мексиканців, китайців тощо. «Рембрандтіана» (загалом розпочата ще за доби експресіонізму) продовжилася невдовзі під егідою III Рейху, саме в стрічці Ганса Штейхофа (1942), яка називається, як і фільм Корди: «Рембрандт». Розважальну, «приватну» лінію ба-

йопіку розвинув майбутній корифей неореалізму Алесандро Блазетті («Пригода Сальватора Рози», 1939) та Гофредо Алесандріні («Караваджо, проклятий митець», 1941), і теж на теренах тоталітаризму. На відміну од німецького союзника, котрий прагнув зачепити політичні моменти, італійці стриміли каліграфічного ескайпізму, і в цій стрічці вони його досягли. Дивним чином своїм «інтерпретаторам» художник «допомагав» у обох випадках: і як викривальний свідок інтриг «расово підозрілих» опонентів, і як веселий утікач від мороку довкілля, витівник та гультіпака.

У 1950-ті, які настали наче одразу, підхопили цей жанр переважно митці СРСР (меншою мірою — США), де він уособив — принаймні у першій половині свого тривання — пафосну затхлість пізнього сталінізму, зверхню ворожість до західної науки та мистецтва, що їх наука та мистецтво російські, за апріорним задумом, мали однозначно випереджувати. Звісно, найліпше це демонструвалося на прикладі життя російських та інших вчених (Іван Мічурін, Олександр Попов, Іван Павлов… Авіценна!), також — мандрівників (Пржевальський, Міклухо-Маклай), злих критиків (Бєлінський), заради видовищності, точніше ефектної аудіопоказовості, —композиторів (аж два фільми про Михайла Глінку, один про Римського-Корсакова, один про Мусоргського) та поетів (зазвичай «з національних околиць»: Райніс, Церетілі, Абай, Джамбул, Шевченко).

Художники видавалися персонами незручними та слабко прогнозованими, схильними до компромісів, що для радянського режиму видавалося неприпустимим (адже міг найчільніший репрезентант російського реалізму XIX ст. Ілля Рєпін писати царя!). Тож не випадково єдиний фільм на цьому терені про художника — це фільм про українського поета, якому майже на 10 років було заборонено малювати, і це — знову «Тарас Шевченко» Ігоря Савченка (1951), який все-таки виявився суголосним духу свого часу, тож не спроста його критикували за відсутність «м'якого ліризму» та «світлого гумору» [3, с. 221] — риса, притаманна геть усім іншим радянським байопікам 1950-х. Те, що наш Кобзар за кордоном сприймається виключно як літератор, а не митець, доводить повна відсутність фільмів про нього (а налічити їх можна біля десятка, починаючи від стрічки про нього Григорія Чардиніна 1926 року [3, с. 52] і закінчуючи «Тарасом. Поверненням» Олександра Денисенка 2019 року, себто процес триває біля сторіччя) у відповідних рейтингах байопіків, присвячених художникам. Байдуже, що в кожному з тих фільмів щедро висвітлюється його малярський доробок, навчання у Карла Брюллова, спілкування з президентом Академії мистецтв, власні творчі вправи і т. ін. Тож цей радянський «байопічний період» образотворчістю гребує, хоча відкрито свого «дискримінаційного» наміру не заявляє.

І лише на початку доби відлиги з'являється фільм Анатолія Рибакова «Василь Суриков» (1959), який не зробив погоди навіть у вітчизняному кінематографі, бо лише пролонгував експлуатацію знайомих штампів. Однак на Заході одразу з'явилося одразу кілька яскравих стрічок цього жанру і саме про «людину з пензлем». Їх об'єднувало використання моделі «проклятого митця», який бореться зі світом байдужих філістерів… Хіба не це спостерігаємо і в радянських стрічках? Та якщо радянський біографічний дискурс — парадоксально щасливий, «оптимістично трагічний» навіть з огляду на «проклятий царизм», то дискурс західний — нервовий, чи не нуарний, ефектно-трагічний, зі смертю героя від важкої хвороби, спричиненої побутовими злиднями та впертим суспільним невизнанням: «Мулен Руж» Уолтера Х'юстона (1952), «Жадоба життя» Вінсенте Мінеллі (1956), «Коханці Монпарнасу» Жака Беккера (1958), частково «Оголена маха» Генрі Костера (1958), бо герой хоч і не вмирає, але страждає від усіх вибриків долі. До речі, цього разу західне кіно уникає постатей політиків та вчених, які ще були популярні зо два десятиріччя тому, натомість перемикає увагу на достеменних (а не фіктивних чи так званих збірних образів) гангстерів. Митці (Тулуз-Лотрек, Ван Гог, Модільяні, навіть Гоя) на їх тлі скидаються на «божих ягняток», персонажна функція

яких — створення емоційно-релаксивних зон у світі зради та наживи. Радянському мистецтву таке завдання видається зайвим, своїх героїв вона мобілізує на соціально-політичне звитяжництво — художник/ поет/ композитор/ вчений годяться тут лише для обслуговування «колективних стаханівців».

Обидва кінодискурси є на свій кшталт актуальними, хоча фільми, які їх представляють, відрізняються між собою невпізнанно: радянські нагадують розширений, ледь збадьорений конспект шкільного підручника, західні, передусім американські, — варіацію на тему «жорстокого романсу» з чоловіком у головній ролі та підступною феміною, яка йому каламутить мізки. В одному випадку від кінотвору вимагають сухої пізнавальності (але в героїв немає ні особистого життя, ні недоліків, часто-густо не показують і законних дружин, як виняток — дружина Сурикова у виконанні Лариси Кадочникової). У іншому — палкої мелодрами (герої лише й демонструють свої мальовничі хиби: їх особисте життя складає оповідну матерію картини). Радянський дискурс — дискурс пихатої винятковості, заснованої на фанатичному відреченні від усього земного, крім професійних та громадських обов'язків, і навіть геніальний «Мічурін» Олександра Довженка не надто порушує це правило. Західний дискурс — дискурс винятковості масмедійної, засадничо пов'язаної з гедоністичною практикою та зневажанням героями деяких норм суспільної моралі, позалаштунково — із космічним зростанням цін на їхні полотна, внаслідок чого вмерлі автори перетворилися на своєрідні «ікони стилю», водночас — жертовні капища, відтак список «богів» було суворо лімітовано (як, власне, й у Радянському Союзі, хоча з інших причин — політичних: вимога благонадійності стояла на першому місці).

Проминемо 1960–1970-ті, коли відзнімкували кілька шедевральних зразків байопіку, які, проте, не вкладаються у візерунок стрункої тенденції. Знову спрацьовує поетика ескайпічного винятку, як з «Андрієм Рубльовим» Андрія Тарковського (1966), чи естетського епатажу, як з «Пеклом Данте» Кена Расела (1967): в обох випадках йдеться не так про митця, як про його добу чи, принаймні, його творче коло. (Додамо, що другий фільм, присвячений Данте Габріелю Россетті, явно лишився у густющій тіні інших творів цього майстра, екстравагантних, ледве не блюзнірських байопіків, де фігурують Малер, Чайковський, Байрон, Шеллі, Ференц Ліст — всуціль поети та композитори.) Не стали подіями фільми про Ель Греко (1966, Лучано Сальче) або Мунка (1974, Пітера Уоткінса), судомно-розважальні чи депресивно-плутані. Зате погляд, нарешті, падає на митця наїву: грузина Ніко Піросмані, якому пощастило на кіновтілення у творах Гіги Лоркіпанідзе, Амірана Дарсавелідзе («Здрастуйте, всі!», 1980), а особливо Георгія Шенгелія («Піросмані», 1969). За переконливістю цим фільмам помітно поступається твір Артура Кордона «Великий самоїд» (1980), героєм якого є теж наче наївний митець ненецького народу Тико Вилков, утім васально залежний від імперської серцевини, та й творчо не надто самостійний. Натомість «Чонтварі» Золтана Хусарика (1979), зосереджений на постаті угорського митця-примітивіста, зразу став настільки яскравим зразком герметичного артхаусу, що про якусь внутрішню координацію його з «лінією жанру» можна мовити лише умоглядно, бо він сам по собі задав «правила гри».

Про певну послідовність в еволюції байопіку можна у цьому плані говорити хіба з 1980-х, а особливо з наступного десятиріччя, коли на авансцену сучасного мистецтва виходять маргінали, диваки, митці-каліки, божевільні, обдаровані мистецьким талантом, та не таланом, «принижені та ображені», однак творчою іскрою не обділені (див.: [4]). Перші проблиски такого підходу проявилися у «Караваджо» Дерека Джармена (1986), де режисер перепрофілював інтонацію оповіді з авантюрно-розважальної (притаманної зразкам ранньої «караваджіани» на кшталт фільмів Алессандріні та Блазетті) на пронизливо-трагічну, віктимно-унікальну. Чи не вперше в історії кіно Мікеланджело Меризі (та й узагалі видатний художник) був показаний як представник упослідженої сексуальної меншини. Та достеменно пе-

реломним можна вважати рік 1989-й: «Моя ліва нога» Джима Шерідана оповіла не про загадкового класика чи знедоленого корифея, а звичайнісінького ірландського бахура Крісті Брауна, хворого на ДЦП, на додачу самодіяльного художника. Відтак акцент було зміщено з видовищно-творчих моментів на правозахисні, загально-гуманістичні і лише останнім чином — естетичні. Присудження фільму аж двох «Оскарів» однозначно визначило напрямок, представлений цим фільмом, як мейн-стримний і призначений до наслідування.

Відтепер автори стрічок переймаються більше «незручними обставинами» біографії героя, її вибоїнами та ярами, каверзними спотиканнями та болісними падіннями, аніж творчим первнем художника, як це було артикульовано раніше. «Людське, занадто людське» бере стрімкий реванш, відтісняючи вбік усіх «здорових та щасливих», «багатих та рішучих». Ймовірно, цьому сприяла епідемія СНІДу, яка змусила людство задуматися над болісною ціною власних експериментів і над долями бідолах, кількість яких непрогнозовано зросла, а також стомленість від абсурдної гламуризації побуту та культури, яка процвітала упродовж «рожевих» 1980-х. Не виключено, що й т. зв. перебудова в СРСР далася взнаки, відкривши тематичні шлюзи, хоч у радянському кіно саме в цей час значних досягнень у жанрі байопіку чомусь не спостерігається. Напівуспіх, напівпоразка «Етюдів про Врубеля» Леоніда Осики (1989) лише позначили присмерки «поетичного кіно», а точніше неможливість його реанімування, та аж ніяк не нові перспективи жанру, що приземлено пояснюють невдалим кастингом, точніше заміною виконавця головної ролі (мав бути Григорій Гладій, а він не зміг) [1], однак пояснення таке явно недостатнє; фільм, до речі, мову вів про митця, якого невдовзі після показаних подій спіткало божевілля, але про це ще не йшлося в доволі цнотливих «Етюдах…». Словом, фільм виявився не на часі.

Глухий, маже аутичний лемко Дровняк, митець-наївіст, злиденний та довго не визнаваний середовищем («Мій Нікіфор» Криштофа Краузе, 2004) — такий він, герой нового часу [5]. Абсолютно логічно, що фільм про нього, без будь-якої домовленості, вийшов у світ водночас із фільмом про іншого глухонімого митця — хорватку Славу Рашич («Сто хвилин слави» Далібора Матаніка, 2004), яка в житті виглядала ефектніше зовні, аніж її молодший сучасник, також була вписана в соціум і мала привілей приватного життя, на відміну од мізерабельного митця з Криниці, але висхідний імпульс зацікавлення творчою персоною — аналогічний. Маргінали, навіть комерційно запитані (з часом примиряться і з цим «недоліком»), отримують зелену вулицю, аби їхній доробок не вписувався до офіційних мистецьких анналів, як портрети песиків, виконані ексцентричним англійцем, який, проте, скінчить життя у божевільні: артсистемі важко позбутися схеми «геній та злидарство» («Електричний світ Луїса Уейна» Уїла Шарпа, 2021). Митець має бути скривдженим, хворим, уже не таким веселим і безтурботним, як колись. Але ще не зовсім кволим — то буде опісля.

Як не інвалід, то фатальний невдаха: ексбітл Стюарт Сатклiф у «Зворотньому ударі» Іена Софтлі (1994), який врешті-решт занедбав вдалу музичну кар'єру заради кар'єри туманної, малярської, та раптом вмер від наслідків давнього побиття; чужинець-приймак Тоні Лігабуе, страхопуд у важкому пальті, в якому і шмарує фрески у власній оселі («Я хотів сховатися» Джоржо Дірітті, 2020); сердега-порнограф Тоуко Лааксонен, втім на ура прийнятий заокеанською гей-спільнотою («Том з Фінляндії» Доме Карукоскі, 2016); дивак Ларрі Пекар, який продукує комікси на теми власних негараздів, а їх у нього доста («Американська пишнота» Шарі Спрингера Бермана, Роберта Пульчіні, 2003); тюхтій, товстун, мамій, який без родинної санкції боїться картини відіслати на виставку («Місіс Лаурі та син», Едріена Ноубла, 2019)... (Унікальним є дворазове виконання вкрай виразним Тімоті Сполом ролей митців: крім названого тут Стівена Лаурі, майстра урбаністичного наїву, це і титульний класик британського пейзажу XIX ст. Вільям Тернер у однойменному фільмі 2014 р… А скільки його співвітчизник Грінуей знімав стрічок про митців, вигаданих чи достеменних!); автор кітчевих компо-

зицій Томас Кінкейд («Різдвяний котедж» Майка Кампуса, 2008), але на хвилі співчуття кітч, вважайте, надовго реабілітовано (про смерть митця від алкогольної інтоксикації тут можна і не згадувати); провінційний чиновник, одержимий мегаломанією, упродовж кількох десятиріч майструє велетенське місто з камінних уламків, які підбирає звідусіль: щось на кшталт велетенської інсталяції («Неймовірна історія поштаря Шеваля» Нільса Таверньє, 2017).

Отже, «кіно про маргіналів» впевнено займає престижну нішу упродовж кількох десятиріч і йти навспак не збирається. Найбільші досягнення на цій ниві спостерігаємо вже в «нульових» та «десятих» роках XXI ст. На тоді випаровується непотрібний тематичний екзотизм, масова публіка не сахається жахних моментів біографії, а спровокована зацікавленість курйозами виходить на ідейно інший, вищий рівень, де в побутових мікрокосмах, так би мовити, в глибинах «сміттярок» висвітлюється макрокосм високих ідей та піднебесних чуттів, що їх би ніхто й не запідозрив в отих «сміттярках». Усі перелічені автори ще півстоліття нікого б не зацікавили, якщо тільки не втрапили б до рятівного підрозділу «художників вихідного дня», де теж існувала своя сувора ієрархія, та й вони не могли відшкребтися від принизливого тавра другосортності порівняно з професійними художниками, якщо тільки не виростали до рівня національного символу (Нікіфор, Катерина Білокур, про яку трохи згодом) чи не рятувалися (звісно, посмертно) солідним жанровим титлом на кшталт «брютарту» (Шеваль).

Також умить популярними, модними, запитаними стають жінки-художниці, які раніше мали шанс на з'яву лише в епізоді, та хто зразу пригадає хоч один? Тепер їхні імена, часом вже не обов'язково прізвища («Фрида», «Туве», «Артемізія», «Паула», «Серафіна»), одні лише прізвища («Керінгтон», «Міс Поттер») чи навіть (не)дружні прізвиська («Моді», «Буйна») виносяться як назва стрічки, а, бува, героїню представляють повним ім'ям із прізвищем («Мері Кассет», «Лола Мора») чи за характеристичною ознакою (фільм 2006 р. «Дівчина з "Фабрики"» Джоржа Хікенлупера про чергову жертву Уорхола, втім, вона тут якраз не художниця, а моделька і натхненниця геніїв; стрічка 2015 р. «Данська дівчина» Тома Хупера, однак і тут називна симуляція, бо йдеться про творче подружжя Вегенерів і через малярство дискутуються проблеми трансвестизму).

Полемічно героїнею твору стає дружина визнаного данського класика Северина Кроєра («Марія Кроєр» Білле Аугуста, 2012), а не він сам по собі — компенсація за дискримінаційні часи, коли дружини фігурували в ролі терплячих помічниць або звабливих натурниць, котрі з часом переходили у більш почесну категорію. Аналогічна справа — з «Ефі Грей» Річарда Лекстона (2014), де героїня (у попередньому фільмі ще можна було припустити паритет особистостей) у всьому переважує як свого першого чоловіка, мистецтвознавця Джона Рескіна, так і митця-прерафаеліта, чоловіка другого, Джона Еверета Міллеса. Перший — геть у всьому дріб'язковий, другий, хоч і малярський талант, та виникає на екрані лише заради упорядкування життя скривдженої героїні. Навіть поет Рільке вмить перекидається на миршаву маруду перед мисткинею Модерзон-Бекер («Паула» Кристіана Швохова, 2016). А вже приреченого на смерть, цілком безпорадного Караваджо рятує графиня Ержбет (апокриф «Баторі» Юрая Якубиско, 2008).

Так само у кількох фільмах про Кало абсолютно підрядну роль грають і її чоловік Дієго Рівера, і його опонент Давид Сикейрос, хоча їхній могутній внесок у світову культуру (може, це промовляють у мені старі штампи?) не є зіставним з малярським доробком Фріди, котра навіть у сюрреалістичному середовищі лишалася маргіналкою (панове сюрреалісти за всієї відрази до умовностей до осіб «прекрасної статі» ставилися споживацьки). Деякі мисткині вдостоюються кількох стрічок — та сама Фріда Калло («Фріда, спокійне життя» Поля Ледюка, 1983, «Фріда» Теймора, 2002, із застереженнями — фільм Робіна Уільямса «Колиска буде гойдатися», 1999, позаяк усі перелічені творчі персони є героями другого плану) чи скульп-

торка і натурниця Огюста Родена, котрого відтепер показово ганьблять за його агресивний сексизм («Камілла Клодель» Бруно Нюїттена, 1988, «Камілла Клодель: 1915» Бруно Дюмона, 2013).

Символічною є назва фільму Сюзани Уайт «Жінка йде попереду» (2017), але і трансформація жанру, нею здійснена, — воістину революційна: схрещення байопіку з вестерном, адже героїнею фільму обрано Керолайн Уелдон, якій випала честь портретувати вождя племені сіу Сидячого Бика. Втім, творчі питання спливають тут вряди-годи, позаяк фільм апелює до традицій викривальної вестернової класики 1960-х, яка менш за все переймалася артом. З іншого боку, навіть фільм, показово присвячений митцеві чоловічої статі, як-от «Цорн» Гуннара Хелстрема (1994), можна увібгати в феміністичну парадигму: таким осоружним показано пошарпаного героя порівняно з його безпосередніми та квітучими моделями, від яких він тільки й отримує наснагу, та й дружина його неймовірна терпляча. І майже як стріндбергівську «битву статей» показано відносини фотомайстра Альфреда Стігліца та його дружини-мисткині: симпатії автора, звісно, на боці останньої («Джорджія О'Кіфф» Боба Балабана, 2009).

У феміністичному ж руслі — і навіть від імені знавіснілої, що перетнула всі «червоні лінії», феміністки-злочинниці Валері Соланас — створено фільм Мері Харрон «Я стріляла у Енді Уорхола» (1996). На загальний подив, про піонера попарту окремого фільму не існує — одні віддзеркалення та персонажування на другому плані. Жорстка іронія долі для того, хто звично заповнював перші шпальти газет (хоча його часом грають зоряні персони на кшталт Девіда Боуї, як у «Баскії» Шнабеля), та ще й фільми «Фабрики», які якраз не перетинаються з попартом, фемінізмом і Уорхола показують з несподіваної сторони. «Дискурс образи» у фільмі Харрон ніби опонує феміністичній парадигмі, і героїня схарактеризована божевільною нечупарою, та знов-таки зимна зверхність «кривдника» не дає фільмові повністю випасти з отої зазначеної парадигми.

Натомість «Артемізія» Аньєс Мерле (1997) є пристрасним гімном на честь піонерки європейського жіночого мистецтва, художниці Пізнього Ренесансу Артемізії Джентіллескі, яка тут і розумниця, і красуня, і… жертва злого чоловіка, не кажучи про малярський талант, отже за настроєм фільм належить традиційній поетиці, тоді як неписані правила фемінізму радили б героїні дистанціювання від усталених жіночих чеснот, передусім зовнішньої хупавості. З цією точкою зору спробувала полемізувати Сальма Хаєк, нібито користаючи гримом, який (насправді, лише символічно) спотворював її лице, для своєї Фріди в однойменному фільмі Джулі Теймор (2002)… де подібна трансформація насправді не кидалася в очі, і попри все переміг голлівудський гламур. (Та куди більше розчулює немічна калічка Мод Доулі зі стрічки Ешлін Уолш «Моді» 2016 р., попри все — працьовита господиня та оригінальна мисткиня наїву — так, знову наїву). Заради «жіночої теми» припускається, і навіть схвалюється стилізування біографії героїні під різдвяну оповідку («Мері Кассет, американська імпресіоністка» Річарда Мозера, 1999). Без питань — історія знаменитої дитячої письменниці, вона ж і мисткиня, вона й лесбійка («Туве» Зайди Бергрот, 2020). Чи просто ілюстраторка власних книг про кролика Пітера («Міс Поттер» Кріса Нунена, 2006).

Об'єктом зацікавлення стають мисткині того виду творчості, який ще зовсім недавно був мовчазно дискримінованим, не вважався рівнею малярству чи скульптурі — мистецтво світлини в особі Діани Арбус («Хутро» Стіва Шейберга, 2016), звідси — торування стежки до інших байопіків, вже про чоловіків-фотографів («Фотограф» Ірени Павласкової — біографія чеського майстра Яна Саудека, 2016; «Мепльторп» Онді Тімонера, 2018), і знову жіночий персонаж — у фільмі «Ані руш» Елізабет Лазебник (2021), що є історією канадійської піонерки портретного жанру в царині дагеротипу Ханни Мейнарт.

На перетині тенденцій, на «змішуванні трендів» виникають нові й нові фільми (у жанрі «вечірньої бесіди» вирішено балакучий фільм 1996 р. «Лола Мора» Хав'єра Торреса, присвячений однойменній аргентинській скульпторці). Вже навіть й українського ареалу: 60-хвилинна телевізійна стрічка «Буйна» Віктора Василенка (1990) присвячена життю знаної мисткині наїву Катерині Білокур, на старості літ враженої старечими болячками, мало не заглибленої у безум (назва, попри це, є фіктивною: героїня упродовж фільму все-таки зберігає здоровий глузд). Взагалі художниці наївного спрямування лишаються поза конкуренцією («Серафіна» Мартена Прово, 2008; вже згадані «Фріда», «Буйна» і «Сто хвилин слави»; «Керінгтон» Крістофера Хемптон, 2011 — варіація на тему «пропащого життя» в дусі Кало, тільки з самогубством у фіналі). Навіть карколомний кітч не спантеличує автора, зачарованого персоною Маргарет Ульбріх («Великі очі» Тіма Бертона, 2014), як це було у випадку з «Різдвяним котеджем», про що йшлося напередодні.

Чимало цих фільмів знімкують міцно визнані режисери, як, наприклад, Біле Аугуст, дворазовий володар Золотих пальмових гілок, чи патріарх французького артхаусу Бруно Дюмон, теж вшанований Каннами, або ж тільки-но згаданий Тім Бертон, легенда американського незалежного кіно, а про Пітера Грунуея й мови немає. Закінчуючи розмову про корифеїв, резюмуємо: вже мегакласик, Анджей Вайда, і раніше слабуючи на увагу до біографічного жанру (в центрі його уваги опинялися героїчні, гідні наслідування політики, рідше письменники: Дантон, Корчак, Валенса, герої Катині), воліє останній свій фільм зняти в цьому жанрі, і не схиблює («Післяобрази», 2016), утім фільм присвячено митцеві-чоловікові — інваліду-авангардисту Вацлаву Стржемінському, до того ж і жертві просталінських репресій, що не суперечить політкоректному кінематографічному комільфо, яке постфактум засуджує тоталітарні звичаї, які врешті решт зводять героя в домовину.

Спостерігаємо і запізнілу реабілітацію (в кіно) митців модернізму, могутні постаті яких мовчазно протистоять митцям наступних поколінь, внесок яких у культуру не видається настільки безумовним, як у персон-класиків. Фільм Міленіуму — «Поллок» Еда Харріса (2000), в якому режисер зіграв головну роль (на що зазіхали, здається, лише Орсон Уеллс та Сергій Бондарчук, ну й, звісно, Чаплін — з них лише радянський режисер озирався на байопік, автор «Кейна» лише планував відзняти кілька фільмів цього жанру). За зовнішніми показниками це був черговий твір на тему «проклятого генія», однак своєю шерехатістю, любов'ю до щемкої деталі (герой втрапляє у ДТП, везучи на ровері ящик пива) він перевершив усі попередні варіації такого жанру і сказав нове слово про митця, якого треба «любити чорненьким», а не «біленьким» (як дотепер люблять Леонардо, про якого ще у 1960-ті Ренато Кателлані створив телесеріал, який дійшов і наших екранів) [6].

Унікальний випадок, коли героєм фільму стає художник, життєвий шлях якого ще не скінчився, тож у фільмі його споряджають іншим ім'ям та прізвищем, але перипетії життєвої долі прототипу ретельно відтворюються («Робота без авторства» Флоріана Хенкеля фон Доннерсмарка, 2018, де йдеться про Герхарда Ріхтера під машкарою Курта Барнерта). І як завбачливо: прототип від зображення свого двійника на екрані, подейкують, у захваті не лишився, врятувало псевдо. Але що раніше заважало показу на екрані чільника італійського футуризму Умберто Боччоні, який лише в «Кольорах юності» (2006) Джанлуїджі Кальдероне «пішов у народ»? Чи одного з найпомітніших майстрів світової скульптури XX ст. Альберто Джакометті у фільмі Стенлі Туччі «Останній портрет» (2017)? Екранний бойкот стосовно деяких митців ще можна було пояснити їхньою нетрадиційною сексуальною орієнтацією (яку саме педальовано в фільмі Джона Мейбері про Френсіса Бекона «Любов — це диявол», 1998), та її не закинеш жодному з перелічених митців, які в жодному разі не були маргіналами.

Вочевидь, все пояснюється набагато простіше: і Боччоні, і Джакометті бракувало «критичного рівня» видовищного трагізму (не рахувати ж у такій якості безглузду смерть першо-

го з них — не в бою, а під час навчальних тренувань!), який ефектно карбував лінію життя Рембрандта, Ван Гога, Модільяні (втім, двоє з них вмерли якраз природною смертю, а про загибель Ван Гога і дотепер точаться суперечки, що це було: вбивство чи суїцид?). Водночас необхідно було, аби кількість монографій, виставкових презентацій, рекламних промоцій перетнула необхідну позначку, за якою починається екстаз масової впізнаванності, що давно притаманна Рембрандту, Ван Гогу, Модільяні. Додамо: і Ель Греко, Гої, Пікассо, Далі — за примхою долі, усі вони іспанці, відсутні в «першому списку». (Але чому забули, скажімо, Хоана Міро? Чи, страшно мовити, Дієго Веласкеса?!) Але перший досвід пізнання отих неординарних персон поки що лишається й останнім.

Як і Жана-Мішеля Баскія, геніального графітиста з нью-йоркських нетрів, героя стрічки Джуліана Шнабеля (1996), яку важко перевершити за питомою вагою атрактивності. І те, що фільм зняв відомий художник (який згодом не втримався і ще створив один кінотвір про митця, і це був Ван Гог, про якого непросто сказати щось нове, та йому це майже вдалося у стрічці «На порозі вічності», 2018), теж є симптомом нового часу — водночас унікальною (ключове слово цього тексту!) властивістю кінопроцесу та взагалі творчості як такої, яка не припускає «сидіння на двох стільцях». Конгруентність талантів — красивий міф, що його не розвіяв і Леонардо, скромніший за літературними та скульптурними досягненнями; модель «скрипки Енгра» (завзяте хобі versus основний фах) і дотепер домінує в культурному середовищі.

І, звісно, до розширення іменного діапазону фільмів спричинився і спогад про блискучу австрійську сецесію. Невідомо, чи було знято фільм про Альфреда Кубіна (надто вже він моторошний, але автори хорорів полюбляють однозначність), та про Оскара Кокошку — двічі так («Наречена вітру» Брюса Бересфорда, 2001, та «Оскар і Альма» Дітера Бернера, 2022), про Густава Клімта — так («Клімт» Рауля Руїза, 2006), про Егоні Шиле — знову двічі так («Ексцес і покара» Герберта Веселі, 1980, та «Егон Шіле: Дівчина і смерть» Дітера Бернера, 2016), і щоразу вдало. Австрійці та їхні союзники, як і японці (що віддзеркалили в кіно Сяраку, Утамаро, Хокусаї), наче затялися створити іменний пазл власної класики (хіба за коротший термін порівняно з майстрами Країни Висхідного Сонця). І зрозуміло чому: їхній канон видається найбільш кристалічно сформованим, практично не залежним від зміни моди, яка все наполегливіше жадає «нових імен»; в сьогоденні — будь ласка, та набережну «бель епок» вже повністю зафрахтовано під яхти класиків. Чого не скажеш про сюрреалізм, де донедавна неподільно панував Далі («Бунюель і стіл царя Соломона» Карлоса Саури, 1999; «Смерть Сальвадора Далі» Ділайни Бішоп, 2005; «Відгомін минулого» Пола Морісона, 2009; анімація «Бунюель в лабіринті черепах» Сальвадора Сімо Бусома, 2013), і лише як виняток вигулькують й інші «митці неймовірного» («Оскар Домінгес, сюрреаліст пристрасті» Лукаса Фернандеса, 2008 та ін).

Отже, в цей час формується дискурс не лише «нової щирості», але й, так би мовити, «нової манірності». Якщо раніше автор, оповідаючи про класика малярства, свідомо імітував суворий «голос правди», який не припускав разючих різночитань, то нині він може дозволити собі детективний сюжет сумнівного ґатунку («Рембрандт: Я звинувачую» невтомного Пітера Грінуея, де йдеться про таємниці «Нічної варти», фігурантів якої схарактеризовано як юрбу педофілів, утім Рембрандт до того ніяк не причетний), викласти пародійну версію життя класика у мультиплікаційному форматі, який аж рясніє навмисними анахронізмами, що їх дорослим глядачам вільно витлумачувати як постмодерну іронію (італійський серіал «Леонардо», 2008), перетворити байопік на детектив за участі Лотрека та Ренуара, які беруть на себе обов'язки самодіяльних шерлокхолмсів («Кракелюри» Даніеля Жанно, 2011).

Припускається створення «паралельної біографії» — за умов, коли класик загадково гине, та кінематографіст відроджує його кілька десятиріч потому в якомусь старому дивакові, у котрому важко розгледіти колишнього класика — вперше так проекспериментували з

біографією Лорки («Божественне світло» Мігеля Ермосо, 2003), але щось перепало й на долю художників — як-от Станіслава Віткевича, де задіяно аналогічну колізію («Містифікація» Яцека Копровича, 2010). Буття митця тісно переплітається з життям його родини в пральному кругообігу оновленої мильної опери — цього разу «піддослідним кроликом» став запізнілий сюрреаліст Здислав Бексінський («Остання родина» Яна Матушинського, 2016). Та й піонер імпресіонізму відтепер не абихто, а «закоханий Мане» (однойменний фільм Жана-П'єра Ізбутса, 1998). Втім, де ви бачили фільми про не-закоханих митців? Ось чому не знято біографій Гауді та Моранді… але тут вже в назві значуще підкреслено амурний стан художника.

Виникають необумовлені, спонтанні фільми-пари, не пов'язані формальними взаємопосиланнями, та схоплені логічним, часто контроверсивним доповненням, один фільм розшаровується на кілька рівнозначних персон («Шагал — Малевич» Олександра Мітти, 2014). Мов би у відповідь агресивно-звинувачувальному дискурсу фемінізму, особливо відчутному у «Фріді», формується дискурс відповіді-компенсації, утім не надто поширений і завуальований під об'єктивність («Роден» Жака Дуайона, 2019). Після успіху досить традиційної, майже гламурної «Дівчини з перлинною сережкою» Пітера Уеббера (2003), яка розповіла апокрифічну історію кохання до простої служниці Вермеєра Дельфтського (якого і красне письменство не балувало увагою, та й мистецтвознавство помітило з ганебним запізненням), з'являється фільм, присвячений скандальному фальсифікатору цього автора, Хану ван Мегерену, ледве не засудженому до страти… за колабораціонізм, бо наче продавав німецьким окупантам оригінали голландської класики XVII ст. («Справжній Вермеєр» Рудольфа ван дер Берга, 2016). Ненавмисне продовження прозирає в «Данській дівчині» Тома Хупера (2015), яка ніби доповнює історію Валері Соланас з фільму «Я стріляла в Енді Уорхола» Мері Харрон (1996), — і тут і там йдеться про дівочих жертв майстра попарту, правда, в останньому героїня не вдається до вогнепальної зброї.

Звісно, не здає своїх позицій і традиційна парадигма «митця-мученика», ілюстрована давно знайомим пантеоном славетних імен. Щоправда, автори спромоглися на неймовірне, аби уникнути тавтологій чи зайвої хрестоматійності. У «Гріху» Андрона Кончаловського (2019) титан Ренесансу Мікеланджело Буонаротті показаний змученою, смертельно стомленою людиною похилого віку, ще й не позбавленою осоружних дрібних ґанжів. (Митцеві у байопіках попередніх десятиріч дозволено було шаленство, та не заздрість, скнарість, зрадливість… за винятком Гогена «у парі» з Ван Гогом, якого перший, по суті, таки зрадив.) Однак пафосність інтонації взято з минулого, втім, це не єдиний фільм про класика: роком раніше з'явився твір Емануеле Імбуччі «Мікеланджело. Нескінченність», менш резонансний і ефектний, та більш тактовний у просвітницькому сенсі.

Наче існує якийсь декадний ліміт на корифеїв, який необхідно заповнити. Здається, що з середини XX ст., раніше чи пізніше, може й не кожного десятиріччя, але дуже часто відзнімковується черговий фільм про Гою (1958, 1971, 1985, 1998, 1999, 2006), Ван Гога (1956, 1985, 1990, 1991, 2010, 2018) чи Леонардо (1971, 1998, 2008, 2013, 2021). Звісно, Рембрандта — ще з доби Великого Німого (1920, 1936, 1942, 1964, 1977, 1999, 2008). Меншою мірою — Модільяні (1958, 1990, 2004) чи Пікассо (1978, 1996). Їм у спину дихають Ренуар та Караваджо; фільм про останнього вийшов на екрани 2022 р., зрежисований Мікеле Плачидо у стилістиці горорної «теорії змови». Як не дивно, саме в цьому аспекті до байопічної творчості долучилися знані представники кіномистецтва (Корда, Кастеллані, Керол Рід, Карлос Саура, Пітер Грінуей, Роберт Олтмен). А частотність, як бачимо, зростає ближче до «кінця списку». Однак саме останні модифікації біографій є найбільш «єретичними», отже й найцікавішими. Наприклад, Куросаві в «Снах» Ван Гог приходить уві сні. А ренесансового генія змушують брати участь у кримінальних оборудках (8-частинний серіал «Леонардо» Деніела Кехілла та Алексиса Персіваля, 2021). І славетний іспанець нарешті з'являється на екрані без герцогині Альби, але

старим, спрацьованим, на порозі смерті («Гоя в Бордо» Карлоса Саури, 1998) — як згодом Джакометті та Гоя: кінематограф старіє, як і планета, яку він обслуговує, попри те, що авдиторія кінозалів є домінантно молодіжною. І волає від болю уві сні старий Огюст («Ренуар» Жіля Бурдо, 2011). Та й Огюста Ренуара показали старим і хворим, на противагу юному сину, майбутньому кінорежисеру («Ренуар» Жиля Бурдо, 2012)

Потроху «пантеон безсмертних» розширюється, запрошуючи до свого складу не лише осіб з ознаками «мізераблії» чи скандальозу. І не тільки модерністів: вдається екранно актуалізувати і без того знайомого загалу та начебто «вичищеного від енігм» Пітера Брейгеля Старшого («Млин і хрест» Яна Маєвського, 2012). Про Вермеєра Делфтського вже йшлося і про нього чули всі, та цього не скажеш, приміром, про голландського штукаря XVII ст. Генріха Гольціуса, котрого Пітер Грінуей зобразив у гротесковій «компанії пеліканів» (фільм 2012 р.). Класик англійського маринізму теж отримав свій екранний «квиток у безсмертя» («Містер Тернер» Майкла Лі, 2014).

Зате прерафаеліти втрапляють на екран галасливою юрбою, раптово і одразу (телесеріал у шести частинах «Відчайдушні романтики» Пола Гая і Дерміда Лоренса, 2009). Завдяки серії картин «Кар'єра повії» (однойменний фільм Джастіна Харді 2006 р.) і її автор Джефрі Хогарт просочується у темпоральний вимір оповіді, прошаровуючи своїми діями шалапутну біографію жіночого прототипу. Як пояснити у цьому ряді надмірну кількість англійських майстрів (і режисерів, які можуть знімати й щось континентальне)? Збереженістю побутової традиції (такої незамінної під час знімкування фільмів, дія яких відбувається у давнину) — і водночас неповною сформованістю абсолютного біографічного канону в образотворчій царині, де поважний академік може бути витіснений геніальним баламутом, а критерій значущості раптом починають визначати за гендерною ознакою? Чи пізнім, порівняно з Італією чи Нідерландами, формуванням самостійної образотворчої традиції — вже аж за доби Просвітництва?

Художник прослизає у фільм завуальовано, героєм другого, третього плану. Так було ще за радянських часів, коли кудлатий, часто нестримний, вибуховий та злочинно-двозначний митець акомпанував «ідеологічно витриманим» героям на авансцені… чи, навпаки, своїм авторитетом заспокоював молодецький гнів колеги (Карл Брюллов у стрічці «Тарас Шевченко» Ігоря Савченка, 1951; Михайло Врубель та Валентин Сєров у фільмі «Римський-Корсаков» Григорія Рошаля, 1953). Але й у «Смерті президента» Єжи Кавалеровича (1977) суятливий, дрібний Елігіуш Невядомський, художник, а за сумісництвом — політичний кілер, протистоїть зваженому та філософічно спокійному заголовному персонажу, що користає усіма симпатіями автора. У «Дагні» (1976) Хокона Санея норвезький експресіоніст Едвард Мунк невигідно (для себе) контрастує з типовою «фатальною жінкою», дружиною Станіслава Пшибишевського. Зате у «Юлії Вревській» Ніколи Корабова (1978) російський художник-реаліст Василь Верещагін упродовж усієї дії виступає як німий докір пихатим придворним та зарозумілим військовикам. І лише кілька хвилин екранного часу дозволено зайняти художнику Жану-Емілю Бланшу в життєписі романіста («Гі де Мопассан» Мішеля Драша, 1982).

Нині художник спалахує шаленим феєрверком навіть там, де мова не про нього: про Шопена і Жорж Санд у «Блакитній ноті» Анджея Жулавського (1991) — а чого ж іще чекати від лідера романтизму Ежена Делакруа (котрий себе романтиком не вважав)? Художник невіддільний від заголовного героя — нині міцно забутий верист Паоло Франческо Мікетті, в якого на віллі гостював поет («Д'Аннунціо» Серджіо Наска, 1987). І якщо російський кінематограф вдруге звертається до образу митця-баталіста Верещагіна, якого вже є сенс розглядати як співця його Імперії, то він вже не опонує «верхам», а з ними радо співпрацює в особі агентів III відділку, та й Костянтин Коровін при нагоді знадобився (3-я серія «Секретної служби Його Величності» Ігоря Каленова, 2007, з фальшивим натяком на дії агента 007). Пе-

рекрикують, перегавкують зманіженого головного героя і майбутній «радянський імпресіоніст» Олександр Осмьоркін, і український мяляр-культурист Іван Мясоєдов («Вертинський» Дуні Смірнової, 2021). І хай там як, але кілька хвилин, подаровані Клоду Моне, а не Берготу (бо «Скелі в Етрета» бовваніють у глибині робітні), важать більше окремого байопіку, втім, це — експериментальна екранізація кількох романів Марселя Пруста («У пошуках втраченого часу» Ніни Компанієць, 2011).

Нарешті, промовляє за себе кількісний фактор кіновиробництва. Якщо раніше у світі на певну тему знімкувалося в рік один, рідше два фільми, то нині спостерігаємо неймовірний сплеск жанру байопіку, темперованому на всіх регістрах. Підрахунки наші дуже приблизні, але навіть вони вражають: за перше десятиріччя XXI ст. — не менше тридцяти стрічок. В наступному — вже біля півсотні. Особливо плідним виявився рік 2016-й, коли на екрани виходять не менше десятка (я налічив магічне число дванадцять) байопіків, але всі вони на свій копил резонансні та високоякісні, навіть коли мова йде про телесеріал, третій за ліком у цьому списку («Егон Шиле», «Етель і Ернст», «Медічі», «Моді», «Том з Фінляндії», «Справжній Вермеєр», «Післяобрази», «Паула», «Остання родина», «Сезанн і я»). Перлина цього пеерліку — кінокартина Вайди, роздинка — білоруський мультфільм, присвячений Марку Шагалу. Без сумніву, насправді їх було у кілька разів більше, та ми називаємо ті, з якими нам пощастило ознайомитися (це стосується і загального нашого тексту).

На другому місці у цьому плані опиняється рік 2006-й, коли було знято дев'ять стрічок, і теж вельми вартісних, і теж один художній серіал, і висновки наші тут аналогічні («Дівчина з "Фабрики"», «Ель Греко», «Імпресіоністи», «Клімт», «Кольори юності», «Міс Поттер», «Хутро», «Привиди Гої», «Кар'єра повії»). У цьому списку також є зоряні імена кінотворців — це «Ніжинський артхаусу» Рауль Руїз та екссурмач Празької весни Мілош Форман, які вподобали собі, відповідно, Густава Клімта і Франсіско Гою, що це не значить, ніби інші фільми того року пасли задніх.

На третьому місці — рік 2018-й з його восьми фільмами. Тут теж є визнані корифеї в особі Гаса ван Сента, котрий віддзеркалив життя карикатуриста Калахена («Не хвилюйтеся, він далеко не піде») і Джуліана Шнабеля, який вкотре проінтерпретував творчість Ван Гога («На порозі вічності»). Але варто ще раз згадати і такі стрічки, як «Мікеланджело. Нескінченність» та «Меплторп», хоч про них ми вже говорили в іншому контексті. Зрештою, якби не притискав ліміт друкованої площі, то можна було б назвати і «Довлатова» Олексія Германа-молодшого, де в епізоді з'являється художник радянського андеграунду Шолом Шварц. Однак епізодичних з'яв митців у художніх фільмах загалом не злічити, та цей казус потребує окремої розмови, на яку, сподіваюся, стане нагода. Як і на «Місце, де живе Морі» Суїті Окіта, присвячений Хідеко Кумагаї, що тоді ж вийшов на екрани світу.

Хоч як би не хотілося, та поки не беремося до розгляду кінематографу східного, точніше — далекосхідного, який упродовж всієї повоєнної, після Другої світової, історії викохував біографії своїх кумирів, ще й руками неабияких митців, починаючи з «П'ятьох жінок Утамаро» Кензо Мідзогуті, знятих 1946 р., закінчуючи постмодерними вправляннями у каратежанрі, де головним бійцем виступає достеменний майстер пензля (див. «Вчений, що фліртує» Лі Лік-чі, який побачив світ 1993 р.). Однак тема ця потребує окремого розгляду, бо їхні здобутки не вписуються у західний ритм розвитку жанру. Відповідний епізод «Снів» Акіри Куросави відтворює образ європейського митця у виконанні американського режисера Мартіна Скорсезе, через те й згадано цей фільм у західному контексті. Зрозуміло лише, що японські майстри екрану на цьому зупинятися не збираються: 2021 р. вийшов у світ черговий і на свій копил переконливий «Хокусаї», зрежисований Хадзіме Хасімото.

На цьому тлі успіхи українських кінематографістів не є надмірно помітними, але і їм вдалося зробити почесний внесок у розвиток та стильове збагачення цього жанру, починаю-

чи ще з фільму Ігоря Савченка 1952 р. Вже згадана «Буйна», вже названий «Тарас. Повернення» не вичерпують усього жанрового доробку. Шевченкіану по-своєму збагатив твір Станіслава Клименка «Поет і княжна» (1999), де, крім малярського доробку Кобзаря (він портретує малих княжат Рєпніних), з'являється і традиційна українська парсуна. Згадаймо також телесеріал «Маяковський: Два дні» (2011–2013), створений у РФ українським режисером Давидом Томашпольським (разом із Альоною Дем'яненко): у 1-й серії тут вигулькує гротесковий Давид Бурлюк, також з'являються митці Віра Шехтель та Лев Жогін, та попри все фільм цей стилістично тяжіє до кінопродукції північної держави з її пафосом (і не лише) культурної агресії та нонтолерації.

А «Заборонений» Романа Бровка (2019)? Виразне сюжетне доповнення героєві, поету-дисиденту Василеві Стусу, складає художниця, теж дисидентка Алла Горська, хоча її чоловік, не менш знаний митець Віктор Зарецький, лише згадується тут; Горська займає не менше третини екранного часу, звісно заповненого її політичними, а не образотворчими діями. Здається, вона покликана тут уособлювати одну з частин умовної дихотомії «словесного/візуального» з явною перевагою першої складової, адже фільм все-таки присвячений Стусу.

Висновки. Отже, жанр байопіку став не лише стартовим майданчиком для виявлення творчих можливостей режисера (рідко хто нині дебютує в ньому), як експериментальною лабораторією можливостей сучасного кінематографу. На митцях, а не на гангстерах, політиках, спортсменах (ще б пак: світить як не «куля в лоб», то судовий позов із болісними наслідками!), виявляється, найлегше випробовувати якісь фактурні та стилістичні ризики. Хоча б у спробах передавання творчого процесу чи навіть зародження задуму. На світанку кіномистецтва подібне вирішувалося за допомогою прийому подвійної експозиції, який симулював божественне натхнення чи віщий сон. Потім — пролонгованих у часі медитацій («Андрій Рубльов»). Нині — вже від супротивного, наприклад зображаючи мізерабельне середовище довкола, в якому митець завмер, наче комаха в бурштиновому кавалку («Млин і хрест»). Приклади — тема окремого дослідження, ми ж займалися тут лише класифікацією.

Дискурс нового біографізму не боїться парадоксальності, бо він апріорі індивідуальний, не придатний до повторюваності, водночас позначений ентилехійною самодостатністю. Ось чому знято фільми про митців, яких навряд чи більше хто зніматиме, — і не тому, що вони на таке не заслуговують. Навпаки: екранний досвід того чи іншого автора є настільки індивідуальним та самовичерпним, що римейку не передбачає. Поетика унікальності, спровокована актуальним дискурсом байопіку, живиться багатьма чинниками. По-перше, унікальністю людської долі, взятої в своїй окремішності, — будь-якої долі, а долі творчої і поготів. По-друге, енергією протистояння жанрам масової культури, які навіть у своїх кращих зразках орієнтуються на вдосконалений зразок, а виняток із правила намагаються перетворити на правило, чого байопік уникає рішуче. (Підвид цієї «тихої опозиції» — розмежування з артхаусом, який часто-густо експлуатує людську безпосередність заради власного експерименту). По-третє, актуалізацією історичної спадщини, яка до недавніх часів обмежувалася певними подіями та іменами, що не завжди могли вичерпно репрезентувати минуле, а тут у кіномистецтві кожної країни є розлогий спектр нагальностей — від елементарного просвітництва до правозахисного пафосу. Нарешті, байопік митців є якоюсь видозміною — реінкарнацією, паліативом? — старого, доброго реалізму, який відштовхувався від «голої реальності» та не цурався «гнаних і голодних», звісно не в комуністичному дусі. Як парадокс — реалізм, аби знову ствердитися, хай і на вузькому клапті окремого жанру, потребує опертя на фігури пантеону модернізму. Принаймні, реалісти як такі тут мало чим можуть йому зарадити. Тож байопік через це виходить «без берегів». І не видно, щоби він вичерпав свої можливості.

Література

1. Брюховецька Л. Леонід Осика. Київ: Вид. дім «Академія», 1999.

2. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі). Київ: Інтертехнологія, 2006.

3. Рильський М. Т. Образ поета-революціонера // М. Рильський. Зібрання творів: у 20 т. Київ: Наукова думка, 1986. Т. 15.

4. Сидор-Гібелинда О. Енді, Джексон, Поль, Жан-Поль // Галерея. 2003. № 3.

5. Сидор-Гібелинда О. Мій Нікіфор // KINO-КОЛО. 2004. № 24.

6. Сидор-Гібелинда О. Поллок // KINO-КОЛО. 2003. № 20.

7. Скуратовський В. Екранні мистецтва в соціокультурних процесах XX ст.: Генеза. Структура. Функція. Ч. 1. Київ: Іван Федоров, 1997.

8. Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця: Глобус-Прес, 2007.

9. Custen G. F. Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.

10. Bardeche M., Brasillach R. Histoire du cinéma. Paris: Les sept couleur, 1964. T. I: Le Muet.

11. Sadoul G. Histoire du cinema mondial, des origines a nos jours. Paris: Flammarion, 1949.

References

1. Bryuhovecz`ka L. Leonid Osy`ka. Ky`yiv: Vy`d. dim Akademiya, 1999.

2. Zubavina I. B. Ekranna kul`tura: zasoby` modelyuvannya hudozhn`oyi real`nosti (chas i prostir u kinematografi). Ky`yiv.: Intertehnologiya, 2006.

3. Ry`l`s`ky`j M. T. Obraz poeta-revolyuczionera // M. Ry`l`s`ky`j. Zibrannya tvoriv: u 20 t. Ky`yiv: Naukova dumka, 1986. T. 15.

4. Sy`dor-Gibely`nda O. Endi, Dzhekson, Pol`, Zhan-Pol` // Galereya. 2003. # 3.

5. Sy`dor-Gibely`nda O. «Mij Nikifor» // KINO-KOLO. 2004. # 24.

6. Sy`dor-Gibely`nda O. «Pollok»// KINO-KOLO. 2003. # 20.

7. Skuratovs`ky`j V. Ekranni my`stecztva v socziokul`turny`h proczesah XX st.: Geneza. Struktura. Funkcziya. Ch. 1. Ky`yiv: Ivan Fedorov, 1997.

8. Try`mbach S. Oleksandr Dovzhenko. Zagy`bel` bogiv: Identy`fikacziya avtora v naczional`nomu chaso-prostori. Vinny`czya: Globus-Pres, 2007.

9. Custen G. F. Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.

10. Bardeche M., Brasillach R. Histoire du cinema. Paris: Les sept couleur, 1964. T. I: Le Muet.

11. Sadoul G. Histoire du cinema mondial, des origines a nos jours. Paris: Flammarion, 1949.

Oleg Sydor

THE CURRENT DISCOURSE OF THE NEW BIOGRAPHISM IN THE CONTEMPORARY CINEMA

Abstract. The article is devoted to the actual problems of the biographical genre in cinematography. This genre arose at the very beginning cinematography and developed in the 1920s. However, the first classic examples of it were created in England in the mid-1930s by Alexander Corda (in particular — «Rembrandt»).Soon, the totalitarian regimes of the Soviet Union, Italy and Germany began to actively use it with varying degrees of success. We can see the paradoxical flowerishing genre in the 1950s when it underwent final academisization and codification, but lost touch with real life (despite some successes, par example, the film «Taras Shevchenko» by Ihor Savchenko). The follow years demonstrate a variety of undividual options, both in the works of artists of «poetic cinema» («Dream» by Volodymyr Denysenko) and artists of late modernism («Dante`s Inferno» by Ken Russel, «Portrait of Rembrandt» by Jos Stelling). For the first time, artists of naïve direction (Pirosmani, Chontvari) become heroes of feature films. But the genre really changes already at the turn of the century. It draws attention to artists with disabilities, marginals, representatives of national and sexual minorities. A typical example is Frida Cahlo, a heroine at least three films. Finally, the image of female artist — a dissident (Alla Gorska in «Forbidden» by Roman Brovko) or a simple village woman (Katerina Bilokur in «Mad Woman» by Victor Vasylenko) appears in Ukrainian cinema. And even in the realm classics, the most popular characters remain artists with victim fate: Van Goht, Modigliani, Goya, and again Rembrandt. We have, of course, Taras Shevcenko.

Keywords: biopic, discourse, «new sincerity», glamour, laboratory, paradox, remake.

Ольга Гладун, Оксана Пушонкова

УКРАЇНСЬКА МИСТЕЦЬКА РОДИНА У ВИМІРІ НАЦІОНАЛЬНИХ ОБРАЗОТВОРЧИХ ТРАДИЦІЙ

(НА МАТЕРІАЛІ ВИСТАВКИ РОДИНИ СІРИХ «ДИНАСТІЯ. ТРИ ЕПОХИ МИСТЕЦТВА»)

UKRAINIAN ARTISTIC FAMILY AS PART OF THE NATIONAL FINE ARTS TRADITION:

THE SIRYI FAMILY EXHIBITION *DYNASTY. THREE EPOCHS OF ART*

УДК 7.036:73:7.011.26
DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294875

Ольга Гладун
Кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч мистецтв України, директор Черкаського обласного художнього музею

Olha Gladun
Docent, PhD in Art, Director Communal Institution «Regional Art Museum» of the Cherkasy Regional Council
e-mail: gladunol@ukr.net
orcid.org/0000-0001-9464-2730

Оксана Пушонкова
Кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, соціальних та політичних наук Черкаського національного університету ім. Богдана Хмельницького

Oksana Pushonkova
Candidate of Philosophical Science, Associate Professor Bogdan Khmelnitsky National University of Cherkassy
e-mail: krapki@ukr.net
orcid.org/0000-0002-8390-6806

Анотація. На матеріалі родинної виставки черкаських художників Сірих розкрити особливості творчості української мистецької родини як простору глибинного архетипно-символічного діалогу у діахронії та синхронії культурного розвитку. Методологія дослідження спирається на культурологічний і аксіологічний підходи та біографічний метод, які дозволяють розгорнути дослідження художніх світів членів родини, осмислити взаємодії індивідуального та спільного. Вперше здійснено спробу розглянути «екзистенційний міфореалізм» української мистецької родини, що розвивається у часі та в контекстах архетипно-символічних вимірів національної культури, на основі чого формується «спільне мислення» та екзистенція єдності. У процесі дослідження зроблено висновок, що філософсько-мистецтвознавча аналітика діяльності української мистецької родини включає в себе передумови появи спільного поля візуальних образів, формально-змістовні характеристики яких залежать від історико-культурних контекстів їх виникнення, вкорінення в національні образотворчі традиції, індивідуального естетичного досвіду. Художня творчість Валентина Сірого, Оксани Сірої, Максима Сірого і Романа Сірого розкривається в особливій екзистенції єдності усталених архетипів і символів національної культури. «Екзистенційний міфореалізм» родини Сірих проявляється в візуальних образах, в історичних та світоглядних аспектах української міфотворчості.

Ключові слова: українське образотворче мистецтво, творча родина, родинна виставка, міфотворчість.

Художня ж родина
у великому вселенському розумінні —
субстанція космічна.

Олексій РОГОТЧЕНКО

Актуальність теми дослідження. У 2022 році до Дня Незалежності України Черкаський обласний художній музей презентував виставку «Династія. Три епохи мистецтва» родини художників Сірих. Творча династія Сірих починається з батька — Валентина Сірого, продовжується в дітях — донці Оксані та синові Максимові, і далі — в онукові Романові — синові Максима.

У початковому задумі це мала бути велика персональна виставка, присвячена вшануванню пам'яті заслуженого художника України Валентина Сірого, який пішов з життя 11 травня 2021 року. Згодом задум було скориговано та обрано формат родинної виставки, яка б містила найповнішу презентацію творчого доробку Валентина Сірого і знакових робіт членів його родини. Саме такий виставковий формат мав акумулювати колективну родинну енергію, спрямовану у минуле і майбутнє водночас. Як бачимо, сила українців — у колективній енергії, у загальному єднанні, де первинною, найбільш природною ланкою такого єднання постає родина.

Відкриття родинної виставки набуло символічного значення: звернення Валентина Сірого та членів його родини до образного втілення найвищих цінностей — свободи і незалежності — спонукало до роздумів про героїчну історію українського народу, що стало гостро актуальним у час російсько-української війни. На виставці крізь призму візуальних образів розкривалась ідея величі України як вільної країни, що є для українців екзистенційно обумовленою необхідністю — бути, пізнавати себе, відкривати світ через власну автентичність.

Так, родинна виставка через зв'язок поколінь демонструвала збереження живого коріння культури, що часто виступає життєвою місією творчих родин — як об'єднання і комунікація крізь час. Історично, у тривалі часи бездержавності, саме творча родина залишалась форпостом збереження ідентичності та культури і виступала однією з найвищих цінностей. У творчій родині зберігається генетичний код нації, плекання якого в художніх образах і трансляція майбутнім поколінням ставали духовним покликанням, долученням до універсальних символів.

Виходячи з тієї обставини, що ідентичність українця проявляє себе через ментальну рису родинності, а самоусвідомлення — через родину, дослідження мистецьких родин стає культурницьким запитом. Утім, мистецька родина як цілісна система потребує дослідження і осмислення первинних образних систем, їх взаємодії, розкриття змісту «спільних архетипів». Вивчення творчості різних поколінь митців представників однієї родини вимагає врахування контекстів історії української культури та мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українській культурі сторінки мистецької спадщини часто передавались родинами, тому цей аспект трансляції традиції привертає увагу дослідників. Вони зосереджуються на пошуках методологій, що вивчають родинну творчість, зокрема зазначається, що звернення до мистецтвознавства, естетики, психології творчості, українознавства, етнології, генеалогії потребує системного, комплексного підходів, зокрема використання методів культурно-антропологічного (І. Стасюк) [17] та метаісторичного (Л. Проців) [13]. Українські творчі династії досліджуються у контексті різних видів мистецтва: у студіях з літературознавства (І. Денісюк, О. Забужко, С. Лисенко, Г. Чухліб, Г. Стасюк), музикознавства (С. Іванчук, В. Грабовський, С. Павлишин, Л. Проців), образотворчості (О. Роготченко, О. Федорук, В. Рубан-Кравченко, В. Личковах) тощо.

Феномен родинної творчості також висвітлюється у матеріалах міждисциплінарних конференцій, які створюють дискурс для широкого обговорення. Наприклад, династії Саєнків було присвячено наукову конференцію «Мистецькі традиції династії Саєнків у контексті української образотворчості XX — початку XXI століть» (Чернігів) [10]. Тут творчість мистецької родини постає масштабним культурним проєктом.

Одним із аспектів дослідження родинної творчості вважаємо мистецтвознавчі та культурологічні розвідки родичів художників. Наприклад, одну із монографій Р. Яціва присвячено життю і творчості його батька, художника Мирона Яціва [19]. У цьому ж контексті привертають увагу дослідження мистецьких родин: Кричевських (О. Федорук, В. Рубан-Кравченко, Г. Галян) [5; 16], Якутовичів (Yakutovych Academy) (М. Богуш, П. Гудімов, П. Байцим) [2; 18], Саєнків (Н. Саєнко, О. Майданець-Баргилевич, В. Личковах) [2; 7; 15], Надєждіних (О. Роготченко, А. Надєждін) [11; 15]. Джерельною базою стають музейні фонди, зокрема фонди родинних музеїв (наприклад, творчу діяльність родини Кричевських представлено в окремому музеї мистецької родини в Опішні [5]).

Слід вказати, що в Україні родинні виставки відбуваються майже в кожному регіоні (Полтава, Кропивницький, Ужгород, Тернопіль, Київ тощо): від виставок професійних художників до презентації родинних світів митців-аматорів, творчість яких укорінено у повсякденну культуру українців. Черкащина також пишається своїми творчими родинами — це родини Фізерів, Теліженків, Шилімових і, власне, Сірих. З огляду на їх здобутки, маємо мистецтвознавчі дослідження художньої творчості окремих майстрів. Безпосередньо творчість Валентина Сірого розглядають Г. Міщенко [8; 9], В. Василега [3; 4], А. Белень [1].

Як зазначає дослідниця народної символіки та образних витоків української обрядовості О. Теліженко, основа Роду — це, щонайменше, три (!) покоління родини: дід — батько — син. Таке уявлення, на думку дослідниці, знаходить відбиток у структурі Дерева Роду, котре на рівні універсалій є Світовим та має трійчасту структуру. Саме така структура (дід — батько — син) прослідковується у родині Сірих. Хоча, зазвичай, творча родина професійних художників — це батьки — діти, рідше батьки — внуки. Тому родинна виставка Сірих ще й про родинне дерево, яке узагальнює в образних системах символи і архетипи роду.

Щодо структури дослідження родинної виставки, маємо зазначити, що за формою родинна виставка — це збірна виставка, а за змістом — діалогічний проєкт. Останніми роками предметом дослідження науковців Черкаського художнього музею стали діалогічні виставкові проєкти [6]. У «Музейних альманахах» (випуски 1–11) і у збірниках міждисциплінарних і музейних конференцій науковці аналізують мистецькі контексти «спільного мислення». Подібні розвідки виявляють не лише різні грані творчості персоналій, а й зіткнення самобутніх художніх світів та способів самовираження. Часто творчий діалог відбувається на перетині різних напрямів, стилів, світоглядних систем, технік тощо (наприклад, проєкт «Нацпром» Олега Тістола та Миколи Маценка, 2018; «Спільна виставка» Ольги Отнякіної-Бердник та Олександра Шепенькова, 2021). Під цим кутом науковці досліджують і міжнародні проєкти сучасного мистецтва — «Діалоги», «Антракти», що відбуваються щорічно за курації черкаського художника Володимира Яковця. Такі проєкти надають можливості сприймати різноманітні творчі візії «синхронно, синергійно, палімпсестно» [12, с. 96]. Вони є втіленням нових форм естетики взаємодії, спонукають фіксувати й досліджувати «межові» феномени на перетині різних візуальних світів [12, с. 325].

Загалом, в українському мистецтвознавстві мистецька родина як унікальна цілісна система не досліджувалася, зокрема мистецькій родині художників Сірих уваги не приділялося. Тому нас будуть цікавити творчі візії членів родини, представлені на родинній, збірній виставці. Власне, збірна виставка, на думку О. Ременяки, має «презентувати мистецтво України у світі, вона мусить мати ретроспективний характер, показати спадковість традицій, дати

змогу простежити аналогії, цитування, прямі і опосередковані мистецькі впливи попередніх епох, яких не здатен уникнути жоден художник і через які виявляється його особистий талант» [14, с. 237]. Це повною мірою стосується й нашої виставки, яка має свої особливі, специфічні риси.

Мета дослідження — на матеріалі родинної виставки «Династія. Три епохи мистецтва» черкаських художників Сірих розкрити особливості мистецької родини як простору глибинного архетипно-символічного діалогу у діахронії та синхронії культурного розвитку крізь призму наскрізних образів та екзистенцію єдності.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж розпочати дослідження, маємо вказати, що члени родини художників Сірих багато років реалізовували виключно індивідуальні виставкові проєкти (переважно в Черкасах). Як уже зазначалося, до Дня Незалежності України 2022 року у час російсько-української війни ідею родинної виставки «Династія. Три епохи мистецтва» у Черкаському обласному художньому музеї було реалізовано вперше. Експозиція будувалась за принципом зонування: кожному художнику була виділена окрема локація.

Дослідження родинної творчості розпочинаємо з Валентина Сірого. Експозиція його творів найбільша і найвагоміша: від презентації студентських робіт до останніх творів, від начерків, ескізів до програмних полотен. Далі буде розглянуто творчість обох його дітей та онука: на виставці представлено лише їхні основні твори. Валентин Сірий (1937–2021) народився в селі Яготині Київської області. Батько був із сільської інтелігенції, грав у народному театрі, мав бібліотеку. Мати була закохана в природу, розумілася на її таємничих законах, гарно вишивала. Батьки Валентина — Ганна Максимівна і Павло Аркадійович — ніколи не сприймали радянської влади, завжди пам'ятали, що вони «козацького роду та у панів не робили». Жили образами і символами рідної України, навіть одяг на смерть мати готувала український.

У травні 1937 року, коли Валентину було чотири місяці, батька було заарештовано і знищено радянським режимом (у 80-ті роки був реабілітований посмертно). Мати з чотирма дітьми повертається у своє рідне село Золотоношку Драбівського району. Цей мальовничий край стає малою батьківщиною В. Сірого, тут народились і його діти: Оксана та Максим. Як пригадує Максим, батько з дитинства любив природу (особливо її краєвиди), цікавих людей, мамині й бабусині вишиті рушники, а коли випасав худобу біля річки — ліпив поробки з глини. На Драбівщині Валентин закінчив школу, пішов до армії, після повернення очолив сільський будинок культури, де організував хор та драмгурток, які стали одними з найкращих у районі.

У 1960 році В. Сірий вступає до Київського художньо-промислового технікуму, закінчує його з відзнакою і одразу, у 1965 році, вступає до Київського художнього інституту за спеціальністю «Графіка», де навчається мистецтву плаката (педагоги: Т. Лящук, С. Грош, О. Басанець). Після закінчення інституту (1971) В. Сірий повертається на Черкащину і купує хату у селі Нечаївка. Відтоді він працює у Черкасах. У цей час мистецьке життя міста активно розвивається, між колегами по цеху створюється атмосфера творчої взаємодії. Тут, на Черкащині, з її багатою історією і культурними традиціями, В. Сірий проявляє себе переважно як художник-монументаліст, також активно працює в галузі станкового живопису, займається графікою, зокрема плакатом. У 2010 році В. Сірий отримує почесне звання «Заслужений художник України». (На той час його твори уже зберігаються в багатьох музеях України та приватних колекціях.)

Останні роки життя В. Сірий живе лише у селі Нечаївка. Як розповідає Максим: «Батько усе життя будував хату і, як і його дід, збирав бібліотеку». (Наразі хату добудовує Максим. — *Автори*) Родинне духовне світло Нечаївки відтворено у багатьох творах В. Сірого 1970–1980-х: «Нечаївка. Весна» (папір, акварель), «Пізня осінь у Нечаївці» (полотно, олія.), «Неча-

ївський двір» («Сумно») (картон, олія), «У своєму дворі» (картон олія), «Хата весною» (картон, олія) тощо. Так, через рідну батьківську хату Нечаївка стає символічним топосом родини, тим центром, навколо якого утворюються смисли істини, добра, краси, навколо якого виникає незримий діалог між батьком і дітьми, між дідом та онуком.

Творчу родину за закономірностями розвитку Родинного Дерева об'єднують архетипи-спогади, які втілюються у топосі батьківщини — образах природи рідного села Нечаївки. За спогадами Максима, батько любив малювати сакральні місця Черкащини з їхніми історіями і легендами, особливо Шаєву гору, що на Смілянщині. Остання була уособленням природних сил Дажбога і Сварога. Очевидно, що художній світогляд дітей — Максима й Оксани, онука Романа — формувалися на історії рідного краю та його легендах.

Особливістю творчості В. Сірого є незрима присутність у роботах образів його батька та обох дідів. Власне, дід Валентина по батьківській лінії мав велику бібліотеку і організовував народні хори, ця пристрасть, як зазначалось вище, передалась і Валентину. Двоюрідний дід займався сільським господарством. його образ бачимо на картині «Дід» (1968). Зі згадок сина Максима стає зрозумілим, що у родині завжди був тісний зв'язок батьків і дітей, а отже — живий зв'язок з традицією.

Окремою сторінкою у творчості В. Сірого є портрети людей, яких він добре знав особисто: сусідів, електриків, шоферів, видавців, журналістів, артистів та ін. Їм притаманна психологічна виваженість та особливе внутрішнє світло. У відібраних на виставку портретах 1970–1980-х рр.: «Мірошник» (картон, темпера), «Колгоспник» (полотно, олія), «Чоловічий портрет» (папір, вугілля), «Портрет невідомої» (картон, темпера) — відчувається прояв особливої любові майстра до людей. Несподівані композиційні прийоми спостерігаємо у серії пастелей «Черкаси». Художник ніби підглядає за миттєвостями життя черкасців, у цьому вбачаємо певні імпресіоністичні мотиви творчості.

Таким чином, у творчості В. Сірого можемо прослідкувати певні закономірності, такі як «мерехтіння» архетипу рідної домівки у пейзажах; відтворення характерів людей, пропущене крізь особисте ставлення; поєднання різних композиційних мотивів, імпресіоністичних прийомів.

У плакаті (нагадаємо, що художник здобув фах плакатиста) переважають портретні образи. Так, В. Сірий лаконічно-велично, без пафосу створює образи Степана Ковніра, Самійла Величка, Ілька Голоти, Юрія Кондратюка, Агатангела Кримського та інших відомих українців. Скрізь маємо виважений, чіткий, лаконічний візуальний образ, відсутність зайвих елементів, деталей. Варто вказати, що у творчому доробку В. Сірого (як і родини в цілому) ми не знайшли жодного політичного плаката, жодного заангажованого твору. І в радянські часи мистецтво В. Сірого ніколи не було кон'юнктурним і розкривалося через контакт з реальністю.

Навчання за фахом плакат і часті замовлення монументальних розписів так чи інакше здійснили вплив на загальну візуально-пластичну мову В. Сірого. За таким принципом створені його пізні *картини-концепти,* присвячені художнику Олександру Мурашку («Загибель Мурашка», картон, акрил, 2016), композитору Миколі Леонтовичу («Пам'ять М. Леонтовича», полотно, акрил, 2017) і селекціонеру Левку Симиренку («Смерть Симиренка», полотно, акрил, 2016). Усі вони — відомі українські діячі часів Розстріляного Відродження, трагічні обставини загибелі яких досі невідомі, не названо замовників і виконавців злочинів. Композиційно та за трактовкою форми пізні твори В. Сірого просякнуті естетикою бойчукістів. Їх візуальна виразність на сенсовому рівні утворює синергію філософії, історії, любові до своєї землі та свого народу з жагою до експерименту, яку не змогли обмежити ні радянська влада, ні історичний час.

Проте, ідеологічний тиск системи, який відчував художник, знаходить свій прояв у формальному вирішенні композиції картинної площини: героям В. Сірого стає надто тісно у

форматі, їх величні, кремезні постаті здавлені; на вітальному рівні виникає відчуття, що їм хочеться встати і розпрямитися. Так художник відчував гноблення, яке на несвідомому рівні мало накопичувальний характер, і важкість протистояння системі в кінці творчого шляху візуально проявилася на рівні форми.

Окремим розділом на виставці подано робочі альбоми В. Сірого. Це невичерпна скарбниця цінних ідей, які вже з альбому можна брати до виконання. Думки, ідеї, начерки В. Сірого було оформлено його сином у 16 колажах. Він їх зібрав, систематизував та скомпонував в унікальні серії. І це далеко не весь робочий матеріал, що було зібрано.

Начерки, замальовки, ескізи, етюди, що передують твору, викликають особливий інтерес, адже розкривають унікальний процес авторського художнього мислення: від народження ідеї та первинного візуального образу до його втілення. В цих начерках-ескізах простежуються композиційні задуми картинної площини, фіксації окремих явищ дійсності, важливі символи та їх візуальні контексти. Тут ми бачимо образи архітектурних споруд, бібліотек, кав'ярень, лікарень, навіть лазень Черкащини. Інструменти: кулькова ручка, олівець, акварель, гуаш, сангіна, адже коли раптом приходить ідея, для В. Сірого важливим було її відтворити відразу тим матеріалом, що був під рукою. Ці невеличкі за розміром ескізні начерки в сукупності створюють дивне відчуття руху живої думки художника. Інколи він «грає» з традиційними сюжетами, розглядає їх під іншим кутом зору або поміщає в інші історичні контексти. Тут і свобода, і критична думка, і почуття гумору, коли думки, почуття, фантазія і майстерність виступають як одне ціле. Як бачимо, в роботі художник постійно зберігає контакт із реальністю. Через «ескізну кухню» відчувається щохвилинна інтенсивність його життя і художнього мислення.

На особливу увагу заслуговують графічні замальовки В. Сірого до монументальних розписів на теми української міфології та історії. В багатьох із них уже не першій стадії пошуку задум набуває ознак цільності і начерки та ескізи сприймаються самодостатніми творами з рисами композиційної та смислової завершеності. Можливо, відчуття завершеності художнього твору уже в початкових ескізних пошуках (починаючи від задуму) — один із визначальних чинників, який сформував творчий підхід В. Сірого (його успадкували діти та онук).

У роботах В. Сірого розкривається процес вдосконалення майстерності, що пролягає від особливого здивування красою світу у первинних начерках-ескізах (через кропітку працю) до символічних монументальних образів української культури. Власне, українцям ментально притаманно створювати красу через повсякденну творчість. На матеріалі локації В. Сірого наочно представлено, як напрацьовується така якість і глибина.

Оксана Сіра (1966 р. н.) втілює жіночу силу творчої родини. Вона закінчила Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва у 1992 році (нині — Львівська національна академія мистецтв). Її улюблені практики — розпис по склу, батик, гобелен. Віднайти коріння роду, припасти до джерел прадавнього міфу — особливість станкового живопису О. Сірої. Потужний генетичний зв'язок зі своїм етносом сформував її творчий стиль — стилізація, наближення до іконописного узагальнення, коли мелодійність образів реалізується через плавну ритмічність площинних колірних сполучень та пластичність форм. На виставці роботи О. Сірої органічно доповнюють роботи батька, брата і племінника, їхня інтуїтивно-чуттєва енергія живить цілісний образ виставки. Теми та мотиви робіт перегукуються з батьковими, але розкриваються у ключі жіночого світосприйняття: «Нечаївський мотив» (картон, олія, 1996), «Шевченків гай» (картон, олія, 1997), «Два світи» (полотно, олія, 2006). «Різдво в Карпатах» (полотно, олія, 2011), «Дідова яблуня» (полотно, олія, 2012). Декоративні мотиви розкриваються повною мірою у розписах на склі: «Горлиця» (2010), «Купало» (2012), «Русалка» (2021), «Риба» (2021).

Слід зазначити, що у назвах робіт діти В. Сірого часто використовують слово «мотив». Адже їх спільні мотиви походять з дитинства, з майстерні батька, перебування і спілкування в якій формувало світогляд, що втілюється в особистих творчих практиках. Твори О. Сірої тяжіють до фольклорно-язичницької традиції. Українська ментальність — формула самобутності та індивідуальної сили художниці, що найбільш яскраво і потужно проявляється в її декоративних творах. Творчість Оксани вважаємо виявом генетичної природи традицій.

Наскрізні мотиви та варіації повторюваних образів — це приклад, як можна зберегти образ архетипний: трансформувати його, але не змінити радикально, а здійснити художню проєкцію у реальне, теперішнє і майбутнє. Щоб не заблукати в уявно-фантазійних світах, мистецька родина повертає нас до реальності світу і творчих вимірів наслідування, осягнення яких торує шлях у майбутнє, не вигадане, а реальне.

Максим Сірий (1970 р. н.) — художник, дизайнер-архітектор. Навчався в Київській республіканській художній школі імені Тараса Шевченка. Брав участь у написанні іконостасу церкви Різдва Пресвятої Богородиці у селі Нечаївка. М. Сірий — автор унікальних мозаїчних творів, які, на нашу думку, є найбільш значущим і зрілим доробком творчості майстра. Так він у свій спосіб «оживлює» історію: занурюється в історичне минуле буквально — проводить археологічну роботу. За принципом випадковості М. Сірий знаходить свій матеріал на березі Дніпра у тих місцях, які зберегли «сліди» минулого. Це — рештки старовинного посуду та тисячолітні молюски, стародавнє череп'я та уламки антикварних речей. Концептуально важливим для нього є те, що ці об'єкти — з різних епох української історії. Сам світ допомагає творити образи через принцип випадковості. Тут відбувається певний збіг задуму і можливостей його втілення.

На виставці відвідувачі мали можливість інтуїтивно сприйняти притаманну роботам М. Сірого магічну буквальність образів: «Дерево Роду» (бетон, мозаїка/фотодрук, 2021), «Воїн» (бетон, мозаїка/фотодрук, 2021), «Конотопська відьма» (фанера, мозаїка, 2021), «Скіф» (фанера, мозаїка/фотодрук, 2021) тощо. У роботах використано уламки кузнєцовської кераміки, дореволюційних ламп, порцелянового посуду, австралійських тарілочок, ліпнини, глечиків тощо. В роботі «Козак і фазан» (фанера, мозаїка, 2021) використано вікові кахлі — фрагменти середньовічної кахляної печі, які йому подарував, власне, і відтворений у цій мозаїці дід з Дубрави (місцевість, де було спалене татарами козацьке поселення).

Варто наголосити, що саме Максим зібрав батьківські начерки і ескізи у єдине ціле. Презентовані за колажним принципом (і у цьому новизна його концептуальної творчості), вони самі по собі стали творами мистецтва. Після смерті батька набули для Максима значення сакральності. Маємо додати, що М. Сірий — талановитий аквареліст. Його акварелі демонструються на всеукраїнських вернісажах, у сучасних музеях, галереях. Абстрактно-емоційні акварелі М. Сірого є завжди спонтанними. В них розкривається досвід малювання «по сирому» і без попереднього олівця. Для цього необхідним стало вміння набувати стану внутрішньої зосередженості.

Роман Сірий (1997 р. н.) — син Максима, онук Валентина Сірого, молодий дизайнер, скульптор. На виставці представлено його графічні твори та дерев'яні скульптури, більшість з яких створено за 2022 рік. Це графічні роботи, виконані рапідографом, акварелі («Дерево життя», «Молодість», «Активність», «Своє місце», «Оборона», «Людина-будинок», «Комунікація», «Передчуття», «Кожен день війни»), серія ілюстрацій з військового щоденника «Перші тижні війни» тощо, скульптури («Накопичення», «Концентрація», «Безкінечність», «Погляд в небо», «Напруга» тощо). У виконанні скульптур, за задумом автора, значення має матеріал — колір, структура і фактура дерева: дубу, клена, акації, граба, верби, маслинки.

Творчість Романа має цілісний характер і є продовженням інтерпретації українських язичницьких мотивів. Експеримент він розпочав з позицій гри з наслідуванням, принципо-

вої інакшості. Його скульптурні візії є квінтесенцією мистецьких пошуків монументалізму Валентина Сірого (діда), іконічності Оксани Сірої (тітки), віртуозної народної елегантності Максима Сірого (батька), проявленої у знаковій сутності українського мистецтва.

Онук, як його дід, зображує Дерево Життя, але інше, адже в ньому присутні роздуми про призначення і причетність, традицію і творчість молодої людини початку XXI століття.

Твори Р. Сірого дещо архаїчні і мінімалістичні. В абстрактній манері вони передають не історичні сюжети, а певні емоційні і ментальні стани: напруга, передчуття, активність тощо. Скульптури створюють ефект «зачарування», нагадують візуально-спрощених архаїчних ідолів, застиглих у мовчазній буквальності буття, що містять в собі таємницю походження світу.

Таке повернення до архаїчних праджерел наводить на думку, що у творчості Романа присутній умовний «кінець історії», пластичну енергію сконцентровано, що притаманне процесу народження — новому початку життя. Це те, що турбує сучасну людину, яка знаходиться на перетині часів, у вирі апокаліптичних настроїв і відчуттях можливості абсолютно нового цивілізаційного і ціннісного виміру буття. Йдеться про змішання часів, їх переплетіння і, звичайно, про діалог поколінь. У творчості молодого художника з'являються нові засоби виразності, нові образи. Змішання різних технік створює нові візуальні ефекти і можливості рефлексії мистецтва. На прикладі творчості Р. Сірого ми ще раз переконуємось у тому, що в українському сучасному мистецтві немає відмови від образності, як немає відмови від історії. Архетипна основа творчості Р. Сірого лишається сакральною. Навколо неї оформлюються *мотиви*, змінюються, приходять нові і зникають старі.

Про *українське* неможливо говорити з точки зору руйнування образності. Відстоювання шляху до спрощення можна інтерпретувати як певне «обнуління», завдяки якому можливий початок нового. І Р. Сірий освоює цей унікальний естетичний досвід. Важливо, що його твори не є концептуальними в буквальному сенсі цього слова, адже містять реальний образ, що в цілому є характерним для українського варіанту концептуалізму. Оскільки в українському мистецтві ніколи не було остаточного розриву з образом.

Маємо зазначити, що хоча світогляд трьох поколінь художників родини Сірих формувався у різних історичних контекстах і різними візуальними мовами, художні світи перетинаються на більш глибинному рівні. Від перетину і взаємодії цих світів, їх присутності один в одному, і утворюється нова якість як спільний, унікальний міфосвіт.

У деяких роботах Максима присутній батько, а у пізніх роботах батька — Максим. Ці резонанси потребують дослідження, коли син і батько відкривають для себе один одного, є один для одного вчителями. Оксана мовою своїх поетичних, асоціативних образів перекладає ті ж самі переосмислені в традиції міфообрази та насичує їх інтуїцією. Унікальність такого спілкування полягає у тому, що тут неможливо домовитися, концепт виростає з самого життя, з логіки спільного художнього мислення.

На виставці родину Сірих єднає простір архетипів і наскрізні міфологічні образи. Творчість Валентина, Оксани, Максима та Романа — це різні епохи, де час переплетено з позачассям. Ми бачимо різні способи «оживлення історії», її найбільш емоційно вразливих періодів, але також універсальні образи, які укорінені в український міф і мають спільні *мотиви*.

Родина обирала шлях пошуку автентичної сили джерела, що здатна чинити спротив чужому, розкривати істинне знання про історію і культуру свого народу, дарувати мудрість і духовну витривалість. За закономірностями розвитку родинного дерева родину єднають архетипи-спогади, які втілюються у топосі батьківщини — образах природи рідного села (у нашому випадку — села Нечаївки).

Творчість родини та спільне поле художнього мислення плекала одна земля, один вимір світу — український. Це уможливило неймовірний резонанс образів, які опосередковано

«розмовляють» один з одним, утворюють коло, взаємоперетворюються і розвиваються у *мотивах* минулого — теперішнього — майбутнього.

Висновки. Розглядаючи взаємодію художніх світів кожного із членів родини, ми можемо зробити певні висновки. Дослідження діяльності української мистецької родини передбачає вивчення передумов появи спільного поля візуальних образів, формально-змістовні особливості яких залежать від історико-культурних контекстів їх виникнення, вкорінення в національні традиції образотворення, характеристик індивідуального естетичного досвіду і впливу набутих практик. Образна система родинної виставки Сірих представляє певну часову паралельність хронологічних вимірів. Спорідненість художніх світів дозволяє помислити і сприйняти родинну творчість як цілісне явище.

Характерні особливості образотворення В. Сірого, О. Сірої, М. Сірого і Р. Сірого розкриваються в особливій екзистенції єдності, з одного боку, та втіленні самобутнього авторського стилю — з іншого.

Мистецька родина прагне знайти та відтворити певні спільні образні універсалії. Кожен в родині є творчою індивідуальністю, але долученим до спільної системи образів, які «прозирають» крізь індивідуальні світи. Художні родини інтуїтивно розкривають цю систему образів на рівні більш глибинної метамови. Це дає відчуття причетності до сакрального минулого та імпульс нового у часових змінах образу.

«Оживлення» історії — відтворення «кальки» незмінного міфу у живій і динамічній формі — кожен член родини робить у власний спосіб: відтворює схожі мотиви, користуючись власною візуально-пластичною мовою.

«Екзистенційний міфореалізм» творчості родини Сірих виступає як цілісна система образотворення, що розвивається у часі та вкорінена в архетипно-символічні шари національної культури, на освоєнні яких формується «спільне мислення» та емоційне єднання. Творчій родині Сірих вдалося створити свій особливий міфосвіт через екзистенцію незримого діалогу одного з одним, у співтворчості індивідуальних, унікальних світів, через збереження і транслювання української живої історії в різних мотивах навколо одного візуального коду. Це створює особливу атмосферність спільної виставки, пробуджує інтуїцію цілого.

Перманентно перебуваючи між собою у мистецькому діалозі, члени творчої родини напрацювали власні засоби візуального відображення як різноманіття тлумачення світу. При цьому створені ними образи залишаються досить самобутніми. Випрацьовуючи власну стилістику, родина розширила діапазон трактування образів і архетипів, залучаючи глядача до діалогу про те, що є реальним і істинним.

Література

1. Белень А. І. Мистецька сім'я Сірих // Педагогічний вісник. 2002. № 4. С. 79–81.

2. Богуш М. Yakutovych Academy: ресурс деміфологізації мистецтва // Art Ukraine. URL: https://artukraine.com.ua/a/yakutovych-academy--resurs-demifologizacii-mistectva/ (дата звернення: 19.04.2023).

3. Василега В. Валентин Сірий: монументаліст-художник // Ритм. 2010. № 1. С. 46: іл.

4. Василега В. Сірий Валентин Павлович // Ритм. 2010. № 3. С. 42–43: іл.

5. Галян Г. Розповіді про мистецьку родину Кричевських: культурологічні нариси. Полтава: АСМІ, 2016. 89 с., іл.

6. Гладун О. Музей як візуальний текст культури // Музейний альманах. Наукові матеріали: статті, есе / Черкаський обласний художній музей; ред. О. Гладун, О. Пушонкова. Черкаси: Чабаненко Ю. А, 2014. № 4–5. С. 95–97.

7. Золоте перевесло: Мистецька династія Саєнків у музеях України / авт. концепції і упоряд. Н. Саєнко, О. Майданець-Баргилевич. Київ: ВД АДЕФ-Україна, 2021. 312 с.: іл.

8. Міщенко Г. Одухотвореність // Культура і життя. 2004. 1 грудня. С. 4.

9. Міщенко Г. Українськість портрета Валентина Сірого // Образотворче мистецтво. 2004. № 2. С. 85.

10. Мистецькі традиції династії Саєнків у контексті української образотворчості XX — початку XXI століть: зб. наук. ст. (до 120-річчя від дня народження українського мистця Олександра Саєнка). Харків: Контраст, 2020. 240 с.: іл.

11. Надєждін А. М. Мистецький шлях у спадок: художні світи родини Надєждіних // Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики: збірник матеріалів VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (11–12 листопада 2021 року). Черкаси: ФОП Гордієнко, 2021. С. 106–111.

12. Пушонкова О. Архаїзація візуальності в естетичних практиках Постсучасності. Черкаси: ФОП Гордієнко, 2018. 372 с.

13. Проців Л. Історія музичної педагогіки в Україні: феномен мистецьких династій // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2017. № 2. С. 73–77.

14. Ременяка О. «Український парадокс»: спроба організації образотворчого матеріалу в концепцію виставки // Сучасне мистецтво: наук. зб. / Академія мистецтв України; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. Київ: АКТА, 2008. С. 237–249.

15. Роготченко О. О. Реалістичний нереалізм родини Надєждіних: Нотатки глядача // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2009. Вип. 6. С. 282–294.

16. Рубан-Кравченко В. Кричевські і українська художня культура XX століття. К.: Криниця, 2004. 704 с.

17. Стасюк Г. Літературна династія як теоретико-методологічна проблема // Слово і час. 2009. № 5. С. 62–70.

18. Якутовичі: довільний конспект. Життя і творчість родини Якутовичів // Коло. Актуальні видання і проекти / упоряд. Павло Гудімов. Київ: Артбук, 2018. 96 с.: іл.

19. Яців Р. Мирон Яців. 1929–1996. Життя і творчість: альбом-монографія. Львів, [б. в.] 2000. 357 с.: іл.

References

1. Belen` A. I. My`stecz`ka sim'ya Siry`x // Pedagogichny`j visny`k. 2002. # 4. S. 79–81.

2. Bogush M. Yakutovych Academy: resurs demifologizaciyi my`stecztva // Art Ukraine. URL: https://artukraine.com.ua/a/yakutovych-academy--resurs-demifologizacii-mistectva/ (last accessed: 19.04.2023).

3. Vasy`lega V. Valenty`n Siry`j: monumentalist-xudozhny`k // Ry`tm. 2010. # 1. S. 46: il.

4. Vasy`lega V. Siry`j Valenty`n Pavlovy`ch // Ry`tm. 2010. # 3. S. 42–43: il.

5. Galyan G. Rozpovidi pro my`stecz`ku rody`nu Kry`chevs`ky`x: kul`turologichni nary`sy`. Poltava: ASMI, 2016. 89 s., il.

6. Gladun O. Muzej yak vizual`ny`j tekst kul`tury` // Muzejny`j al`manax. Naukovi materialy`: statti, ese / Cherkas`ky`j oblasny`j xudozhnij muzej; red. O. Gladun, O. Pushonkova. Cherkasy`: Chabanenko Yu. A, 2014. # 4–5. S. 95–97.

7. Zolote pereveslo: My`stecz`ka dy`nastiya Sayenkiv u muzeyax Ukrayiny` / avt. koncepciyi i uporyad. N. Sayenko, O. Majdanecz`-Bargy`levy`ch. Ky`yiv: VD ADEF-Ukrayina, 2021. 312 s.: il.

8. Mishhenko G. Oduxotvorenist` // Kul`tura i zhy`ttya. 2004. 1 grudnya. S. 4.

9. Mishhenko G. Ukrayins`kist` portreta Valenty`na Sirogo // Obrazotvorche my`stecztvo. 2004. # 2. S. 85.

10. My`stecz`ki trady`ciyi dy`nastiyi Sayenkiv u konteksti ukrayins`koyi obrazotvorchosti XX — pochatku XXI stolit`: zb. nauk. st. (do 120-richchya vid dnya narodzhennya ukrayins`kogo my`stcya Oleksandra Sayenka). Xarkiv: Kontrast, 2020. 240 s.: il.

11. Nadyezhdin A. M. My`stecz`ky`j shlyax u spadok: xudozhni svity` rody`ny` Nadyezhdiny`x // Suchasne ukrayins`ke my`stecztvo: koncepty`, strategiyi, vizual`ni prakty`ky`: zbirny`k materialiv VII Vseukrayins`koyi naukovo-prakty`chnoyi konferenciyi (11–12 ly`stopada 2021 roku). Cherkasy`: FOP Gordiyenko, 2021. S. 106–111.

12. Pushonkova O. Arxayizaciya vizual`nosti v estety`chny`x prakty`kax Postsuchasnosti. Cherkasy`: FOP Gordiyenko, 2018. 372 s.

13. Prociv L. Istoriya muzy`chnoyi pedagogiky` v Ukrayini: fenomen my`stecz`ky`x dy`nastij // Muzy`chne my`stecztvo v osvitologichnomu dy`skursi. 2017. # 2. S. 73–77.

14. Remenyaka O. «Ukrayins`ky`j paradoks»: sproba organizaciyi obrazotvorchogo materialu v koncepciyu vy`stavky` // Suchasne my`stecztvo: nauk. zb. / Akademiya my`stecztv Ukrayiny`; Insty`tut problem suchasnogo my`stecztva NAMU. Ky`yiv: AKTA, 2008. S. 237–249.

15. Rogotchenko O. O. Realisty`chny`j nerealizm rody`ny` Nadyezhdiny`x: Notatky` glyadacha // MIST: My`stecztvo, istoriya, suchasnist`, teoriya. 2009. Vy`p. 6. S. 282–294.

16. Ruban-Kravchenko V. Kry`chevs`ki i ukrayins`ka xudozhnya kul`tura XX stolittya. K.: Kry`ny`cya, 2004. 704 s.

17. Stasyuk G. Literaturna dy`nastiya yak teorety`ko-metodologichna problema // Slovo i chas. 2009. # 5. S. 62–70.

18. Yakutovy`chi: dovil`ny`j konspekt. Zhy`ttya i tvorchist` rody`ny` Yakutovy`chiv // Kolo. Aktual`ni vy`dannya i proekty` / uporyad. Pavlo Gudimov. Ky`yiv: Artbuk, 2018. 96 s.: il.

19. Yaciv R. My`ron Yaciv. 1929–1996. Zhy`ttya i tvorchist`: al`bom-monografiya. L`viv [b. v.], 2000. 357 s.: il.

Olha Gladun, Oksana Pushonkova

UKRAINIAN ARTISTIC FAMILY AS PART OF THE NATIONAL FINE ARTS TRADITION:

THE SIRYI FAMILY EXHIBITION *DYNASTY. THREE EPOCHS OF ART*

Abstract. The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the creativity of the Ukrainian artistic family as a space of deep archetypal and symbolic dialogue in diachrony and synchrony of cultural development on the basis of the family exhibition of Cherkasy artists Sirykh. The research methodology is based on the cultural and axiological approaches and the biographical method, which allow us to expand the study of the artistic worlds of family members, to comprehend the interaction of the individual and the common. Scientific novelty: For the first time, an attempt is made to consider the "existential mythorealism" of the Ukrainian artistic family, which develops over time and in the contexts of archetypal and symbolic dimensions of national culture, on the basis of which "common thinking" and "the existence of unity". The study concludes that the philosophical and artistic analysis of the Ukrainian artistic family includes the prerequisites for the emergence of a common field of visual images, the formal and substantive characteristics of which depend on the historical and cultural contexts of their origin, rootedness in national visual traditions, and individual aesthetic experience. The artistic work of Valentyn Siryi, Oksana Siryi, Maksym Siryi and Roman Siryi is revealed in a special existence of the unity of established archetypes and symbols of national culture. The "existential mythorealism" of the Gray family is manifested in visual images, in historical and ideological aspects of Ukrainian mythmaking.

Keywords: Ukrainian fine art, creative family, family exhibition, mythmaking.

Тетяна Міронова

ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА МАНДРІВНОГО ФІЛОСОФА ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОГО ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

A STUDY OF THE PHENOMENON OF THE WANDERING PHILOSOPHER HRYHORII SKOVORODA BY MEANS OF CONTEMPORARY VISUAL ART

УДК 75.03:101Сковорода
DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294901

Тетяна Міронова
Кандидат мистецтвознавства,
директор Київської міської
галереї мистецтв «Лавра»
e-mail: info@mironova-gallery.com

Tatiana Mironova
PhD in Art,
Director
City Gallery "Lavra"
orcid.org/0000-0002-8847-1100

Анотація. В статті розглядається феномен мандрівного філософа часів українського бароко Григорія Сковороди та досліджується українська ментальність засобами актуальних художніх візій в рамках артпроєкту «…І підіймайся!», присвяченого 300-річчю зі дня його народження. В проєкті були представлені різні художні підходи до візуалізації обраних аспектів — від традиційного наративного до абстрактного. В статті продемонстровано, як проєкт розкрив важливі аспекти спадку мислителя та довів, що його ідеї можуть бути актуальними для розуміння сучасних питань і викликів, стимулюючи діалог між різними поколіннями та допомагаючи краще розуміти, як минуле може впливати на сучасні художні висловлювання та сприяти поглибленню обговорення важливих тем сьогодення через призму філософської спадщини Сковороди.

Ключові слова: мандрівний філософ, українське бароко, ментальність, художні візії, сучасне мистецтво, філософія Григорія Сковороди, ідентифікація культури, візуалізація концепцій.

Постановка проблеми. У жовтні 2022 року в Київській галереї «Лавра» був презентований масштабний артпроєкт «…І підіймайся!», присвячений 300-річчю зі дня народження видатного українського філософа Григорія Сковороди. Кураторками проєкту виступили Юлія Нужина та Анастасія Гончаренко, директоркою — Тетяна Міронова. Проєкт об'єднав в залах художньої галереї дві окремі експозиції, що представили творчість відомих українських митців і роботи молодих художників.

Засобами сучасного мистецтва проєкт розглянув феномен мандрівного філософа часів українського бароко, який зумів побудувати всеосяжні, новаторські космічні роздуми на основі ментальності свого народу. Разом з тим за допомогою актуальних візій куратори намагалися дослідити, що ж є українською ментальністю, як проявляється вона не тільки у філософії одного з найвідоміших мислителів світу, а й в українському мистецтві, у творчості сучасних художників, у кожному українці сьогодні, незалежно від того, в якій країні чи частині світу він перебуває.

Звернення художників до доробку Сковороди є свідоцтвом відродження пошуків ідентичності української культури у XXI ст. Поетичний спадок філософа надихнув кураторів

проєкту на розробку концепції та знайшов поліфонічне відображення у творчості художників. Проєкт складався з двох частин: у першій експозиції під назвою «Сад божественних пісень» були представлені твори відомих мистців української «першої хвилі», що розмірковували над філософською і поетичною спадщиною Григорія Сковороди, а в частині «…І підіймайся!» творче переосмислення життєвого та творчого шляху філософа розглянуто крізь призму творчості молодих художників. Осмислюючи ідеї та ідеали просвітника, куратори та художники сформували в експозиції проєкту той «сад самопізнання», що був створений Сковородою та є актуальним і дотепер.

Основні результати дослідження

І. «Сад божественних пісень»

Природа видима й невидима, макро- і мікрокосмос — теоретичні основи метафізичної поетичної збірки Григорія Сковороди «Сад божественних пісень», яка стала назвою першої частини проєкту. Це візуалізація поезії та філософії Сковороди відомими українськими живописцями та скульпторами. Всесвіт, людина, душа — триєдність буття як основа національного культурного коду — розкриваються крізь знакові роботи метрів сучасного українського мистецтва: Анатолія Криволапа, Арсена Савадова, Віктора Сидоренка, Миколи Кривенка, Назара Білика, Олега Тістола, Олександра Клименка, Олександра Сухоліта, Петра Бевзи, Тіберія Сільваші.

Робота Арсена Савадова з фотопроєкту «Ангели» наближує його творчі розвідки до філософської концепції самовивчення Г. Сковороди та «відкриває» експозицію чітким посиланням на романтичний живопис Арнольда Бьокліна. Художник повторює полемічний діалог із релігією та західною живописною традицією [2]. За влучним зауваженням В. Бурлаки, «артикулюється місія героїв художника, співвідносячись з культурним архетипом –– “відпалими від бога” грішними ангелами. На світанку їх немов скинули з небес на безлюдне узбережжя. У цих зйомках впадає в око підкреслено романтичний антураж та декларативно бунтарське світосприйняття... <...> ...у виборі міфологічного героя все засноване на самосприйнятті, на особистій міфології» [2]. Авторка підкреслює, що «будь-який герой Савадова — гостровідчутна іпостась власного “Я”» [2].

Живописні твори, експоновані у білому залі, представили рефлексії сучасних художників на теоретичні розвідки Г. Сковороди як у фігуративному, так й у нефігуративному вигляді. Майстер абстрактних композицій Петро Бевза в полотнах «Сила» та «Синергія» досліджує ключові характеристики української ідентичності та кодів, які формують і посилюють колективну волю та були центральними у роздумах Сковороди. Роботи з циклу «Сапсани» втілюють рефлексію спільного буття — Війни і Любові, Єднання і Боротьби, Пермоги і Звитяги... Митець підкреслює, що також при створенні робіт звертався до джерел світової філософії та поезії: «...серед моїх еталонів був Данте, Гете і Шевченко, на яких я рівнявся». Твори діалогують із глядачами, наповнюють їх переможною енергією, зливаються у синергійному польоті до світла [11].

Глибоких роздумів щодо творчого процесу, постановки питання як до себе, так і до світу сповнені роботи лідера школи сучасної української неоабстракції Тіберія Сільваші. Сам художник характеризує свою творчість наступним чином: «Всяке мистецтво має свою світоглядну базу. Точка на білому папері має не меншу основу, ніж трактат з філософії або багатофігурна композиція. Фатум і мораль — частина розуміння людиною-художником свого місця у світі, соціумі і відповідальні взаємовідносини з ним. Ребус — ні! Він завжди має розгадку, як і погане мистецтво. Це стосується і псевдо-інтелектуального мистецтва, яке не є ані мистецтвом, ані інтелектуальним продуктом» [12]. Такий підхід до процесу творіння може бути трактований як рефлексія на філософські роздуми Сковороди. Схожі думки викликає й

живописна робота Олександра Клименка, який декларує в своїй творчості ідею створення нового ноосферно-космічного мистецтва — авангарду XXI століття, метою якого є просвіта та пробудження людства в дусі ідей всеєдності, соборності, загальнопланетарної етики [6]. Твори Сільваші та Клименка суголосні філософії Сковороди, який підкреслював необхідність постійного діалогу людини із самим собою та світом. Художники відтворюють цей діалог у своїй творчості, ставлячи питання щодо свого місця у світі та відповідальності за свій вибір.

Неочікуваними за технікою виконання, не притаманною для художниці-живописця, стали серії витинанок Наталії Корф-Іванюк «Культурний код». Кожний твір відображає окремий сюжет з історії та культури України. Одна з робіт — це портрет самого Сковороди. Українській ідентичності присвячені роботи Олега Тістола з серії «Ай-Петрі» — гірський пік як символ майбутньої перемоги України і повернення тимчасово окупованих територій до складу держави. Традиційні сюжети — український пейзаж та «Кінь» — представлені на виставці Анатолієм Криволапом, філософом та відлюдником, який звик працювати наодинці з собою [3]. Сам художник характеризує свій шлях словами «життя як подорож», таким чином діалогуючи зі способом життя Сковороди. За словами мистця, «народження художника — несподіване і некероване. Мистецька людина перебуває у творчому русі і їй потрібно відмовитися від осмислених розумом дій, оскільки мистецтво йде від інтуїції, а інтелект лише контролює і допомагає реалізувати».

Основою представленого живописного полотна Віктора Сидоренка з серії «Нульовий рік. Ідея Світла» стали експерименти художника з оптикою на теми прикордонних відчуттів між реальним та омріяним, фактичним і бажаним... Проводячи свого героя через психологічні досліди та перевтілення, Сидоренко готує його до того, що начебто ніколи не настає, — невідворотної зустрічі з собою. Ця робота — про забуту сьогодні людяність, про мистецтво комунікації та можливість дивитися на світ відкритим поглядом [9]. Як і Сковорода, випереджаючи тенденції розвитку модерного суспільства, майстер у своїй творчості осмислює формування нового людства, цінність поняття «людина» в епоху нових цифрових метавсесвітів. «Художник так чи інакше завжди пише одну роботу. У мене ця робота пов'язана з персонажем, який з різним сенсом переходить із проєкту у проєкт. Різниця між першою його появою та сучасною варіацією — величезна. Тоді він був пов'язаний з історичним тлом, а тепер він живе вже без нього», — говорить Віктор Сидоренко.

Куратори виставки доповнили експозицію роботами Олександра Ройтбурда з серії «Копії для підміни». Це саркастична відповідь художника на наклеп з боку влади Одеси щодо нібито заміни в художньому музеї оригіналів картин копіями, створеними його тодішнім директором. Роботи, написані в дусі супрематизму, художник називає випадковими, позаяк «через роботу в музеї немає часу, щоб створити точні копії, тому вони нагадують супрематичні алюзії». Проєкт є спробою засобами мистецтва виправдати наклеп та висміяти невиправдані звинувачення. Простір художньої творчості є синтезом трьох складових: суб'єкта — автора та його світосприйняття, об'єкта — існуючої дійсності навколо нього, контексту тих реалій, в яких він перебуває, та предмету — тих фрагментів дійсності, що переосмислюються мистцем в процесі художнього акту [8]. Твори Ройтбурда є авторським пошуком рішення проблеми через художній акт: вони втілюють ідею, що в пошуку сенсу і в мистецтві і в житті важливо дивитися глибше та переосмислювати те, що на перший погляд може здатися копією або випадковим об'єктом, що резонує з думками Сковороди про необхідність постійної саморефлексії.

В експозицію білого залу, крім живописних робіт, увійшли також скульптурні твори Владислава Волосенка, Дмитра Грека, В'ячеслава Притули, Олександра Сухоліта, Василя Одрехівського та керамічні роботи Юрія Мирка.

Увагу глядачів привертали бронзові скульптурні композиції Олександра Сухоліта, твори якого визначили особливості українського мистецтва останніх десятиліть. Роботи Сухоліта присвячені темі людини й складних філософсько-етичних пошуків форми та змісту [13]. Власне, як і Сковорода три століття тому, художник сьогодні веде аскетичний та закритий спосіб життя, а його теоретичне бачення творчості сповнене роздумів над сакральним та профанним у повсякденному бутті. Сучасне мистецтво є сферою, де обговорюються глибокі соціокультурні, духовні та філософські аспекти життя, і художник стає посередником між ними, спонукаючи до роздумів про сенс буття.

Філософським спрямуванням вирізняються роботи Юрія Мирка з керамічної майстерні «Gorn Ceramics». Представлені на виставці його твори «Adwaita» та «Gauranga», ніби древні колоси з острова Пасхи, наче «виринають» з-під підлоги галереї. Майстер дозволяє глині як матеріалу проявити себе на всіх етапах роботи, створюючи невимушені форми, немов би ці величезні голови створила сама природа, яка має змогу змінювати непорушне.

ІІ. «...І підіймайся!»

«...І підіймайся!» — цитата з відомого вислову народного мислителя, що звучить як гасло буремного сьогодення, стала головною ідеєю другої частини проєкту. «Війна… зруйнований музей… понівечений пам'ятник, як сотні понівечених доль… І раптом, крізь дими згарищ, які заповнювали стрічку фейсбуку, луна, немов з небес, вислів Сковороди: "Облиш забобони, обмий совість, а потім одежу, залиш усі свої хиби і підіймайся!" Як вчасно, як впевнено, як гідно! Повезло нації, що має такого філософа, який точно знає, які слова потрібні його народу — народу, що твердо стоїть на землі. Бо українська ментальність — це мужність духу і мудрість думок, це єдність душі і тіла, високого і земного, це всесвіт в тобі і ти у всесвіті, це натхнення праці. Це світла мрія, яку пробуджують промені досвітніх вогнів, і вона, розправляючи крила, вільним птахом злітає далеко, аж до Чумацького шляху, яким йде мандруючий Григорій Сковорода. І поки мерехтить над нами Чумацький шлях, наша путь не закінчиться і завжди буде зоряною!» (з кураторського тексту. –– Т. М.).

У другій частині виставки були представлені роботи в найрізноманітніших техніках і жанрах: відеоарт, фотографія, графіка, естамп, живопис, скульптура, інсталяція тощо. Але в усіх чітко прослідковується вплив ідей Григорія Сковороди. Молоді митці досліджують питання, пов'язані з ідентичністю, вірою та релігією, а також мандрами і подорожами. Багато робіт присвячено образу самого філософа, що свідчить про інтерес до його життя і творчості.

В контексті сучасної України, яка переживає складні випробування, зокрема російську навалу, багато молодих художників об'єктом свого творчого вираження обрали тему війни. Їхні роботи є способом віддати шану жертвам, висловити подяку військовим та підтримку всім постраждалим.

Філософський підтекст присутній в поліптиху Андрія Аксютова «Горизонти», перед яким художник встановив дерев'яний посох у вигляді спіралі з благословляючою рукою на верхів'ї (такий, як у Сковороди), аби кожен міг взятися за нього і уявити себе подорожуючим філософом, що провів у мандрах понад двадцять років. У своїх творах Сковорода вчить насолоджуватися моментами життя [14]: «...шукаємо щастя по сторонах, по віках, по станах. А воно скрізь і завжди з нами, як риба у воді, так ми в ньому. Не шукай його ніде, коли не знайдеш скрізь. Воно преподібне до сонячного сіяння: відкрий тільки вхід йому в душу свою».

Схожу концепцію має живописна робота Ганни Криволап з серії «Міста. Серія складається з абстрактних зображень різних популярних міст світу і ніби відтворює «карту мандрів» філософа, який, долаючи внутрішні суперечності, прагнув в безперервних пошуках до-

сягти гармонії. Мандрівна філософія підтримується також в абстрактному полотні Сергія Гая, у фігуративному живописі Ганни Верещаки та Юрія Денісенкова, а також в живописних роботах Олексія Іванюка з серії «Time».

Олексій Іванюк досліджує пейзаж та його трансформацію в контексті часу, поглиблено розглядаючи світ через призму часових координат. Спосіб зображення природи, де горизонт залишається незмінним, ніби розділяючи світ на «до» і «після», віддзеркалює філософський погляд на світ, яким бачив його Сковорода. Час — це фундаментальна структура Всесвіту, яка відображає певні послідовності подій, але заглиблюючись в темну безодню полотна, глядач ніби потрапляє в портал, де вже нема минулого та майбутнього. Бажання митця подолати обмеження часу схоже на віртуальну подорож, що запрошує відсторонитися від буденності та розглянути світ з іншої точки зору.

Духовні пошуки Сковороди йшли від його бажання зрозуміти глибину історії, природи та людського буття. Якщо асоціювати твори Ігоря Гнатіва з серії «Геометрія життя» з ідеями Сковороди, то можна побачити, що обидва митці прагнуть донести до людей ідею найвищої цінності життя та нескінченності часу. «Альфа» і «Омега», що символізуються у творах Гнатіва, відображають початок і кінець життя. Художник наголошує, що саме від нас залежить, яким змістом ми наповнюємо своє життя, так само, як і Сковорода вчив постійно вдосконалювати себе.

Різні аспекти життєвого шляху та подорожей філософа розкриває графічна серія Віталія Правдицького «Мандри. Присвята Григорію Сковороді». В ній представлений авторський погляд на ключові моменти життя філософа, які вплинули на формування його світосприйняття. Схожий контекст має й інсталяція Євгенії Коган «В лісі».

Філософія Сковороди, що є важливою частиною української культури і духовності, наголошує на важливості пошуку істини та самопізнання. Живопис Євгена Лапченка під назвою «Я хотів стати космонавтом, а у підсумку став космонавтом» — це сучасний твір про мрії і реальність, що, хоча й дотично, але можна пов'язати з ідеями філософа. Символічний образ космонавта ілюструє той шлях, яким людина проходить, мріючи досягти своєї мети. Герой — сучасний пошуковець духовних просторів, що прагне знайти своє місце в світі, але при цьому не втратити зв'язок з власними духовними цінностями.

Скульптор Ігор Гречаник у композиції «Послання Всесвіту» з циклу «Нові виміри» візуалізує, як людина надсилає у Всесвіт свої відчуття у вигляді емоційного енергетичного сплеску. Художник стверджує, що «відкриваючись безкінечності Всесвіту, ми розширюємо свої межі, розкриваючи крила сприйняття. Що ми сприймаємо у Всесвіті і яким буде наше послання, залежить від нас» (з особистого коментаря. — Т. М.). У творі Ігоря Гречаника відображено ідею того, що наша взаємодія зі Всесвітом визначається нашими власними діями та сприйняттям, розширюючи межі та розкриваючи нові горизонти свідомості.

Astian Rey в рамках проєкту «Форма. Символ. Час» у представлених на виставці роботах «Sacred Clothes» глибоко розмірковує над символікою, що існує поза часом. Творчі пошуки художника спонукають до вивчення зв'язків між культурними кодами давніх цивілізацій і сучасним світом. Символи, зображені у творах Astian Rey, залишаються актуальними протягом століть і набувають нових значень у новому світосприйнятті. Роботи художника пробуджують інтерес до сакрального, метафізичного, що перебуває за межами звичайного, раціонального. Як і Сковорода, художник запитує про істину та залишає глядачам можливість самим досліджувати життя та осмислювати сенс свого існування.

Для Сковороди як для барокової людини релігія відігравала надзвичайно важливу роль. Філософ осмислював життя через призму Святого Письма, навіть виділивши Біблії окремий світ. Під час мандрів Європою він познайомився з протестантизмом. Попри те, що теорія Сковороди будувалася навколо християнських засад, він згодом приймає аскетичний

стиль життя [10]. Роздуми Сковороди щодо релігії приходять на згадку при погляді на роботи «Агнець. Відсутність» Святослава Подлевського та серії «Усвідомлення» Юлії Метєліної тощо.

Живопис Леоніда Багрія під назвою «Аскетизм (До світла)» суголосний філософії Григорія Сковороди, адже він був аскетом, прагнув до духовного піднесення та відчуження від матеріального світу, пропагував ідеї моральної чистоти та внутрішньої гармонії. Робота змальовує освітлене і духовно вдосконалене середовище, що асоціюється з пошуками духовної чистоти. Композиція полотна підкреслює ідею духовного піднесення та виходу до «світла» душі.

Живопис Крістіни Отчіч-Черняк з серії «Масштаби мислення. Шлях Божий» досліджує взаємозв'язок між духовним і матеріальним. Роботи художниці є спробою відобразити пошук духовного сенсу і розуміння Божественного в нашому житті. Використання комбінацій різних технік та текстур наочно ілюструє багатошаровість та складність відносин між сакральним і профанним.

В інсталяції «Норе/Надія» Валентина Левіна намагалася віднайти матеріальне втілення для почуття надії. Сковорода досліджував питання духовності та внутрішнього розвитку, в контексті якого надія є важливою складовою. Образ землі як джерела безкінечного переродження може бути сприйнятий крізь призму його філософії. Сковорода розглядав життя як вічний цикл переходу від фізичного до духовного і навпаки і саме цю ідею молода авторка намагалася віддзеркалити у своєму творі.

Скульптура Сергія Шауліса «State Nr. 1» — ще одна спроба візуалізації процесу самопізнання, пошуку ідентичності та саморефлексії, які була важливими для філософії Григорія Сковороди, адже через це людина знаходить своє місце в суспільстві та сенс життя. Скульптура відображує вічний пошук людиною своєї сутності, ілюструє невизначеність і складність цього процесу. Загалом нема точної формули самопізнання, але його можна досягти в процесі навчання та пошуку «сродної праці» — найбільш підходящого діла [10].

У серії Маші Шубіної «Self identification» художниця осмислює свою ідентичність через автопортрети, створюючи простір для саморефлексії. Шубіна належить до покоління, що формувалось на зламі століть, коли потрібно було активно шукати своє місце в житті. Після безлічі експериментів вона створила собі власний космос, в якому в кожного предмета є своє місце і значення. Це з любов'ю облаштоване предметне середовище, яке є основою для усіх її ідентичностей [7]. Роботи, показані на виставці, об'єднані мотто: «Безмежні можливості майбутнього дедалі сильніше й жорсткіше обмежують бажання сьогодення». Сковорода акцентував увагу на пошуках сенсу життя та самоідентифікації, Шубіна експериментує та розглядає світ крізь призму власного відображення. Обидва досліджують внутрішні стани і виражають їх у мистецьких формах, спілкуючись зі світом через творчість.

У живописних роботах Олександра Ляпіна під чудернацькими назвами «Чугайстери бьються за Мавку» та «Кімната, якої нема. Кінь та потерчата» спостерігаємо відображення народного світогляду та містицизму. Професор П. Карлюк вказує, що «містицизм варто шукати в українському народному світогляді, базованому на індоєвропейській основі. У чомусь цей містицизм видається співзвучним буддизму… Чітка паралель простежується між тим, як Сідхартха Гаутама (Будда) і Сковорода здобули найвищу істину. І один, і другий отримали її в результаті містичного осяяння, якому передували духовні пошуки… Збірка Сковороди іменується "Сад божественних пісень". Хоча образ саду мислитель міг узяти з Біблії чи античної філософії» [5]. Сцена в картині Ляпіна може символізувати пошуки істини та духовні стурбування, аналогічно до того, як Сковорода вперше отримав істину через містичне осяяння. Образ саду вказує на мету досягнення духовної рівноваги та внутрішнього прозріння. А да-

тування твору 3017 роком, тобто на тисячоліття вперед, вказує на гру художника з часом та простором.

Сковорода є не тільки видатним мислителем, поетом, перекладачем і музикантом, його творчість — значуще явище саме української культури, важливий складник становлення та розвитку ідентичності народу. Творчість і життя Сковороди — це насамперед філософія українського персоналізму. Щоправда, теорія Сковороди може мати й набагато більше визначень: він — протагоніст і філософії серця, і філософії символічних форм, і філософії людини, і філософії життя [4, с. 9]. Григорій Сковорода досліджував, як людина може пізнати саму себе та досягти гармонії з природою, наголошуючи на цінності індивідуальності, а також акцентуючи на проблемах самопізнання, важливості особистого розвитку, самоідентифікації та внутрішнього росту. Живописна робота Ангеліни Гафинець «Кімната художника» переносить глядача в особливе місце, де художник мислить, творить і споглядає світ навколо. Ця картина може бути інтерпретацію образу мандруючого філософа: «кімната художника» стає алегорією духовного простору, де художник відкриває світ власних думок та ідей. Ця робота через світ предметний запрошує глядача до інтимного спостереження за внутрішнім світом мислителя, який прокладав свою духовну стежку через самопізнання та творчість.

За переконанням Сковороди, для людини дуже важливе її оточення, культурне середовище, що допомагає розвиватися у різних напрямках. Проєкт Олесі Дворак-Галік «АРТтека» — це роздуми про людей, про ритми буденного, про будинки, міста, в яких ми мешкаємо, працюємо, відпочиваємо, про місця, де ми черпаємо нову інформацію. Ніхто не може змусити людину розвиватися — людина самостійно повинна усвідомити, що все в її руках, що треба розшукувати інформацію, аналізувати, робити висновки. Читати, слухати, дивитися, експериментувати — як без цього? Інформація систематизується, складається у теку, де книги — як коробки з інформацією, артоб'єкти, бібліотеки — як артцентри, як архітектурні символи, культурні центри міст. Кожен з нас пише свою книгу життя.

В експозиції проєкту було представлено кілька оригінальних зображень Сковороди від сучасних митців. Віктор Мельничук, наприклад, представив його портрет у своїй традиційній манері — розмитого, розблюреного живопису. Знайомий всім з дитинства портрет філософа ледь упізнається на полотні. Відомо, що у віці близько 48 років Сковорода почав вести життя мандрівника. Загалом це не було чимось оригінальним. Мандрівні ченці, дяки були звичним явищем для тогочасної України. Помер Сковорода в статусі мандрівного філософа, залишивши після себе рукописи літературних творів, а також чималу епістолярну спадщину. На своїй могилі він заповідав написати: «Світ ловив мене, але не спіймав». Мислителю завдяки «незвичності» життєвого шляху вдалося лишити після себе різноманітні легенди. Зокрема, розповідалося, що він пройшов пішки майже всю Європу, мав дар пророцтва, лікував хвороби. Тому не стільки твори мислителя, скільки його легендарний образ давав можливість «обезсмертити» ім'я філософа [5]. Тож як світ намагався «ловити» Сковороду в різних легендах та реальних історіях, так і невловимий образ філософа на полотні, створений сучасним митцем, є розмитим і нечітким.

В триптиху «Сковорода» Андрій Дудченко відобразив загадковий та непередбачуваний характер Сковороди, який лишив по собі легенди і загадки, завдяки чому його ім'я назавжди залишилося в людській пам'яті та культурі.

Живопис Олега Катеринюка «Пастирь» спонукає глядача відчути спокій і єднання з природою, що, за Сковородою, може бути джерелом мудрості та духовного збагачення.

Філософія Сковороди, закцентована на ідеї гідності, свободи і національної ідентичності, пов'язується сучасними художниками із вторгненням росії в Україну. Центральною роботою експозиції «…І підіймайся!» стала інсталяція «Війна. Фонтан Сковороди» Антона Ло-

гова, яка показує наслідки вибуху в Музеї Сковороди в Харківській області та апелює до фактів жорстокого знищування росією культури в Україні. На цю тему художник створив малюнок, який доповнює інсталяцію: він зобразив момент вибуху в музеї, «коли прилітає Сковорода подивитись на це неподобство» (зі слів художника. –– Т. М.).

Серія «Війна моїми очима» львівського художника Руслана Малеця передає його ставлення до війни в Україні та терористів, які вбивають українських дітей. Тема, за словами самого художника, для нього важка, пов'язана зі смертями, сумом і болем: «Не знаю, чи вона комусь зможе сподобатися і чи будуть прихильники. Звісно, що там зображені такі образи, що кожна людина й українець хотів би бачити так, як зараз воно є в роботі», — коментує він роботу «Путнікапут». Картини написані в стилі сюрреалізму акрилом та емалями на старих парканних дерев'яних дошках [15].

Фраза «Only now, Only never» з назви серії живопису Романа Міхайлова «Лозунги: Only now, Only never» може бути інтерпретована як відображення філософської ідеї Сковороди про важливість моменту, що є застосуванням мудрості минулого для справедливого та гідного майбутнього. Моменту, який необхідно виразити та зафіксувати, особливо в контексті військового конфлікту та стрімкого часу.

Живописна серія Ірини Акімової «Мир та Війна» відображає дві різні реальності: мир і війну. Якщо в першій частині проєкту реальність миру зафіксована в яскравих кольорах — ми бачимо спокійний пейзаж, наповнений енергією сонця, — то у другій частині мирний пейзаж перетворюється на сюрреалістичну композицію, де елементи «міксуються» і викликають відчуття тривоги.

Художниця Настя Діденко в серії робіт «Правило двох стін» зображує трагічні наслідки війни в Україні. Серія ілюструє поняття «правило двох стін», яке стосується певного «простору безпеки» між стінами в домі під час обстрілів. Малюнки будинків, створені художницею за допомогою простих, «дитячих» ліній, виглядають наївними. Це теплий образ дому, безпечного місця, що внаслідок військових дій трансформується, стає вразливим і фрагментарним. Будинки набувають антропоморфного характеру та постають перед глядачем як живі істоти, що поранені і закривавлені, демонструючи, як війна руйнує самі основи життя. Цей підхід можна співвіднести з ідеями Сковороди щодо важливості внутрішнього духовного розвитку в умовах, коли зовнішні події впливають на людину. Робота мисткині нагадує, як найважливіші аспекти нашого існування стають уразливими та змінюються в умовах війни.

В цьому ж контексті можна розглядати роботу Ольги Денисенко. На полотні видно не лише руїни будинків, а й складну мережу вулиць і будівель, що символізує внутрішню організацію і міць суспільства. За горизонтом — кордони ворога, які окутані темрявою, що вказує на його засліпленість і втрату контролю. Інсталяція заохочує думати про долю суспільства під час важких випробувань, про важливість не лише зовнішніх подій, а й внутрішнього перетворення, про яке розмірковував Сковорода і яке може відбуватися у складних обставинах в суспільстві загалом і в кожній особі окремо.

Привертали увагу глядачів об'єкти Дмитра Зазимка «Все буде Україна», «Хоппер», «BEEX bot – 01» та «K 22A», що ніби діалогували з філософськими роздумами Сковороди про майбутнє і необхідність долати ілюзії. Твір «Хоппер» зображує пейзажи війни, робота «BEEX bot – 01» аналізує вплив технологій та інновацій на сучасну війну, що ілюструє інтерес до реальності, «K 22A» символізує шлях, який обирає суспільство в пошуку розв'язань та долі, а «Все буде Україна» символізує віру в те, що в умовах війни і перетворень країна виживе і процвітатиме.

Мініатюрні скульптурні об'єкти Олександра Позднякова з серії «…І все проросте» поєднують у собі мистецтво та соціальний підтекст. Художник використовує уламки військової техніки та гільзи від зброї, перетворюючи їх на майже ювелірні вироби, втілюючи в роботах

філософські роздуми про війну та мистецтво, що дотично до поглядів Григорія Сковороди, який наголошував на важливості сприйняття та розуміння символів, а також на відкритості до нових ідей та можливостей.

Відеоробота Андрія Сидоренка під назвою «Гра без правил» також навіює паралелі з роздумами Григорія Сковороди. Саме поняття «гри без правил» основане на ідеях про природу людської свободи та відповідальності за власні вчинки. Автор шляхом мови відео розмірковує над тим, що в сучасному світі існують правила, які суперечать істинній природі людини, і він ніби закликає до гри, яка виходить за межі цих правил. Така гра суголосна ідеї Сковороди про необхідність відкритого дослідження внутрішнього «Я» та духовного розвитку.

Висновки. Артпроєкт «…І підіймайся!» в Київській галереї «Лавра» розглядав феномен української культури та національної ідентичності через призму спадщини видатного мислителя Григорія Сковороди. Куратори глибоко дослідили її вплив на сучасне мистецтво. Художники звернули увагу глядача до поглядів Сковороди, до пошуків відповідей на актуальні питання сьогодення. Виставка стала платформою для діалогу між минулим і теперішнім, відкриваючи нові способи сприйняття філософських ідей та цінностей, які мають важливе значення в нинішньому культурному контексті. Проєкт допоміг митцям та глядачам краще зрозуміти, як минуле може впливати на художні висловлювання та сприяти пошуку власного місця в цьому світі. Виставка об'єднала творчість відомих і молодих митців, які висвітлили різні аспекти філософської спадщини Сковороди, створила «сад самопізнання», який був заснований мислителем і залишається актуальним й до сьогодні. Проєкт розкрив важливі аспекти теоретичного спадку філософа в контексті сучасного мистецтва і суспільства, стимулюючи діалог між різними поколіннями і сприяючи поглибленню обговорення важливих тем крізь призму філософського надбання Сковороди.

Література

1. Арсен Савадов, 1997–1998. Ангели, серія фотографій // Дослідницька платформа. URL: https://archive.pinchukartcentre.org/works/arsen-savadov-1997-1998-angeli-seriya-fotog (дата звернення: 21.10.23).

2. Бурлака В. «Стаффаж» символического в фотопроектах Арсена Савадова — имплантация искусства в тело реальности // ART UKRAINE. 24.03.2015. URL: https://artukraine.com.ua/a/staffazh-simvolicheskogo-v-fotoproektakh-arsena-savadova--implantaciya-iskusstva-v-telo-realnosti/#.Y6BsAnZBxPY (дата обращения: 21.10.23).

3. Дусан Ю. Анатолій КРИВОЛАП: «Не варто викидати найменші прояви емоцій на полотно і вважати це шедевром» // Високий замок. 02.07.2013. URL: https://wz.lviv.ua/interview/123371-anatolii-kryvolap-ne-varto-vykydaty-naimenshi-proiavy-emotsii-na-polotno-i-vvazhaty-tse-shedevrom (дата звернення: 21.10.23).

4. Єрмоленко А. Практична філософія Григорія Сковороди у світлі нашого досвіду // Філософська думка. 2022. № 4. С. 7–26.

5. Карлюк П. «Незвична» філософія Григорія Сковороди. URL: https://www.oa.edu.ua/ua/info/news/2012/11-22-1 (дата звернення: 21.10.23).

6. Клименко А. Новый ноосферно-космический авангард // Alexander Klymenko: официальный сайт. URL: https://klymenko.com/ru/homepage/ (дата обращения: 21.10.23).

7. Masha Shubina: Lost and Found Material // The Naked Room Gallery. URL: https://www.thenakedroom.com/show/lost-and-found-material (last accessed: 21.10.23).

8. Новая выставка Александра Ройтбурда «Копии для подмены» // L'Officiel. 08.10.2018. URL: https://officiel-online.com/lifestyle/novaja-vystavka-aleksandra-rojtburda-kopii-dlia-podmeny/ (дата обращения: 21.10.23).

9. Нульовий рік. Ідея світла Віктора Сидоренка // Антиквар. 06.12.2021. URL: https://antikvar.ua/ideya-svitla-viktora-sydorenka/ (дата звернення: 21.10.23).

10. Патинок В. Григорій Сковорода. Безсмертна філософія та пошук ідентичності // Я журналіст: сайт. 03.01.2023. URL: https://ij.ogo.ua/ya-zhurnalist/grigoriy-skovoroda-bezsmertna-filosofiya-ta-poshuk-identichnosti/ (дата звернення: 21.10.23).

11. Підсуха О. Петро Бевза. Синергія // Вечірній Київ: сайт газети. 09.10.2022. URL: https://vechirniy.kyiv.ua/news/72463/ (дата звернення: 21.10.23).

12. Рублевська Р. Тіберій Сільваші. Про філософський живопис, безжальну ринкову систему та кризу антропоцентризму // ART UKRAINE: сайт. 26.10.2018. URL: https://artukraine.com.ua/a/art-now--tiberiy-silvashi-pro-filosofskiy-zhivopis-bezzhalnu-rinkovu-sistemu-ta-krizu-antropocentrizmu/#.Y5Gl2HZBxPY (дата звернення: 21.10.23).

13. Скляренко Г. «Форма, що дихає»: Олександр Сухоліт // Your Art: сайт. 24.02.2021. URL: https://supportyourart.com/stories/forma-shho-dyhaye-oleksandr-suholit/ (дата звернення: 21.10.23).

14. Чубенко Т. П'ять цитат Григорія Сковороди — Полтавщина готується відзначати його 300-річчя // Зміст: сайт. 11.06.2021. URL: https://zmist.pl.ua/news/pyat-czytat-grygoriya-skovorody-poltavshhyna-gotuyetsya-vidznachaty-jogo-300-richchya (дата звернення: 21.10.23).

15. Шевчук К., Поробок С. «Путінкапут»: художник з Хмельниччини створює картини на парканних дошках // Суспільне. Новини. 14.11.2022. URL: https://suspilne.media/316136-putinkaput-hudoznik-z-hmelniccini-stvorue-kartini-na-parkannih-doskah/ (дата звернення: 21.10.23).

References

1. Arsen Savadov, 1997–1998. Angely`, seriya fotografij // Doslidny`cz`ka platforma. URL: https://archive.pinchukartcentre.org/works/arsen-savadov-1997-1998-angeli-seriya-fotog (last accessed: 21.10.23).

2. Burlaka V. «Staffazh» simvolicheskogo v fotoproektah Arsena Savadova — implantatsiya iskusstva v telo realnosti // ART UKRAINE. 24.03.2015. URL: https://artukraine.com.ua/a/staffazh-simvolicheskogo-v-fotoproektakh-arsena-savadova--implantaciya-iskusstva-v-telo-realnosti/#.Y6BsAnZBxPY (last accessed: 21.10.23).

3. Dusan Yu. Anatolij KRY`VOLAP: «Ne varto vy`ky`daty` najmenshi proyavy` emocij na polotno i vvazhaty` ce shedevrom» // Vy`soky`j zamok. 02.07.2013. URL: https://wz.lviv.ua/interview/123371-anatolii-kryvolap-ne-varto-vykydaty-naimenshi-proiavy-emotsii-na-polotno-i-vvazhaty-tse-shedevrom (last accessed: 21.10.23).

4. Yermolenko A. Prakty`chna filosofiya Gry`goriya Skovorody` u svitli nashogo dosvidu // Filosofs`ka dumka. 2022. # 4. C. 7–26.

5. Karlyuk P. «Nezvy`chna» filosofiya Gry`goriya Skovorody`. URL: https://www.oa.edu.ua/ua/info/news/2012/11-22-1 (last accessed: 21.10.23).

6. Klimenko A. Novyiy noosferno-kosmicheskiy avangard // Alexander Klymenko: ofitsialnyiy sayt. URL: https://klymenko.com/ru/homepage/ (last accessed: 21.10.23).

7. Masha Shubina: Lost and Found Material // The Naked Room Gallery. URL: https://www.thenakedroom.com/show/lost-and-found-material (last accessed: 21.10.23).

8. Novaya vyistavka Aleksandra Roytburda «Kopii dlya podmenyi» // L'Officiel. 08.10.2018. URL: https://officiel-online.com/lifestyle/novaja-vystavka-aleksandra-rojtburda-kopii-dlia-podmeny/ (last accessed: 21.10.23).

9. Nul`ovy`j rik. Ideya svitla Viktora Sy`dorenka // Anty`kvar. 06.12.2021. URL: https://antikvar.ua/ideya-svitla-viktora-sydorenka/ (last accessed: 21.10.23).

10. Paty`nok V. Gry`gorij Skovoroda. Bezsmertna filosofiya ta poshuk identy`chnosti // Ya zhurnalist: sajt. 03.01.2023. URL: https://ij.ogo.ua/ya-zhurnalist/grigoriy-skovoroda-bezsmertna-filosofiya-ta-poshuk-identichnosti/ (last accessed: 21.10.23).

11. Pidsuxa O. Petro Bevza. Sy`nergiya // Vechirnij Ky`yiv: sajt gazety`. 09.10.2022. URL: https://vechirniy.kyiv.ua/news/72463/ (last accessed: 21.10.23).

12. Rublevs`ka R. Tiberij Sil`vashi. Pro filosofs`ky`j zhy`vopy`s, bezzhal`nu ry`nkovu sy`stemu ta kry`zu antropocentry`zmu // ART UKRAINE: sajt. 26.10.2018. URL: https://artukraine.com.ua/a/art-now--tiberiy-silvashi-pro-filosofskiy-zhivopis-bezzhalnu-rinkovu-sistemu-ta-krizu-antropocentrizmu/#.Y5Gl2HZBxPY (last accessed: 21.10.23).

13. Sklyarenko G. «Forma, shho dy`xaye»: Oleksandr Suxolit // Your Art: sajt. 24.02.2021. URL: https://supportyourart.com/stories/forma-shho-dyhaye-oleksandr-suholit/ (last accessed: 21.10.23).

14. Chubenko T. P'yat` cy`tat Gry`goriya Skovorody` — Poltavshhy`na gotuyet`sya vidznachaty` jogo 300-richchya // Zmist: sajt. 11.06.2021. URL: https://zmist.pl.ua/news/pyat-czytat-grygoriya-skovorody-poltavshhyna-gotuyetsya-vidznachaty-jogo-300-richchya (last accessed: 21.10.23).

15. Shevchuk K., Porobok S. «Putinkaput»: xudozhny`k z Xmel`ny`chchy`ny` stvoryuye karty`ny` na parkanny`x doshkax // Suspil`ne. Novy`ny`. 14.11.2022. URL: https://suspilne.media/316136-putinkaput-hudoznik-z-hmelniccini-stvorue-kartini-na-parkannih-doskah/ (last accessed: 21.10.23).

Tatiana Mironova

A STUDY OF THE PHENOMENON OF THE WANDERING PHILOSOPHER HRYHORII SKOVORODA BY MEANS OF CONTEMPORARY VISUAL ART

Abstract. The article examines the phenomenon of the traveling philosopher of the Ukrainian Baroque era Hryhoriy Skovoroda and examines the Ukrainian mentality by means of current artistic visions within the framework of the art project "...And rise!", dedicated to the 300th anniversary of his birth. The project presented various artistic approaches to the visualization of selected aspects — from traditional narrative to abstract. The article demonstrates how the project revealed important aspects of the thinker's legacy and proved that his ideas can be relevant for understanding contemporary issues and challenges, stimulating dialogue between different generations and helping to better understand how the past can influence contemporary artistic expressions and contribute to deepening the discussion of important today's topics through the prism of Skovoroda's philosophical heritage.

Keywords: traveling philosopher, Ukrainian baroque, mentality, artistic visions, modern art, philosophy of Grigoriy Skovoroda, identification of culture, visualization of concepts.

Михайло Урицький

КРИМСЬКИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК ДОБИ БОРИСА АЗАРОВА

THE CRIMEAN PUPPET THEATRE IN THE TIME OF BORYS AZAROV

УДК: 792.9
DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294887

Михайло Урицький
Старший викладач кафедри
мистецтва театру ляльок,
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
e-mail: mihail-uritskiy@ukr.net

Mykhailo Urytskyi
Senior Lecturer of the Department
of Art of the Puppet Theatre,
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi
Theatre, Cinema
and Television University
orcid.org/0009-0007-3704-863X

Анотація. Аналізується творча діяльність Кримського театру ляльок кінця XX початку — XXI сторіччя в часи художнього керівництва театром заслуженого діяча мистецтв України Бориса Азарова. Презентується постать самого художнього керівника театру, а також найбільш яскравих представників театрального колективу. Наголошується роль видатних композиторів (А. Караманов, Л. Етінгер, Л. Хитряк і Є. Пшемецький), сценографів (Л. Рестенко, І. Уварова, А. Чечик та ін.), балетмейстерів (Л. Котляренко, В. Донцов) у постановках знакових вистав театру. Стаття містить творчі портрети провідних акторів і аналіз створених ними ролей у найкращих спектаклях Кримського академічного театру ляльок. Описуються знакові вистави творчого колективу, їх новаторська значимість на межі пізнього радянського періоду і періоду незалежності України, унікальна репертуарна політика театру, залучення до співпраці з театром видатних режисерів України і зарубіжжя (С. Єфремова, С. Брижаня, Ю. Сікало, Т. Жукова та ін.), виникнення нових форм, створення перших вистав українською мовою в Автономній Республіці Крим, а також вистав за кримськотатарським національним фольклором. Акцентуються творчі досягнення колективу театру як такі, що потребують глибокого подальшого дослідження.

Ключові слова: Кримський театр ляльок, Борис Азаров, спектакль, новаторство, режисура, сценографія.

Постановка проблеми. Малодосліджений стан творчого процесу в театрах ляльок України взагалі і Кримського театру ляльок зокрема на межі пізнього радянського періоду і часів незалежності України потребує ретельного вивчення і висвітлення. Також до сьогодні залишаються маловідомими творчі працівники Кримського театру ляльок, що разом із художнім керівником театру Борисом Азаровим створювали найкращі зразки лялькового мистецтва України.

Мета статті — дослідити творчий процес Кримського театру ляльок часів художнього керівництва театром заслуженим діячем мистецтв України Борисом Азаровим, висвітлити найбільш знакові вистави, що були створені в цей період, наголосити на їх мистецькій значимості в контексті театрального процесу України, створити творчі портрети художнього керівника театру Бориса Азарова, а також видатних художників, композиторів, балетмейстерів, акторів, що створювали найкращі вистави театру.

Виклад основного матеріалу. Нечасто предметом театрознавчих досліджень українських науковців ставала діяльність вітчизняних провінційних театрів часів завершення радянського періоду і перших десятирічь незалежності України, особливо, якщо йшлося про театри ляльок. До театру ляльок серйозна театральна критика ставилася здебільшого як до «молодшого брата» драматичного мистецтва. А тим часом у 80-х роках XX ст. в Україні з'явилася потужна генерація режисерів театру ляльок і хедлайнерами лялькового мистецтва стали саме провінційні міста. Юзефа Гімельфарба в Одеському театрі ляльок, Сергія Єфремова у Хмельницькому театрі ляльок, Валерія Бугайова у театрі ляльок Дніпропетровська і Євгена Ткаченка у Тернопільському театрі ляльок заслужено вважають корифеями театру ляльок України. В цьому ряду почесне місце займає і Борис Азаров, який наприкінці 70-х років XX ст. очолив Кримський театр ляльок.

На жаль, мистецькі досягнення цього колективу лишалися майже поза увагою дослідників. Поодинокі згадування про вистави Кримського театру ляльок, про видатних майстрів театру ми можемо знайти у роботах Бориса Голдовського [1], у книгах театрознавиці й сценографа Ірини Уварової [4]. Нині, з огляду на трагічні події 2014 року, після окупації Криму, знаходити і вивчати інформацію про Кримський театр ляльок стало практично неможливо. Стали недоступними архіви театру, зі зрозумілих причин вистави Кримського театру ляльок не могли брати участь в українських театральних фестивалях і, відповідно, українські театральні критики нічого не знали і не писали про діяльність цього театру періоду окупації.

Мені пощастило з кінця 80-х років працювати з Борисом Азаровим і, звісно ж, брати участь у більшості постановок, що увійшли до «золотого фонду» українського театру ляльок. Вважаю за доцільне дослідити хоча б невелику частину доробку театру, згадати найкращі спектаклі, аби заповнити лакуни в історії українського театру ляльок.

Борис Іванович керував театром з 1978 по 2013 рік. Ці 35 років можна вважати золотими в історії Кримського театру ляльок — саме тієї пори народилася і сформувалася творча унікальність і особлива естетика вистав театру, він отримав визнання серед глядачів, колег, театральних критиків України, Радянського Союзу, а також на міжнародній арені, беручи участь у численних міжнародних фестивалях театрів ляльок в Україні, республіках Радянського Союзу, в Польщі, Німеччині, Угорщині, Румунії, Болгарії, Словаччині. Постановки кримчан відзначено численними нагородами фестивалів: Гран-прі, відзнаками за кращу режисуру, кращу сценографію, кращі акторські роботи, за акторський ансамбль тощо. З-посеред іншого, театр став організатором п'яти театральних лялькових форумів у Сімферополі (2000, 2001, 2004, 2013 і 2014 роки). Важливо також додати, що під керівництвом Азарова театр отримав у 2007 році звання «академічний».

Борис Азаров пропрацював у Кримському театрі ляльок майже 54 роки, віддавши своє життя служінню одному театру — це майже унікальний випадок. До театру юнак потрапив 1959 року — за рекомендацією і порадою В. Вольховського[1]. Спочатку працював монтувальником декорацій, згодом — електроосвітлювачем. Невдовзі йому довірили замінити у виставі хворого актора, а 1964 року остаточно перевели на посаду актора. Колеги старшого покоління згадували, що артистом він був яскравим і глибоким, називаючи також ролі, зіграні Азаровим: Цар у «Івані-Царевичі та Сірому вовку» (Н. Шестакова і Д. Ліпман), Тіт у «Нерозмінному рублі» (Ю. Єлісєєв), Радник у «Сніговій королеві» й Троль у «Стійкому олов'яному солдатику» за Г.- К. Андерсеном.

Зрештою молодий актор висловив бажання створити власну виставу. Сергій Морозов надав йому таку можливість — у 1968 році з'явилася перша постановка Бориса Азарова із

[1] Валерій Вольховський починав свою театральну діяльність саме у Кримському театрі ляльок, згодом — головний режисер Челябінського театру ляльок, потім — Воронезького театру ляльок, один із засновників «Уральської зони», найвідоміший митець театру ляльок на теренах колишнього Радянського Союзу.

символічною назвою «Хочу і буду» (за п'єсою Б. Рябікіна). Саме фраза «Хочу і буду» стала творчим девізом режисера Бориса Азарова — він не визнавав жодних обмежень у створенні спектаклів.

У 1975 році митець закінчив Краснодарський інститут культури й отримав диплом режисера. За спогадами Олександра Гончарука, колишнього головного художника театру, Борис Азаров «почав свою діяльність з актора, він добре знав театр і як режисер, був майстром своєї справи. Особистість абсолютно творча, він ніколи не мав жорстких рамок і легко відкликався на все нове. Без дружби з експериментом режисеру просто не обійтися. Мені здається, що притаманне йому почуття гумору оберігало його від догматизму і педантизму»[1].

1978 року Азаров став головним режисером Кримського театру ляльок і почав будувати авторський театр із власною унікальною естетикою, з репертуаром за найкращими творами вітчизняної і світової класики. Вікторія Курєнкова, завідувачка літературною частиною Кримського театру ляльок, разом із колишнім актором театру Іваном Ковальчуком зазначає: «Азаров був людиною місця. Він народився і прожив життя у Сімферополі. Тут виникло його захоплення театром і тут він сформувався як художник. Тут він досяг високого професіоналізму й реалізував свої художні вподобання. Тут, у своєму театрі, протягом десятирічь він вершив творчий експеримент, вів постійний пошук сенсів і форм. І театр набув риси його особистості: масштабність, художню щедрість і різноманітність, прагнення до вищих критеріїв та безумовних зразків... і став Театром Азарова. ...Є ще одна обставина, з якою пов'язаний початок роботи Азарова як режисера, — його вміння вловити і втілити у життя тенденції свого часу. Шістдесяті-сімдесяті — це роки створення нової поезії, нового кінематографа, нового театру. Книга Анатолія Ефроса "Репетиція — любов моя" стала настільною книгою Азарова» [3, с. 3].

Наприкінці 70-х — на початку 80-х років виникла «Уральська зона»[2]. Молоді режисери, такі як В. Вольховський, В. Шрайман, М. Тучков, Є. Гімельфарб, руйнували звичну естетику театру ляльок і заходилися створювати нові форми театру, відкриваючи світу «третій жанр». Борис Азаров не мав на меті відмовлятися від традиційних форм театру ляльок, але й не міг не доєднатися до творчого пошуку, не скористатися можливостями унікального виду мистецтва.

У 80-ті роки серед режисерів театрів ляльок простежуємо розподіл на режисерів «харківської» (Л. Попов, С. Єфремов, О. Інюточкін) і «ленінградської» (Ю. Сікало, С. Брижань, О. Куцик, В. Вольховський) шкіл, кожна з яких мала свої впізнаванні художні особливості. Азаров не належав до жодної з них, натомість майстерно використовував усі здобутки мистецтва театру ляльок. Борис Іванович завжди прагнув учитися, жваво цікавився новими досягненнями своїх колег, мистецькими експериментами. Зокрема, варто згадати, що у 80-ті роки провідні лялькарі України створили постійно діючу творчу лабораторію, яку періодично проводили у різних містах і театрах. Це був, зазвичай, фестиваль одного театру, де учасники могли подивитися найкращі вистави репертуару, поділитися своїми враженнями, проводити на базі театру майстер-класи. Декілька разів Кримський театр ляльок приймав таку лабораторію.

До формування репертуару та до нових постановок Азаров ставився дуже ретельно — в афіші практично не було випадкових назв. Наприкінці 70-х та в 80-х роках керівництво Кри-

[1] Гончарук О. Театральні спогади. Рукопис.

[2] «Уральська зона» — театри ляльок, що переважно розташовувалися на Уралі та в Західному Сибіру, що поставили собі за мету знайти нові сенси та нові засоби виразності у старому жанрі. Вікова категорія глядачів була розширена — ставилися вистави не лише для дитячої аудиторії, а й для дорослих. Чимало режисерів «Уральської зони» були вихідцями з України, наприклад Валерій Вольховський із Сімферополя, Євген Гімельфарб з Одеси, або мали досвід роботи в українських театрах ляльок (Віктор Шрайман і Леонід Хаїт, зокрема, починали свою творчу діяльність у Харківському театрі ляльок).

му, Сімферополя через управління культури вимагало від театрів постановок «датських» вистав, тобто з нагоди певних святкових дат, але навіть їх Азарову вдавалося створювати високохудожніми (до прикладу, вистава «Ніколи не згасне» за п'єсою В. Орлова, 1984 р., за яку театр отримав премію Ленінського комсомолу — третю за престижністю, після Ленінської і Державної премій, на теренах СРСР). В. Курєнкова згадувала, що театр мусив випускати чотири «датські» вистави на рік і, звісно, вони не були зразками високого мистецтва. Однак Азаров намагався обирати п'єси, різні за жанрами, за віковою категорією глядачів, з різними системами ляльок. До того ж обов'язково випускалися одна-дві вистави, з якими театр міг би презентувати свою творчість на будь-якому фестивалі [6]. Азаров сам шукав нові п'єси як українських, так і закордонних авторів, деякі з них знаходили своє сценічне першопрочитання або перше виконання на теренах Радянського Союзу, а згодом і незалежної України. Саме у Кримському театрі ляльок глядачі побачили такі твори, як, наприклад, «Сноггл» за Д.-Б. Прістлі, «Арлекін, або Слуга трьох панів» Х. Юрковського, «Казка-ланцюжок» Й. Рачека. Театрознавиця Юлія Щукіна зазначала: «Очевидно, що Азаров не поставив жодного схожого спектаклю. Йому були близькі вахтангівська іронія і гротеск, мейєрхольдівський синтетизм і брехтівське "відсторонення"; водночас виявилося, що його "паяци" і "коломбіни", оснащені усіма технічними навичками, спроможні саме вражати, як у кращому психологічному театрі. Темперамент і азарт художника зафіксували його особисте зізнання: кожний спектакль починався у Б. Азарова з бажання розказати про те, що непокоїть, після чого відбувався відбір матеріалу, з яким цікаво працювати, який ранить і обпалює» [9, с. 154].

Точну характеристику режисеру дає театрознавець, педагог, драматург, сценарист Б. Голдовський: «Творчість Азарова вирізняє м'яка ліричність, музичність, пошук яскравої пластичної форми. У Кримському театрі ляльок Азаров створив низку значних спектаклів: "Казки Чуковського", "Принцеса-стрибунка" Л. Дворського, "Зоряний хлопчик" О. Вальда, "Всі миші люблять сир" Д. Урбана, "Шукай вітра в полі" В. Ліфшиця, "Каштанка" за А. Чеховим та інші. В кожній з вистав Азарова є художня унікальність. За роки театральної практики склалася думка, що немає нічого простішого, ніж створити ляльковий театр для дітей. Але це хибна думка. Немає нічого складнішого за лялькову постановку для дітей. Режисер Б. Азаров володіє цим даром» [2, с. 64].

1998 року Борис Іванович стає директором та художнім керівником театру, об'єднавши дві керівні посади. Для нього, людини творчої, господарчі проблеми були дуже далекими. Йому геть не хотілося займатися ремонтом даху або заміною сантехніки у театрі, проте мусив-таки прийняти цей тягар на свої плечі. Не секрет, що часто-густо директорами театрів призначали людей, які з мистецтвом не мали нічого спільного, — в такий спосіб вище керівництво або нагороджувало «теплим» місцем, або, навпаки, відправляли в «почесне заслання» через певні провини. Зазвичай подібні «керівники» розглядали театр як спосіб поліпшити своє матеріальне становище, тож Азаров, втомившись від них, погодився очолити весь театр. Відтоді творчий процес виходить у діяльності театру на перший план. Театр почав більше презентувати свої досягнення на фестивалях, а також сам організовував і проводив прекрасні фестивалі в Сімферополі, куди із задоволенням приїздили найкращі театри країни та гості з закордону.

Фестиваль у Криму став вельми престижним, адже, крім унікальної творчої атмосфери, прекрасної природи, гості фестивалю отримували ще й нагороди — за рішенням керівництва Автономної республіки Крим, кожний творчий колектив, що брав участь у фестивалі, мав змогу висунути на присвоєння почесного звання «Заслужений артист Автономної Республіки Крим» одного зі членів своєї делегації. Тут слід зауважити, що присвоєння звання означало не лише визнання певних здобутків у мистецтві, але й покращення матеріального становища. За тих часів заробітки працівників театрів були мізерними, тож «почесні звання»

мали неабияке значення. Азарову не раз вдавалося «вибивати» у такий спосіб для своїх колег надбавки до жебрацьких окладів. Показовою в цьому сенсі є акція протесту, організована Азаровим на початку 2000-х років через те, що Міністерство культури АРК вирішило зняти з працівників театрів усі надбавки до зарплати. Ймовірно, спалення величезної паперової ляльки, що символізувало загибель театру і культури взагалі, таки справило певне враження і чиновники вирішили не чіпати митців.

Борис Азаров мав талан гуртувати навколо себе яскраві творчі особистості, але над створенням вистав завжди працювала саме команда. Він легко довіряв членам такої команди — художникам, композиторам, балетмейстерам — вносити корективи у творчий задум, навіть концептуально впливати на постановки. Завжди в театрі працювали майстри своєї справи.

Готуючись до однієї з перших своїх постановок «Пригоди барона Мюнхгаузена», Азаров запросив до написання музики одного з кращих музикантів XX сторіччя Алемдара Караманова — всесвітньо відомого автора інструментальної музики, за першість виконання якої сперечалися найкращі симфонічні оркестри світу. Але у 70–80-х роках творчість Караманова не збігалася з «курсом партії», тому вважалася ідеологічно неприйнятною. Запрошуючи такого «опозиційного» композитора, Азаров виявив неабияку мужність — управління культури і партійна організація могли не пробачити молодому режисеру такий сміливий вибір, але успіх вистави закрив усі ці питання.

У постановках Азарова музика є не просто ілюстрацією або супроводом, це образ, один із головних персонажів і водночас — один із найяскравіших виразних засобів. Маючи абсолютний музичний слух і бездоганний музичний смак, Азаров здебільшого ставив музичні спектаклі, зробивши це своєю «фішкою», фірмовим знаком. Він адаптував для театру ляльок практично всі музичні театральні жанри: мюзикл, оперету і навіть оперу та балет.

Чимало вистав було створено разом із композитором Левом Перевесловим. Невеличкий вірш В. Орлова «Кольорове молоко» завдяки легкій, шлягерній музиці Перевеслова перетворився на вишуканий ляльковий мюзикл, що став бестселером. Цей спектакль завітав і на всі можливі фестивалі, відвідав з гастролями всі санаторії і піонерські табори, всі села і районні центри Криму. Пісні з «Кольорового молока» стали «вірусними» і глядачі, навіть через тривалий час після перегляду вистави, ще довго їх наспівували. Музика до «Принцеси-стрибунки», вистави «Шукай вітра в полі», «Казки сторчма», першої редакції «Стійкого олов'яного солдатика» робила вистави легкими і радісними для сприйняття. Пісні з вистав були простими і гармонійними, такими, що закарбувалися у пам'яті.

В середині 80-х років до Сімферополя приїхали випускники Одеської консерваторії, подружжя композиторів — Євген Пшемецький і Лариса Хітряк. Перша їхня робота у Кримському театрі ляльок почалася з «крупної форми» — для вистави «Казки Чуковського» вони написали ляльковий балет «Муха-Цокотуха» і оперу «Крадене сонце». Ось що пише В. Курєнкова: «...у балеті було все "насправжки". ...Спектакль не був пародією, хоча в ньому, звісно, відчувалася пустотлива посмішка авторів. "Муха-Цокотуха" була саме балетом, щемливим і ліричним, з характерною витонченою балетною пластикою. …Спектакль починався звуками налаштування музичних інструментів. Ось лунає піцикато струнних, одночасно дзвінкий розспів сурми і гама валторни. Зал у нетерплячому очікуванні. Й, нарешті, в оркестровій ямі з'являється Диригент у фраку — Коник. Він розкланюється з глядачам, повертається обличчям до оркестру, стукає диригентською паличкою по пюпітру. На декілька секунд усе завмирає, змах рукою і… дійство починається! Як і годиться, балет відкривався паде-труа Метеликів. Тоді йшов дивертисмент усіх "комашиних" героїв вистави. Соло прими — чарівної Мухи, завершувалося справжнім арабеском. Кульмінацією спектаклю був бій

Комарика з Павуком — тобто боротьба сил Добра із силами Зла. Фінальне адажіо Мухи і Комарика демонструвало, звісно ж, перемогу Любові» [3, с. 15–16].

Друга частина вистави — «Крадене сонце» — була справжньою оперою із сольними партіями кожного персонажа, дуетами і тріо, хоровими номерами. Є. Пшемецький і Л. Хітряк були майстрами стилізації. Серед їхніх вистав можна згадати і вестерн «Ковбойська історія» з музикою в стилі кантрі, і чудову музику до вистави «Сноггл», що за стилістикою нагадує музичне оформлення радянського детективного серіалу про Шерлока Холмса, і, звісно, музику до чеховської «Каштанки».

Свій внесок у доробок театру Азарова зробив і знаний київський композитор Лев Етінгер (псевдонім — Лев Маркелов). Він плідно працював із М. Яремчуком, Ю. Сікалом, С. Єфремовим, створивши разом із ними безліч прекрасних вистав, що й досі йдуть у київських театрах. Але музику до вистави «Арлекін, або Слуга трьох панів» я, особисто, вважаю найкращою в його творчості. Запальна тарантела лунала на початку та наприкінці спектаклю, а кожний персонаж мав свої «арії» з дуже складними для виконання музичними гармоніями. Окрім музики, у виставах Бориса Азарова завжди було багато пластики і танців. Це заслуга чудових балетмейстерів, які співпрацювали з Кримським театром ляльок, — Людмили Котляренко і Валерія Донцова.

На момент співпраці з театром ляльок Людмила Котляренко була головною балетмейстеркою Кримського українського музичного театру, а від середини 80-х років — головною балетмейстеркою Київського театру оперети. Постановка балету «Муха-Цокотуха» і опери «Крадене сонце» стали викликом і авантюрою для Людмили — їй ніколи не доводилося ставити балет у виконанні тростинних ляльок. Кожну ляльку вели три актора: один тримав гапіт і керував голівкою ляльки, другий актор керував за допомогою тростин ручками, третій — ніжками. Балетмейстерка задавала справжній балетний малюнок, тому актори мали спочатку навчитися балетним па самі, а вже тоді втрьох випробувати балетні рухи на ляльці. Це все вимагало неймовірної координації, ансамблевості, зосередженості й музичності. «...Актриса Валентина Васильєва — вона вела приму-балерину — обережно трималася за кінчики пуантів і Муха, ледь нахиливши голівку, виконувала доріжку дріботливих крочків, це в балеті називається па-де-бурре, а потім, з останніми акордами музики, завмирала в арабесці. Ручки вишукано розведені, одна вище, інша нижче, ніжка піднята. Легка балетна сукенка злегка розвивається від вітерцю, неначе у Мерилін Монро на решітці метро. Це актори знизу піддували спідничку Мухи, склавши губи трубочкою. Як же це було чарівно, як естетично!», — згадує В. Курєнкова [3, с. 9].

Понад 20 років разом із Азаровим працював над виставами театру його друг і однодумець балетмейстер Валерій Донцов. Валерій Іванович мав дивовижне відчуття ляльки: не будучи ляльководом, він міг узяти до рук ляльку будь-якої системи і показати акторам пластичний малюнок. Він міг поставити все — і танець ляльки-маріонетки Каштанки для виступу у цирку, і ліричний танець закоханих мишок Шоми і Фружі під «Місячну сонату» Бетховена (вистава «Усі миші люблять сир» Д. Урбана) зі скафандровими ляльками, і, звісно, пластику й танці для «живих» акторів. Згадати, хоча б, танець роботів для вистави «Сноггл», стриману «англійську» хореографію для «Казки сторчма» (за Д. Бісетом, п'єса Ю. Чеповецького), незвичну, але дуже сучасну пластику у спектаклі «Бик, Осел і Зірка». Валерія Донцова дуже любили актори, працювати з ним було легко, його почуття гумору перетворювало виснажливі танцювальні репетиції на акт щасливої творчості.

Поряд із Борисом Азаровим у різні роки працювали чудові художники театру ляльок: Володимир Майоров, Володимир Пермяков, Світлана Прокоф'єва, Світлана Сафронова, яка фактично виросла у театрі й з бутафора перетворилася на талановиту художницю-постановницю. Після свого призначення головним режисером Азаров запросив на посаду

головного художника Олександра Гончарука, випускника Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії. 1979 року вони випустили свою першу спільну роботу «За щучим велінням». Ось як згадує цю постановку Олександр Гончарук: «До мого приходу в театрі вже були поставлені одна за одною дві вистави в живому плані, тому робити щось таке схоже не було жодного сенсу. І ми вирішили звернутися до фольклору, до Петрушки, тобто до рукавичних ляльок. За той час, що театр був у відпустці, я підготував ескізи ляльок і декорацій в техніці монотипії, дуже намагався здивувати. Але вийшло навпаки, народ не прийняв старе як нове, хоча й кажуть, що все нове — це добре забуте старе, але в моєму випадку старе було ще не зовсім забуте. Втім, спектакль вийшов ігровий і ляльки вийшли з характерами»[1].

У 1995 році спектакль поновили в оформленні художниці Світлани Сафронової. В 1980 році Азаров разом із Гончаруком поставили у «живому плані» «Стійкого олов'яного солдатика» за Г.-К. Андерсеном (п'єса В. Данилевича). Спектакль вийшов європейським, у барочній естетиці. Декорації, крізь які виходили актори, нагадували вітражі. Постановники намагались уникнути натуралізму. Художнику, однак, закидали непропорційність ляльок, надмірну стилізацію, але Азаров цілком сприйняв високу образотворчу культуру Гончарука. Наступною роботою мав стати ляльковий концерт — музичні пародії для дорослої публіки. Несподівано ця ідея перетворилася на постановку «Колобка». Це був не звичайний спектакль, а така собі «диско-опера», на зразок тих рок-опер, що у 70-ті роки набули на заході величезної популярності. Були підібрані естрадні пісні для сольних номерів усіх персонажів. Сцена перетворилася на естраду, чий простір призначався для танців і пісень, натомість декораціями слугували лише літери — стилізовані музичні інструменти в людський зріст. Літери розкривалися, позначаючи місця дії, актори працювали в масках тварин і лише Колобок був планшетною лялькою. На жаль, спільна робота Азарова і Гончарука обмежилася тільки трьома виставами, за сімейними обставинами художник мусив переїхати до Німеччини, де наразі продовжує працювати театральним художником.

Справжніми театральними подіями стали дві постановки, втілені Борисом Азаровим разом із чудовим художником Анатолієм Чечиком. Киянин, архітектор за освітою, він працював головним художником у новоствореному Київському міському театрі ляльок під керівництвом Сергія Єфремова, а згодом перейшов до Київського національного театру ім. І. Франка, де працював поряд із легендарним Даниїлом Лідером. У 1984 Азаров запросив Чечика для постановки «Зоряного хлопчика» за О. Вайлдом (п'єса Н. Давидової). Візуально спектакль вирішений у вигляді чи то годинникового механізму, чи то зодіакального кола, чиї фрагменти таємничим чином рухалися, переміщалися та створювали нові простори, де існували ляльки. Всі компоненти у цій виставі було виконано з металу методом карбування: «золоті» елементи і ляльки — з латуні, «срібні» — з білої жерсті. Першу ляльку художник виготовив сам, решту виготовили в театральних майстернях. Для цього художниці театру Світлана Прокоф'єва і Світлана Сафронова опанували нові для себе техніки карбування, різьби по металу, кування тощо. Ляльки виглядали так, ніби зроблені з мережива і на диво не були важкими для акторів. Вишуканий металевий світ заворожував, декорація і ляльки могли б прикрасити експозицію будь-якого театрального музею. Однак, як на мене, це був той дивний випадок, коли геніальне художнє рішення не пішло на користь виставі — створена Н. Давидовою п'єса передбачала певну побутовість, а у такій сценографії неможливо було грати в побутовий театр. А. Чечик згадує, що театральний критик й історик театру ляльок Борис Голдовський назвав цю постановку «драмою довіри до художника». В цьому контексті доречно нагадати, що сам О. Вайлд зауважив: «...краса — один із видів Генія, вона ще вище, Генія, бо не потребує пояснення» («Портрет Доріана Грея») і такий парадокс можна віднести й до самої вистави.

[1] Гончарук О. Театральні спогади. Рукопис.

У 1987 році творчий тандем Азарова і Чечика створив один із найкращих спектаклів театру — «Каштанка» за А. Чеховим. Як зізнається в інтерв'ю художник, «Зоряний хлопчик» був для нього лише екзерсисом, натомість «Каштанка» — одна з найважливіших вистав. «Я довго шукав саме світ Каштанки, доки не зрозумів, що дивитися треба очима собаки, а погляд має бути з тротуару. Отож, треба було просто перевернути простір» [8]. Так народилося рішення з ляльками-маріонетками і з «живими» ногами акторів, що проходили повз загубленого песика міським тротуаром. Знизу сцени відкривався простір, крокували по-різному взуті ноги, котилися колеса, цокотіли бруківкою копита коней, пропливали кошики в руках домогосподарок, перед очима собаки виникав дивовижний світ цирку з силачами, які перекидали один одному важкі гирі, з вишуканими пуантами танцівниць, ногами і моноколесами еквілібристів. Усе в цій виставі — і ляльки, і декорації, і реквізит, і костюми акторів — було зроблено з мішковини, таким чином створювався монохромний світ нещасної, загубленої в місті Каштанки. Колір сепії — старовинної вигорілої світлини — відсилав глядача у кінець XIX сторіччя, і задум художника проявлявся повною мірою у фіналі вистави, коли піднімалася завіса і актори, які брали участь у виставі, застигали, немов позуючи для фотографії. Чиновники з управління культури не зрозуміли вишуканості художнього рішення вистави, закидаючи митцям, що усе виглядає по-жебрацьки. Ірина Уварова, знана художниця, яка також співпрацювала з Кримським театром ляльок, вважала «Каштанку» однією з найкращих бачених нею театральних робіт. Багато років по тому Уварова зізнавалася Анатолію Чечику, що, побачивши «Каштанку», зрозуміла, що неправильно читала Чехова [8].

У 1987 році після закінчення Ленінградського інституту театру, музики і кінематографії до Сімферополя приїхало працювати подружжя талановитих художників — Людмила й Олександр Рестенки. Яскравий, колоритний Олександр Рестенко, чудовий живописець, поставив у театрі тільки дві вистави, але обидві стали знаковими для Кримського театру ляльок. Йдеться про виставу «Арзи-Киз» за кримськотатарськими легендами та про «Український вертеп» — першу в театрі виставу українською мовою. На жаль, він передчасно пішов із життя й чимало зі спільних з Борисом Азаровим творчих планів не встиг реалізувати. Людмила Рестенко працювала головною художницею у театрі майже 35 років — з 1987 по 2022 рік. Її поява в театрі збіглася із «золотим віком» Кримського театру ляльок і Бориса Азарова як режисера, хоча, можливо, й обумовила цю золоту пору. Маючи за плечима прекрасну школу, неабияк обдарована Людмила завжди підходила до створення нової вистави зі щонайвищими вимогами, насамперед до самої себе. Її творчий пошук завжди був непростим і болісним: працюючи над виставою, вона створювала неймовірну кількість різних варіантів, перш ніж запропонувати режисеру оптимальний варіант для подальшої, вже спільної, роботи. Жодна її вистава не була схожа на іншу, маючи свою, завжди впізнану естетику. Ляльки художниці незвичні й оригінальні, як, наприклад, у її першій виставі «Клаптики по закуточках»[1] за Г. Остером у стилістиці димківської глиняної іграшки.

Друга вистава Людмили «Усі миші люблять сир» за Д. Урбаном — вдалий творчий експеримент — теж стала знаковою для театру. Актори працювали в масках — вони неначе перебували всередині ляльки, сидячи на спеціальних табуреточках на коліщатках (відсилання до японського театру). Пересування на коліщатках створювало враження мишачої веремії. Глядач не розумів, чи то якась нова система ляльок, котрій притаманна «людська» пластика, чи то люди на сцені, але дуже маленького зросту. Коли наприкінці вистави актори, підвівшись із табуреток, раптом «виростали» до свого звичного зросту, подивування глядачів було безмежним.

[1] Назву вистави українською тут подано відповідно до тогочасної афіші, надрукованої для гастролей у Києві, — переклад з російської назви п'єси «Клочки по закоулочкам» за Г. Остером.

Творчий дует Азарова і Рестенко створив безліч цікавих робіт: «Чарівна каблучка» Цуканова, «Снігова королева» і друга редакція «Стійкого олов'яного солдатика» за Г.-К. Андерсеном, — вистави, сповнені романтизму і філософії. Одна з кращих вистав Людмили Рестенко — «Сноггл» за Д.-Б. Прістлі. Паркетні ляльки та декорація у вигляді інтер'єру англійського аристократичного будинку, в якому за величезним вікном на весь задник відкривався сад, де йшов дощ, де з'являлися інопланетяни, вводили глядачів у атмосферу фантастичного детектива. Особливо ефектним було приземлення та відліт НЛО: ліхтарі, закріплені на штанкеті й кольоровані червоними фільтрами, опускалися разом із ним, на мить припинялося блимання і, так само, космічний корабель знов прямував у небо, забираючи з собою врятованого маленького інопланетянина.

Чудовий світ італійського півдня Людмила створила у виставі «Арлекін, або Слуга трьох панів» за Хенріком Юрковським. Ляльки-маріонетки, що зачаровували своєю привабливістю, костюми акторів, усілякі казкові перетворення прямо на очах глядачів, — усе робило виставу легкою і веселою, як і вимагав цього жанр комедії дель арте. Дослідниця Ю. Щукіна відзначала: «Художниці Л. Рестенко і С. Сафронова вибудували на невеличкій сцені сімферопольського театру ляльок мініатюрний середземноморський театрик. У легких і граціозних білих арках театрику відображались види прекрасної Італії. Вінчав сцену строкатий "арлекін"». Можна цілком сміливо стверджувати, що особистість Людмили Рестенко, її професіоналізм, художній смак і творчий союз із Борисом Азаровим сформували естетичний напрямок Кримського театру ляльок на десятиріччя» [9, с. 156].

Ще одне абсолютне везіння — творча зустріч Бориса Івановича Азарова та Ірини Павлівни Уварової. Художниця, берегиня історії театру ляльок, тонка театральна критикиня, концептуалістка, Уварова мала величезний вплив на творчий шлях Азарова. У співавторстві з нею був створений один з етапних і значних спектаклів «Бик, Осел і Зірка» за п'єсою М. Бартєнєва й А. Усачова. Цей незвичайний вертеп, створений за новелою Жюля Сюпервіля, вимагав простого, лаконічного оформлення, де не було нічого зайвого, де ляльки (пласкі, вивідні) — вже не просто ляльки, а символи, що перетворюються на алегорію і метафору.

Презентуючи на художній раді свої ескізи і макет вистави, Ірина Павлівна так детально проговорювала кожну сцену, не пропускаючи жодного нюансу, придуманого й продуманого нею, що перед учасниками цього зібрання поставав уже готовий спектакль. Він мав величезний успіх і надихнув Азарова й Уварову на нові проєкти, які, на жаль, лишилися невтіленими. Це й пушкінська «Казка про рибака і рибку», й омріяна Азаровим філософська притча Г. Горіна «Дім, що збудував Свіфт». Збереглися ескізи до цієї вистави, і, розглядаючи їх, нам дуже легко уявити фантастичний світ, придуманий Іриною Уваровою.

Дружня, майже сімейна атмосфера завжди була притаманна Кримському театру ляльок, ніколи не було жодної ворожнечі або напружених відносин між, скажімо, акторським цехом і адміністративним або бутафорським. Практично всі робили одну велику справу — все для сцени, все для глядача, все заради мистецтва. Вирушаючи на театральний фестиваль, Азаров завжди включав до складу делегації працівників «нетворчого» складу: нині їде бутафор, наступного разу — бухгалтерка (не обов'язково головна), тоді — конструктор ляльок… Тільки згодом прийшло розуміння, що таким чином Азаров будував команду, де немає випадкових людей, де всі та кожний відповідають за якість кінцевого продукту — спектаклю, де віддано працюють задля того, щоб акторам було комфортно на сцені, а глядачам — затишно у глядацької залі. Саме за цей затишок, за підготовку глядачів до вистави відповідала завідувачка літературною частиною театру Вікторія Євгенівна Курєнкова.

Вона прийшла до театру в 1979 році й майже 20 років виходила перед кожною виставою до глядачів, аби підготувати їх до сприйняття спектаклю. Щоразу, не повторюючись,

розповідала про важливі театральні професії, про те, як треба дивитися і бачити, слухати і чути виставу. Щоразу зверталася до глядачів із питанням: хто найважливіший у театрі? Відповідь могла бути тільки одна: Глядач. Разом із Вікторією Курєнковою глядачі декілька секунд дослухалися до тиші, потім лунали три театральних дзвіночки, грав чудовий лейтмотив авторства Лева Перевеслова і… починалося таїнство вистави. Діти, налаштовані на диво, дорослі, так само зацікавлені розповіддю тьоті Вікторії, вже зовсім інакше дивилися на сцену. І не лише дивилися, а ще й бачили, не тільки слухали, а ще й чули. Курєнкова була справжнісінькою «правою рукою» головного режисера: рецензії, анотації, спілкування із пресою, підбір драматургії — це було її обов'язком. Хоча сама вона в інтерв'ю скромно зауважує, що Азаров сам вирішував, яку виставу йому ставити, поради Вікторії Євгенівни завжди мали неабияку вагу: Борис Іванович дуже цінував ерудицію, обізнаність, тонкий художній смак своєї завідувачки літературною частиною [7].

Серед працівників Кримського театру ляльок було чимало тих, хто служив мистецтву ледь не все життя. Так, Віктор Михайлович Мільченко прийшов сюди ще юнаком і до самої смерті залишався з театром. Спочатку працював конструктором — саме він уперше здійснив механізацію ляльок для вистави «Нерозмінний рубль». У 60-ті роки це було справжньою дивиною, тільки театр Образцова, театри ляльок Ленінграда і Харкова використовували механізацію. Мільченко був унікальним спеціалістом — міг зробити геть усе для вистави і працювати на будь-якій технічній позиції. З призначенням Азарова на посаду головного режисера Віктор Михайлович стає спочатку електриком, потім освітлювачем і, врешті решт, художником по світлу. Освітлювальних приборів бракувало, вони були примітивні і неякісні, Мільченко примудрявся сам конструювати нове обладнання. На кожну виставу він перевішував ліхтарі, вручну переналаштовував кожний з них, фільтрував лампи. Світлові репетиції нової вистави затягувалися до ночі, бо педантичність Віктора Михайловича не дозволяла зробити щось недосконало. Глядачі, театральні чиновники і критики навіть не здогадувались, шо ідеальне театральне світло зроблене чотирма-п'ятьма старими ліхтарями.

На посаді конструктора Мільченка змінив Ігор Пєхтєлєв, чудовий художник із «золотими руками». Він не тільки створював механізацію, а ще й виконував різні художні роботи, оформлював фойє театру, працював над костюмами. Вікторія Курєнкова згадує про незвичайні костюми Діда Мороза і Снігуроньки, вручну розписані І. Пєхтєлєвим [7].

Обшивала весь акторський цех художниця по костюмах Надія Кацимон. Вона приходила в театр раніше за всіх, щоб відпрасувати і підготувати костюми, а йшла з театру, коли там уже практично нікого не було. Людмила В'ячеславівна (її прізвища, на жаль, не пам'ятаю, однак, переконаний, архіви Кримського театру ляльок його турботливо бережуть) — ще одна людина, яка все життя віддала служінню театру. Улюблениця колективу, Вячесловна, як її усі ласкаво звали, працювала на всіх можливих театральних посадах: була і адміністраторкою, і костюмеркою, працювала у бутафорському цеху й навіть очолювала монтувальний цех. За потреби, і на сцену могла вийти. Знала про театр усе, допомагала всім — молодим акторам могла дати пораду, художникам пояснити, як зробити, щоб лялька була зручною для акторів.

Звукооператор Павло Першин — людина з унікальним музичним слухом і смаком. «Поведений» на музиці, він знаходив унікальні музичні альбоми, купляв за останні гроші рідкісні, подеколи контрабандні диски. Запропонував чимало цікавої музики до вистав театру. Ще один звукооператор, Володя Муценко — світла людина, неймовірно старанний і відкритий, він мав ментальні проблеми, але при цьому ідеально проводив спектаклі. Ігор Пєхтєлєв та Володимир Муценко мали різні форми інвалідності, й те, до чого ми прийшли лише сьогодні, — йдеться про інклюзію у театрі й суспільстві — вже існувало у Кримському театрі ляльок у часи Азарова. Театр був домом для всіх — творчих, талановитих і небайдужих.

У 1980-ті роки у театрі склалася дуже гармонійна акторська трупа — опліч із корифеями театру, які починали свій творчий шлях ще за часів Андрія Трапані, такими як засл. артист АРК Георгій Мартьянов, засл. артистка АРК Антоніна Азарова, засл. артист АРК Віліям Кончаков, Віра Бєлуш, працювало міцне середнє покоління — Іван Ковальчук, Володимир Тітов, Наталія Гурковська, засл. артистка АРК Валентина Васильєва, Наталія Образцова. А поряд із ними підростала талановита молодь — Віктор Кокуєв, Андрій Чоп, випускниці Дніпропетровського театрального училища Наталія Білоусова та Елла Гєйхман. У 1987 році до акторського складу доєднався випускник Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського Володимир Мігач, який за два роки роботи у театрі встиг створити чудові образи у виставах «Лев без хвоста», «Всі миші люблять сир», «Казка сторчма». На превеликий жаль, трагічна смерть обірвала кар'єру талановитого актора.

Згадуючи видатних акторів театру, насамперед хочеться назвати заслуженого артиста АРК Георгія Мартьянова. Ця неймовірно скромна та добра людина мала неабиякий талант — свого часу його друг і колега Зіновій Герд ледь не силою тягнув митця до Москви в театр Образцова. Однак він усе своє життя віддав служінню одному театру — з 1954 року і до 2012. Його обожнювали всі — діти й дорослі, актори і технічні працівники театру... Жорочка, Жорік, Ніколаїч — так зверталися до нього на «ти» і молодь і корифеї. Оксана Дмитрієва та Сергій Забродін називають Мартьянова серед тих, хто найбільше вплинув на їхнє професійне становлення. Про відданість своїй справі цього майстра промовисто свідчить згадана Сергієм Забродіним історія. Він як випускник Харківського інституту мистецтв мав поставити свій дипломний спектакль у Кримському театрі ляльок і попросив взяти участь у виставі Мартьянова. Георгій Миколайович одразу погодився, дуже старанно репетирував і… на здачі вистави припустився якоїсь дрібної, непомітної для глядачів, помилки. Після закінчення дійства він дуже щиро і стурбовано вибачався перед режисером-початківцем, бо вважав, що міг цим підвести його [6]. Серед безлічі ролей, зіграних майстром за майже 50 років служіння театру, слід виокремити нещасливого Луку Олександровича і шляхетного Кота з «Каштанки», Ведмедя у виставі «Клаптики по закуточках», поета-філософа Ворона з вистави «Хом'ячок і Північний вітер», злого Троля зі «Стійкого олов'яного солдатика», самотнього Ведмедя, що мріє про дружбу («Машенька і Ведмідь»).

1958 року, тоді ж, коли й Г. Мартьянов, прийшла до театру заслужена артистка Антоніна Азарова і так само все своє життя присвятила Кримському театру ляльок. Природа наділила її рідкісним талантом — абсолютною акторською органічністю, притаманною дітям і тваринам. Не дуже яскрава у житті поза сценою, у виставах вона набувала такої сценічності, що від неї неможливо було відвести погляд. Згадати хоча б цілковито фантастичний дует Діда й Баби з вистави «Шукай вітра в полі». Його внутрішні монологи, акторське спілкування були вершиною акторської майстерності. Пам'ятаю, як, подивившись виставу, я вирішив закінчити акторську кар'єру, бо такого рівня майстерності, як мені здавалося, неможливо досягти. «Бабка і Дід, виконані Антоніною Азаровою та Георгієм Мартьяновим із майстерністю й гумором, були чарівними. Дід і Баба жили у своєму просторі й тільки що не дихали. Але, головне, що це був неперевершений ансамбль, рідкісний акторський дует, спостерігати за яким було насолодою» [3, с. 18].

Невеличкого зросту, дуже кумедна, вона за своїм сценічним амплуа була схожа на персонажів кіноактриси Надії Рум'янцевої. Антоніна Іванівна — людина дуже скромна — ніколи не користувалася привілеями дружини головного режисера, їздила разом ыз колегами на всі гастролі по селах і на виїзди по школах і дитсадках, ніколи у стінах театру не зверталася до Азарова на «ти» і на ім'я, лише: «Борисе Івановичу». Окрім вже згаданої Баби з вистави «Шукай вітру в полі», слід відзначити її роль наївного нещасного безхатька Зайця з вистави «Клаптики по закуточках», вередливу принцесу Гюзель із «Гасана — шукача щастя» за

Є. Сперанським, милого Хом'ячка з вистави «Хом'ячок і Північний Вітер», Котигорошка з однойменної вистави за п'єсою Г. Усача.

Неабияким педагогічним талантом, окрім акторського, відрізнялася заслужена артистка АРК Валентина Васильєва. Майже після кожної вистави молоді актори підходили до майстрині і вона обережно й педантично розбирала зіграну роль, робила зауваження, давала поради. Підготовка актриси до вистави, налаштування своєї ляльки — навіть це могло стати прикладом для наслідування. Її Каштанка з однойменного спектаклю дивувала своєю справжністю, без жодного слова — лише внутрішніми монологами, акторськими оцінками і філігранним володінням лялькою — Валентина розповідала глядачам цілу біографію загубленого песика. Мікроскопічним рухом, піднятим вушком, тремтінням лапки актриса передавала глядачам величезну палітру почуттів. Перед кожною виставою Васильєва декілька годин проводила зі своєю надскладною маріонеткою, повторюючи окремі рухи ляльки, подібно до скрипаля, котрий розігрується гамами. Їй підкорялися і ліричні ролі, і комічні, такі як Сова та Кролик у «Вінні-Пухові» за Мілном (п'єса В. Петрова), й гострохарактерні (до прикладу, Лисиця у «Клаптиках по закуточках», Фатьма у «Гасані — шукачі щастя», Мати Аладіна в «Чарівній лампі Аладіна», Принцеса і Баба-Яга у «Принцесі-стрибунці» за Л. Дворським.

Віктор Кокуєв, заслужений артист АРК, — ще один прекрасний майстер, про якого потрібно згадати. Він мав унікальний хист до ляльководіння, відчуття ляльки. Будь-яка лялька будь-якої системи в його руках ставала «живою». Інтроверт у житті, спокійний і навіть дещо флегматичний, він раптом кардинально змінювався на сцені. Глибокий, розумний, неймовірно іронічний актор володів абсолютним акторським діапазоном, міг зіграти все — від героїки до буфонади. Завітавши до театру в неробочий час, можна було заскочити Віктора на незвичній для актора справі — він міг помити сцену, просто так, бо це не підлога, а кін, який має бути чистим, або на самоті міг вигадувати якусь цікаву механізацію для ляльки, мріючи про «механічний театр». Він був і чудовим партнером і цікавим співрозмовником. Кокуєв брав участь майже в усіх знакових виставах театру, зокрема «Айболить і Бармалей» (Бармалей), «Петрушка і компанія» (Петрушка), «Арлекін, або Слуга трьох панів» (Дон Філіппо, Брігело), «Усі миші люблять сир» (Тато — біла миша), «Хом'ячок і Північний Вітер» (Північний Вітер), «Шукай вітра в полі» (Барин), «За щучим велінням» (Ємеля). Йому цікаво було випробувати себе в ролі драматурга й режисера: у Кримському театрі ляльок В. Кокуєв поставив дві вистави: «Три собаки» власного авторства за мотивами скандинавських казок і «Що це за птах?» за В. Сутєєвим. Несправедливо рано пішов цей неймовірний митець із життя, лишивши по собі добру пам'ять як про непересічного актора і чудову людину.

В середині 1990-х років трупа Кримського театру ляльок збагатилася цілим сузір'ям молодих акторів, випускників Дніпропетровської театральної школи. До колективу приєдналися Ірина Лизлова, Олексій Шило, Оксана Дмитрієва, Сергій Забродін, Дарина Ярошенко. Згодом доєдналися ще й Василь Ясинський, Ліана Хобелія і Валерій Бережко. Молоді, красиві, талановиті, завзяті, вони миттєво знайшли своє місце у трупі. Спираючись на них, Азаров почав будувати новий репертуар театру.

С. Забродін, О. Дмитрієва, О. Шило, Д. Ярошенко в дуже короткий термін зросли до справжніх майстрів і провідних акторів сімферопольського театру, здобувши досвід і практику. Згодом вони стали режисерами у різних театрах. Оксана Дмитрієва згадує, що потрапити після закінчення учбового закладу до Кримського театру ляльок було почесно і майже нереально. Однак Азарову вдавалося якимось чином побачити в молодих спеціалістах майбутніх театральних зірок. Його акторське минуле допомагало йому тонко розуміти акторську сутність. «Уникаючи розпливчастого "Азаров любив акторів", було б правильно сказати, що він захоплювався акторами, обожнював їхню індивідуальність, насолоджувався їхнім потраплянням в образ, їхньою органічністю, їхнім успіхам. Після прем'єри він обходив усіх

учасників вистави з обіймами, цілуванням і словами вдячності. Він іскрився й фонтанував любов'ю до акторів. І актори були йому вдячні за успіх їхнього спільного творіння», — зауважує Вікторія Курєнкова [3, с. 68].

Кримський театр ляльок подеколи нагадував світ Фелліні — з його різними, дивакуватими персонажами, інколи навіть фріками. Проте загальна атмосфера була насичена добротою, світлом і духом творчості. За О. Дмитрієвою, Азаров дуже любив возитися з молодими акторами, ненав'язливо навчаючи секретам професії, виховуючи як особистостей. Показово, що на дверях його кабінету замість «Головний режисер» значилося «Тато» українською мовою — саме таку табличку закріпили на них Сергій Брижань і Михайло Ніколаєв. Бо таки був він справжнім батьком для театральної молоді, виявляючи свій педагогічний талант. Йому радо допомагали в цьому актори старшого і середнього покоління [5].

Заслужений артист АРК Олексій Шило, за спогадами О. Дмитрієвої, був геніальним лялькарем, петрушечником, реінкарнацією у плані професії Георгія Мартьянова й Віктора Кокуєва. Ці його таланти щедро виплеснулися у виставі «Петрушка і компанія», адже природа майданного театру була дуже близькою акторській природі Шило. Ще яскравіше це проявилося у дельартівській постановці Азарова «Арлекін, або Слуга трьох панів» за Х. Юрковським. «Окремої уваги заслуговувала робота Олексія Шило — "каучукового"... Арлекіна, — пише дослідниця Ю. Щукіна. — В цьому спектаклі глядач не припиняв дивуватися перетворенням і дивовижам: ось ще буквально літає в танці сам актор, а ось, з останнім па, з'являється у мініатюрному театрику Арлекін-лялька, такий само легкий, стрибучий... О. Шило водив ляльку, співав, запально танцював і навіть жонглював. Саме виконавець центральної ролі виробив ідеальну техніку спілкування з партнером-лялькою "через зал", цілком у дусі майданної імпровізованої комедії італійців» [9, с. 156]. Універсальність, іронічність, володіння широким акторським діапазоном знадобилися актору у виставі Сергія Забродіна «Попелюшка», де в дуеті з Костянтином Гапоновим мав зіграти всіх персонажів — і чоловічих і жіночих. Прекрасні акторські роботи Олексія у виставі О. Дмитрієвої «Балаганчик» (Містик, П'єро), у «Сніговій королеві» (Кай), у спектаклі «Бик, Осел і Зірка» (Волхв, Осел), у «Казці про рибака і рибку» (Старий). О. Шила відрізняло відчуття партнерства, особливо, якщо партнерами по сцені були його друзі-однокурсники Оксана Дмитрієва, Дарина Ярошенко і Сергій Забродін.

Дарина Ярошенко, заслужена артистка АРК, вирізнялася фантастичною чарівністю. Тонка і лірична, неймовірно гарна, вона грала в усіх виставах Кримського театру ляльок. Флорінда («Арлекін, або Слуга трьох панів») і Коломбіна («Балаганчик»), Герда («Снігова королева») і Балеринка («Стійкий олов'яний солдатик»), Стара у «Казці про рибака і рибку» за О. Пушкіним — це все прекрасно зіграний репертуар Дарини Ярошенко. Одна з найяскравіших її акторських робіт — Белісса з вистави «Любов дона Перлімпліна» за Ф.-Г. Лоркою у постановці О. Дмитрієвої. В її героїні поєднувалися цілковито протилежні риси — цнотлива і розпусна, ніжна панночка, але й перезріла під щедрим іспанським сонцем молода хижачка. Вона здавалася і катом і жертвою, що створювала трагедію на кшталт античної — з катастрофою і катарсисом наприкінці.

На відміну від фонтануючого О. Шила, Сергія Забродіна можна назвати одним із тих акторів, які ретельно вибудовують свою роль. Прекрасним було акторське тріо у «Балаганчику» (В. Бережко, Д. Ярошенко, С. Забродін), чудовий Панч у «Петрушці та компанії», мужній і романтичний Солдатик у «Стійкому олов'яному солдатику». Дивувала його здатність миттєвого перевтілення і переключення з однієї ролі на іншу у виставі Сергія Брижаня «Івасик-Телесик», але найкращою його акторською роботою стала участь у виставі «Бик, Осел і Зірка». За Ю. Щукіною, «...у червоній, туго стягуючій волосся хустці й у чорному костюмі — гнучкий і стрункий, — він виглядав "справжнім палестинцем"... Після космічної кульмінації

трагедії наставав час тиші. Прощання самовідданого Бика з малюком-Ісусом С. Забродін грав через відсторонення, промовляючи монолог від першої особи, він напружено вдивлявся у свою ляльку. Безумовно, ця роль стала найкращою в репертуарі С. Забродіна. Коли у фіналі він озвучував ремарку "А Бик? Він залишився лежати. Він так ослаб, що не може йти", — то промовляв ці слова з викликом, скріпляючи волею сердечний біль» [9, с. 160].

Роль у цій виставі стала зірковою і для Оксани Дмитрієвої, заслуженої артистки АРК. Очевидці розповідали, що її Марія була космічна і неземна, акторська гра була такою переконливою, що складалося враження, що від невиплаканих сліз у пласкої ляльки тремтить підборіддя. Акторським роботам О. Дмитрієвої була притаманна певна брехтівська відстороненість, навіть ритуальність. Саме тому вона дуже органічно існувала у виставах, створених на сцені Кримського театру ляльок Сергієм Брижанем («Івасик-Телесик», жанр якого сам режисер визначив як «таємничий ритуал», «Чарівна зброя Кензо»). Ю. Щукіна зазначає: «Величезну роль зіграла голосова, інтонаційна партитура, розроблена актрисою: голос О. Дмитрієвої був тягучим, томним, артистичним і, водночас, страхаюче неземним» [9, с. 161]. Серед кращих ролей, зіграних О. Дмитрієвою на сцені Кримського театру ляльок, слід відзначити ролі у виставах за казками Г.- К. Андерсена «Снігова королева» та «Стійкий олов'яний солдатик». Звісно, О. Дмитрієва відома в театрі не лише зіграними ролями, а й своїми першими, створеними саме тут, режисерськими роботами.

Вся чудова четвірка — Олексій Шило, Дарина Ярошенко, Сергій Забродін і Оксана Дмитрієва — на сцені Кримського театру ляльок зробили свої перші кроки в режисерську професію і згодом стали знаними майстрами цієї справи. Олексій Шило випустив дві вистави — «Казка про рибака і рибку» (художник М. Ніколаєв) і «ІжачокдругВедмедика» (саме так, без пробілів, писалася назва спектаклю у афіші; художниця Л. Рестенко). Сергій Забродін також поставив два спектаклі — «Срібне копитце» за Бажовим (художниця Світлана Сафронова) та «Попелюшка» за Ш. Перо (художниця Людмила Рестенко). Оксана Дмитрієва створила чотири вистави: «Балаганчик» за О. Блоком (художник О. Долгіх), «Любов дона Перлімпліна» за Ф.-Г. Лоркою, «Цяточка» за А. Шмідт, «Принцеса і Свинопас» (художниця останніх трьох вистав С. Сафронова). Дарина Ярошенко після смерті Азарова з 2017 року стала режисеркою-постановницею Кримського театру ляльок і поставила багато чудових вистав, з-посеред яких «Казки маленького Лисенятка» за І. Фарбаржевичем (художниця Ірина Мороз), «Що трапилося з Крокодилом» за М. Москвіною (художниця Галина Бессінна), «Крихітка Єнот» за Л. Муур (художниця Людмила Рестенко), «Море морем» А. Барріко (художниця Галина Бессінна) тощо.

«Одна з найбільших чеснот Бориса Азарова як керівника театру є його уміння подолати ревнощі до успіху інших режисерів у своєму театрі. Будь-яка спроба заперечити саме існування цього почуття у людини, яка з такою хазяйською завзятістю, опікою і з такою творчою енергією керувала єдиним театром ляльок у Криму, вивівши і декілька десятирічь утримуючи його на рівні столичного театру, — так ось будь-яка така спроба здається мені самовпевненою. Але важливо те, що це цілком природне почуття «хазяїна» не заважало Азарову бачити перспективу розвитку театру у припливі нових творчих ідей художників» [9, с. 164].

Азаров не боявся конкуренції, із задоволенням запрошував до постановок інших режисерів. У Радянському Союзі та у пострадянський період існував достатньо легальний спосіб додаткового заробітку для режисерів — обмін постановками. Пропонуючи поставити спектакль у себе «нетутешньому» режисерові, театр міг розраховувати на зустрічне запрошення вже для свого режисера з відповідною метою. Тож таким чином обидва постановники могли отримати додатковий дохід у вигляді гонорару за свою роботу. Азаров активно користувався такою можливістю, проте завжди намагався обмінюватися постановками лише з митцями, які могли запропонувати Кримському театру ляльок якісний творчий продукт. Саме так у

театрі з'явилися один із найкращих спектаклів театру ляльок «Лікуріч» (Кишинів, Молдова), «Гидке каченя» режисера Т. Жукова за п'єсою В. Синакевича «Дикий», «Машенька і ведмідь» режисера В. Гусарова, «Чарівна лампа Аладіна» за п'єсою Н. Гернет у постановці ліпецького режисера, вихованця сімферопольського театру В. Жукова, «Колобок» у постановці київського режисера Ю. Сікала, «Ладусі-ладусі» О. Іванової з Іванівського театру ляльок.

Але не тільки можливість поставити щось в іншому театрі спонукала Бориса Івановича до запрошення режисерів у Сімферополь. Митець без жодних вагань пропонував талановитим митцям здійснити постановку у Кримському театрі ляльок, коли йшлося про щось справді унікальне, «проривне». Зокрема, 1987 року в театрі з'явилася чудова вистава болгарської постановочної групи — режисера Івайло Божко і прекрасного художника Цвєтко Цвєткова — «Лев без хвоста» за п'єсою К. Кристєва. Актори (А. Фомін, В. Мігач, В. Кокуєв, Н. Образцова) залюбки опановували нову для себе естетику, де незвичні м'які поролонові ляльки (вони складалися з двох нескріплених між собою половин і за принципом сценічного існування відносилися до планшетних ляльок) могли працювати у просторі сцени без планшету, де ігровим майданчиком ставали тіла акторів. Справжньою подією стала постановка «Арзи-Кииз» кримськотатарським режисером Ренатом Бекташевим (художник О. Рестенко).

Непересічний факт в історії діяльності театру — спектакль «Український вертеп» режисера С. Єфремова (художник О. Рестенко). Це була перша постановка українською мовою на сцені Кримського театру ляльок, повернення до витоків національного лялькового театру. Так само неабиякими подіями стали три постановки чудового творчого дуету режисера С. Брижаня і художника М. Ніколаєва. Йдеться про спектаклі «Хом'ячок і Північний Вітер» за п'єсою латвійського драматурга Х. Паукша, «Чарівна зброя Кензо» за М. Супоніним та «Івасик-Телесик» за українською народною казкою (зазначу, що це була вже друга вистава українською мовою в репертуарі). Саме ці вистави стали знаковими у репертуарі Кримського театру ляльок.

Висновки. Період кінця XX — початку XXI сторіччя виявився найбільш плідним у Кримському театрі ляльок. Цей розквіт лялькового мистецтва в першу чергу пов'язаний з постаттю художнього керівника театру Бориса Азарова, якого сміливо можна назвати одним з найбільш вагомих діячів театру ляльок України. Його непересічний талант, творча інтуїція, високі людські якості дозволили створити унікальний творчий колектив, в якому працювали і з яким співпрацювали видатні митці: художники-сценографи, композитори, балетмейстери. Гармонійно поєднані у трупі театру три покоління артистів дозволяли втілювати на сцені театру будь-які експериментальні творчі проєкти і створювати новаторські вистави, що стали основою оригінального, неповторного репертуару театру і потребують подальшого глибокого, всебічного аналізу і дослідження.

Література

1. Голдовский Б., Смелянская С. Театр кукол Украины. Сан-Франциско: Internatinonal Press. 1998. 275 с.

2. Голдовский Б. «Куклы». Энциклопедия. Москва: Время, 2004. 496 с.

3. Куренкова В., Ковальчук И. Крымский театр кукол. Время Азарова. Ришон ле-Цион: Medial, 2016. 73 с.

4. Уварова И. Повесть об одном домике. Москва: Прогрес-Традиция. 2012. 335 с.

5. Урицький М. Інтерв'ю з Оксаною Дмитриєвою // Youtube. 10.10.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NnlTaMXvk5U (дата звернення: 15.01.2023).

6. Урицький М. Інтерв'ю з Сергієм Забродіним // Youtube. 11.10.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=i_SxXlXafQg (дата звернення: 15.01.2023).

7. Урицький М. Інтерв'ю з Вікторією Куренковою // Youtube. 12.10.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=X1FNEn2s2jw (дата звернення: 15.01.2023).

8. Урицький М. Інтерв'ю з Анатолієм Чечиком // Youtube. 12.10.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xXp7HZoPpgg&t=6s) (дата звернення: 15.01.2023).

9. Щукіна Ю. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX — на початку XXI століття. Харків: Колегіум, 2023. 279 с.

References

1. Goldovskiy B., Smelyanskaya S. Teatr kukol Ukrainyi. San-Frantsisko: Internatinonal Press. 1998. 275 s.

2. Goldovskiy B. «Kuklyi». Entsiklopediya. Moskva: Vremya, 2004. 496 s.

3. Kurenkova V., Kovalchuk I. Kryimskiy teatr kukol. Vremya Azarova. Rishon le-Tsion: Medial, 2016. 73 s.

4. Uvarova I. Povest ob odnom domike. Moskva: Progres-Traditsiya. 2012. 335 s.

5. Ury`cz`ky`j M. Interv'yu z Oksanoyu Dmy`try`yevoyu // Youtube. 10.10.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NnlTaMXvk5U (last accessed: 15.01.2023).

6. Ury`cz`ky`j M. Interv'yu z Sergiyem Zabrodiny`m // Youtube. 11.10.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=i_SxXlXafQg (last accessed: 15.01.2023).

7. Ury`cz`ky`j M. Interv'yu z Viktoriyeyu Kurenkovoyu // Youtube. 12.10.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=X1FNEn2s2jw (last accessed: 15.01.2023).

8. Ury`cz`ky`j M. Interv'yu z Anatoliyem Chechy`kom // Youtube. 12.10.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xXp7HZoPpgg&t=6s) (last accessed: 15.01.2023).

9. Shhukina Yu. Procesy` onovlennya xudozhn`oyi movy` teatru animaciyi v drugij polovy`ni XX — na pochatku XXI stolittya. Xarkiv: Kolegium, 2023. 279 s.

Mykhailo Urytskyi

THE CRIMEAN PUPPET THEATRE IN THE TIME OF BORYS AZAROV

Abstract. The creative activity of the Crimean Puppet Theater at the end of the 20th and the beginning of the 21st century during the artistic leadership of Honoured Art Worker of Ukraine Borys Azarov is analyzed. The article represents the figure of the artistic director of the theater as well as the brightest members of the theater team. The role of outstanding composers (A. Karamanov, L. Etinger, L. Khytryak and E. Pshemetskyi), scenographers (L. Restenko, I. Uvarova, A. Chechyk, etc.), ballet masters (L. Kotlyarenko, V. Dontsov) in the productions of iconic plays of the theater is emphasized. The article contains creative portraits of leading actors and an analysis of their acting roles in the best performances of the Crimean Academic Puppet Theater. The article outlines iconic stagings of the creative team, their innovative significance in the context of theater art on the border of the late Soviet period and the period of independence of Ukraine, the unique repertoire policy of the theater, the involvement of outstanding Ukrainian and foreign directors in cooperation with the theater (S. Yefremov, S. Bryzhan, Yu. Sikalo , T. Zhukov, etc.) the emergence of new forms, the creation of the first performances in the Ukrainian language in the Autonomous Republic of Crimea as well as performances based on Crimean-Tatar national folklore. Emphasis is placed on the creative achievements of the theater team as such which require in-depth further research.

Keywords: the Crimean puppet theater, Boris Azarov, performance, innovation, directing, scenography.

Ганна Іванюшенко

ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОЇ ТА ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОРКЕСТРУ БАРОКОВОЇ КАПЕЛИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА)

HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE AS A PHENOMENON OF ARTISTIC CULTURE OF UKRAINE:

CREATIVE AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE ORCHESTRA OF THE BAROQUE CHAPEL AT THE LVIV MYKOLA LYSENKO NATIONAL MUSIC ACADEMY

УДК 78.034.7:785.11(477)
DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294894

Ганна Іванюшенко
Аспірантка,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України
e-mail: i_anna@ukr.net

Hanna Ivaniushenko
graduate student,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0009-0005-6423-5452

Анотація. Популяризація історично інформованого виконавства (Historically Informed Performance, HIP) є важливим аспектом в збереженні та відтворенні музичної спадщини попередніх епох. Одним із прикладів вдалої творчої та просвітницької діяльності у сфері виконання давньої музики та популяризації HIP може слугувати оркестр барокової капели Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Розглядаючи історію створення, особливості розвитку колективу та концертні програми оркестру барокової капели ЛНМА ім. М. В. Лисенка можемо стверджувати що саме участь у концертах Фестивалю давньої музики у Львові дала можливість оркестру набути артистичного досвіду. Фестиваль із його високим рівнем концертів та майстер-класами став своєрідною творчою лабораторією, що сприяла професійному росту оркестру.

Ключові слова: українська музична культура, Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові, історично інформоване виконавство, давня музика, музична інтерпретація, оркестр барокової капели ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

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

Мета статті полягає у спробі окреслити основні компоненти діяльності оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка як спільноти мит-

ців-однодумців, які впроваджують основні принципи історично інформованого виконавства на перехресті західноєвропейської та української культур.

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

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

Перший концерт оркестру, що відбувся 1 грудня 2014 року у Великому залі ЛНМА ім. М. В. Лисенка, став результатом тижневого майстер-класу барокового скрипаля з Німеччини Олександра Пільчена. Цей майстер-клас став своєрідним викликом для студентів-струнників. Адже доводилось відмовлятись від звичних прийомів інтерпретації музики бароко: звести до мінімуму вібрацію, навчитись використовувати інші артикуляційні ідеї, велику увагу приділивши більш детальній артикуляції. Окрім того, цінним досвідом стало практичне знайомство із бароковою скрипкою та бароковим смичком. Виявилося, що жильні струни вимагають від виконавця іншого підходу до роботи правої руки. Не менш цінним був досвід виконання оркестрової музики в невеликому колективі без диригента, де кожен виконавець позиціонується не як частина великого оркестру, а як соліст. Фінальний концерт майстер-класу, в якому прозвучали як відомі львів'янам Concerto Grosso op. 8 Арканджело Кореллі, Концерт для чотирьох скрипок сі мінор Антоніо Вівальді, так і нові для львівської публіки Sonata representativa та Battalia à 10 Генріха Бібера, став успішним початком нової історії для розвитку історично інформованого виконавства у ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Оркестр барокової капели з невеличкої групи студентів -ентузіастів перетворився у творчий колектив ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

Майстер-класи Олександр Пільчен проводив також упродовж 2015 та 2016 років. У 2015 році оркестр співпрацював із бароковим скрипалем Радославом Каменяжем (Польща). Багаторічна співпраця поєднує оркестр та відомого польського диригента та органіста Марека Топоровського. Концерти під його батутою відбулися у 2015 та 2016 роках

Протягом 2016–2019 років учасники оркестру ознайомлювалися з особливостями інтерпретації музики минулих епох, досліджували питання трактатів та першодруків, що сприяло формуванню їхнього уявлення про процес виконання старовинної музики, під практичним керівництвом Назара Кожухаря (барокова скрипка), Браяна Френкліна (віола да гамба, Швейцарія), Алексіса Коссенка (барокова флейта, Франція), Тетяни Польт-Луценко (спів, Швейцарія), ансамблю давньої музики Musica Fiorita під керівництвом Даніели Дольчі (клавесин, Швейцарія), Іллі Короля (барокова скрипка, Австрія), Богдана Шведа (диригент, Швейцарія), Тараса Демчишина (диригент, кларнетист, Україна — Японія) та Асамі Такеучі (скрипка, Японія).

Від 2015 року оркестр барокової капели стає активним учасником Львівського міжнародного фестивалю давньої музики. На відкритті XIII фестивалю у виконанні оркестру та хору барокової капели ЛНМА ім. М. В. Лисенка (керівник Людмила Капустіна) прозвучала

ораторія Йогана Готліба Грауна «Смерть Христа» під батутою Марека Топоровського. Для реалізації цієї імпрези було вивчено стильовий образ композитора, колектив намагався досягти історично відповідного виконання, використовуючи виконавські прийоми, що відповідають вимогам історично інформованого виконавства, у зверненні до першодруків ораторії та застосуванні на практиці знань, отриманих з трактатів Леопольда Моцарта (1719–1787) та Йоганна Йоахима Кванца (1697–1773).

Прем'єрне виконання ораторії Йогана Готліба Грауна «Смерть Христа»
під батутою Марека Топоровського.
1 березня 2015 року. Великий зал ЛНМА ім. М. В. Лисенка

На цьому ж фестивалі під керівництвом Олександра Пільчена відбулося прем'єрне концертне виконання окремих номерів опери Юзефа Ельснера «Амазонки». Задля успішності поставленого завдання було залучено консультанта-науковця Ангеліку Мотс — викладача у Schola Cantorum Basiliensis (Базель), яка працює також в Інституті музикознавства університету Базеля та Університеті мистецтв у Бремені. Упродовж останніх років її дослідження фокусуються на теорії та нотації барокової і ранньокласичної музики. Завдяки цьому дослідницькому проєкту Львів вперше познайомився з творчістю митця. Юзеф Ельснер — польський композитор німецького походження, вчитель Фридерика Шопена. Упродовж 1792–1799 рр. мешкав у Львові. Саме тут розпочалася його співпраця з Войцехом Богуславським, польським театральним діячем та драматургом. Із творчої співпраці двох митців до сьогодні збереглася лише одна опера — «Амазонки, або Гермінія». Ця опера є надзвичайно цінним свідченням про розвиток культурного життя та смаки львівської публіки кінця XVIII століття [4]. Складність реалізації проєкту полягала не лише у роботі з рукописним текстом, а й у синтезі музичного і режисерського втілень, який поєднав сучасну сценографію та принципи історично інформованого виконавства.

У рамках XIV Львівського фестивалю оркестр представив програму з творів Георга Муффата, Чарльза Авізона, Еварісто Феліче Даль Абако та Йогана Пєца. Концерт став своєрідною репрезентацією європейських композиторських шкіл XVII ст., зокрема композиторів, котрі менш відомі широкому загалу. Варто зазначити, що всі ці твори прозвучали у Львові вперше.

Виступ оркестру барокової капели
на XIV Львівському міжнародному фестивалі давньої музики.
Зал Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика

Оркестр та хор барокової капели під батутою Богдана Шведа відкрили XV Львівський фестиваль виконанням семи кантат Дітріха Букстехуде з циклу Membra Jesu Nostri. Складність інтерпретації творів Букстехуде полягає не лише в технічних викликах, а й у надзвичайно важливій ролі тексту, що фактично диктує певні особливості інтерпретації не лише для співаків, а й для музикантів-інструменталістів.

У квітні — червні 2023 року в рамках співпраці Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика, проєкту «Україна. Музи не мовчать», ЛНМА ім. М. В. Лисенка та FAMD (Фонд академії давньої музики в Польщі, Щецин) відбулась серія лекцій та майстер-класів, присвячених особливостям інтерпретації інструментальної музики XVII–XVIII ст., які провели Павел Осуховський (диригент, Польща), Уршуля Ставіцька (клавесин, Польща) та Гертруд Озе (барокова віолончель, Німеччина) спільно з викладачами ЛНМА ім. М. В. Лисенка Ганною Іванюшенко (клавесин, керівництво оркестром), Сергієм Гаврилюком (барокова скрипка, концертмейстер оркестру), Яриною Горбачевською (альт), Оксаною Литвиненко (віолончель) за участі оркестру барокової капели. Практична робота над творами відбувалася в змішаному форматі. Львівські викладачі працювали зі студентами в оркестровому класі, відеозаписи цієї роботи відправляли нашим європейським наставникам, кожен з яких став своєрідним куратором одного твору в програмі. Отримавши від колег рекомендації, львівські викладачі продовжували практичну роботу з оркестром. Результат цієї співпраці оркестр барокової капели представив на сцені Львівської національної філармонії ім. М. Скорика на концерті-анонсі ювілейного XX Львівського міжнародного фестивалю давньої музики «Музичні мости. Музи не мовчать», який можна було почути не лише в залі, але й приєднавшись до трансляції на YouTube. Трансляція концерту дозволила не лише почути музикантам-наставникам проєкту, наскільки оркестру вдалося наблизитися до ідей історично інформованого виконавства в результаті цього освітнього заходу, але й значно розширила глядацьку аудиторію фестивалю.

В концерті прозвучали перлини української інструментальної музики, зокрема Соната для скрипки та клавесина до мажор Максима Березовського та Соната для клавесина фа мажор Дмитра Бортнянського, та шедеври європейських композиторів: Соната для двох альтів та басо континуо фа мажор Даніеля Шпіра, Concerto polonis TWV 43:G7 Георга Філіппа Телемана, Battalia à 10 Генріха Ігнаца Франца фон Бібера та Увертюра № 5 Філіппа Генріха Ерлебаха (прем'єрне виконання в Україні). Цей проєкт сприяв підвищенню рівня розуміння основних аспектів виконавської майстерності в царині історично інформованого виконавства та поглибив співпрацю між Україною та європейськими осередками з вивчення та популяризації давньої музики.

Виступ оркестру барокової капели в рамках проєкту «Музичні мости. Музи не мовчать». Червень 2023 року. Фото з архіву Львівської національної філармонії ім. Мирослава Скорика. Фотограф Данило Бедрій

Упродовж дев'яти років свого існування оркестр здійснив ряд прем'єрних виконань. Це ораторія Йогана Готліба Грауна «Смерть Христа», фрагменти опери Юзефа Ельснера «Амазонки», Stabat Mater Джованні Батіста Бонончіні, Stabat Mater Емануеля д'Асторги, програма «Швейцарське бароко» з творів Йогана Глетле, сюїта для віоли да гамба та оркестру Георга Філіппа Телемана та ін. В рамках II Міжнародного фестивалю LvivMozArt в липні 2018 року оркестр та хор барокової капели стали учасниками прем'єри театральної постановки опери «Алкід» Дмитра Бортнянського (диригент Оксана Линів).

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

історично відповідної манери звуковидобування, артикуляції та фразування природним шляхом.

Пристосовуватись до цієї манери гри на сучасних інструментах — шлях довгий і не завжди ефективний. Частково компенсувати відсутність відповідного інструментарію оркестр намагається усвідомленим підходом до виконавства, що включає в себе знайомство із трактатами XVII–XVIII ст., перегляд відео за участі барокових колективів, аналіз музичного тексту, активну роботу студентів над штрихами, артикуляцією, фразуванням, динамікою. Постійне залучення студентів до такої аналітичної роботи дає, з одного боку, можливість говорити про більш усвідомлений, якісний підхід до виконавства, адже специфіка гри в бароковому оркестрі полягає в тому, що це фактично колектив солістів-ансамблістів, а з іншого — це сприяє поглибленню теоретично-практичних знань з інтерпретації інструментальної музики XVII–XVIII ст. та дає надію на те, що після закінчення академії студенти, можливо, продовжать свою освіту в цьому напрямку, що сприятиме подальшому розвитку ідей історично інформованого виконавства в Україні.

У 2017 році учасники оркестру барокової капели Леся Дерменжі, Христина Котовські та Едуард Погарецькі взяли участь у постановці опери «Дідона та Еней» Генрі Персела. Для студентів оркестру барокової капели участь в цьому проєкті була важливим виконавським досвідом. Хоча цей шедевр епохи бароко неодноразово виконувався в Україні, але, як зазначає Любов Морозова, «тільки зараз зусиллями молодої команди співаків та інструменталістів Open Opera Ukraine він уперше буде представлений з максимальним дотриманням особливостей і норм часу написання твору — в традиції історично інформованого виконавства (Historically Informed Performance, HIP). При цьому оркестр використовує копії історично достовірних інструментів, відреставрованих спеціально для цього проекту» [3].

Студенти, завдяки участі в постановці опери, підготовка до якої тривала понад пів року, мали унікальну можливість не лише вдосконалити свою виконавську майстерність поряд із досвідченими музикантами-інтерпретаторами давньої музики, але й виконувати музику доби бароко на якісних копіях інструментів, що відповідають цій епосі.

Серед колишніх учасників оркестру барокової капели є такі, що не лише продовжують поглиблювати свої знання у сфері барокового виконавства та є активними учасниками концертних програм, присвячених музиці цього періоду, але й самі передають свої знання молодшим колегам. Так, випускник ЛНМА ім. М. В. Лисенка, старший викладач кафедри струнно-смичкових інструментів Сергій Гаврилюк у 2022 році пройшов стажування у Мідорі Гото, а в листопаді 2023 року сам виступив в ролі консультанта з особливостей інтерпретації музики Й. С. Баха на струнних інструментах та став концертмейстером оркестру IX Бахівської академії у Дніпрі. Після успішної роботи в Донецьку протягом 2004–2013 років IX Бахівська академія, зважаючи на військовий конфлікт на Донбасі, отримала в 2016 році свою нову локацію у Дніпрі. До інтенсивної участі у рамках презентації творчості Й. С. Баха в Україні залучені також інші виші країни [5].

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

Історично інформоване виконавство (Historically Informed Performance, HIP) є важливим аспектом у збереженні та відтворенні музичної спадщини попередніх епох. Одним із прикладів успішної роботи в цьому напрямку є діяльність Оркестру барокової капели

ЛНМА ім. М. В. Лисенка, який присвятив свою творчість виконанню давньої музики та популяризації НІР.

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

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

Наголосімо на важливості досліджень історичних джерел. Оркестр активно вивчає рукописи та трактати з музичної теорії і практики, які допомагають у розумінні стилістики твору та формують автентичні підходи до виконання того чи іншого музичного задуму. Оркестр намагається працювати з репринтами оригіналів, що дають можливість і в інтерпретації позбутися переписування творів, здійсненого упродовж художньої історії їх побутування. Оркестр активно залучає глядачів і слухачів до своєї роботи, проводячи лекції, майстер-класи та воркшопи з метою розширення розуміння і інтерпретації музики епохи відродження, бароко та раннього класицизму. Діяльність оркестру — це вдалий приклад організації спільноти у напрямку вивчення, виконання та популяризації давньої музики і спрямована вона на розвиток виконавського мистецтва та збереження культурної спадщини.

Література

1. Величко О. Виконавські вектори старовинної музики // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2015. № 1. Вип. 33. С. 89–93.

2. Іванюшенко Г. Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові: етапи становлення // Художня культура. Актуальні проблеми. 2023. Вип .19 (частина 1). DOI: https://doi.org-10.31500/1992-5514.19(1).2023.283119

3. Морозова Л. У «Мистецькому Арсеналі» поставлять оперу «Дідона та Еней» Генрі Персела // LB.ua. 2017. 31 жовтня. URL: https://lb.ua/culture/2017/10/31/380735_mistetskom_-arsenale_postavyat.html (дата звернення: 30.10.2023).

4. Опера «Амазонки» Йозефа Ельснера та культурне життя Львова кінця XVIII ст. // Центр міської історії. URL: https://www.lvivcenter.org/discussions/opera-amazons-2 (дата звернення: 30.10.2023).

5. IX Бахівська академія // Дніпровська академія музики: сайт. URL: https://dk.dp.ua/wp-content/uploads/2023/11/1.jpg (дата звернення: 30.10.2023).

6. Тормахова А. Специфіка взаємодії культурних інститутів і проектів у сучасному українському просторі // Університетська кафедра: альманах. 2016. Вип. 5. С. 7–14. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukaf_2016_5_3 (дата звернення: 30.10.2023).

7. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми: Собор, 2002. 184 с.

References

1. Vely`chko O. Vy`konavs`ki vektory` starovy`nnoyi muzy`ky` // Naukovi zapy`sky`. Seriya: My`stecztvoznavstvo. 2015. # 1. Vy`p. 33. S. 89–93.

2. Ivanyushenko G. Mizhnarodny`j festy`val` davn`oyi muzy`ky` u L`vovi: etapy` stanovlennya // Xudozhnya kul`tura. Aktual`ni problemy`. 2023. Vy`p. 19 (chasty`na 1). DOI: https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283119

3. Morozova L. U «My`stecz`komu Arsenali» postavlyat` operu «Didona ta Enej» Genri Persela // LB.ua. 2017. 31 zhovtnya. URL: https://lb.ua/culture/2017/10/31/380735_mistetskom_arsenale_postavyat.html (last accessed: 30.10.2023).

4. Opera «Amazonky`» Jozefa El`snera ta kul`turne zhy`ttya L`vova kincya XVIII st. // Centr mis`koyi istoriyi. URL: https://www.lvivcenter.org/discussions/opera-amazons-2 (last accessed: 30.10.2023).

5. IX Baxivs`ka akademiya // Dniprovs`ka akademiya muzy`ky`: sajt URL: https://dk.dp.ua/wp-content/uploads/2023/11/1.jpg (last accessed: 30.10.2023).

6. Tormaxova A. Specy`fika vzayemodiyi kul`turny`x insty`tutiv i proektiv u suchasnomu ukrayins`komu prostori // Universy`tets`ka kafedra: al`manax. 2016. Vy`p. 5. S. 7–14. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukaf_2016_5_3 (last accessed: 30.10.2023).

7. Xarnonkurt N. Muzy`ka yak mova zvukiv. Sumy`: Sobor, 2002. 184 s.

Hanna Ivaniushenko

HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE AS A PHENOMENON OF ARTISTIC CULTURE OF UKRAINE: CREATIVE AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE ORCHESTRA OF THE BAROQUE CHAPEL AT THE LVIV MYKOLA LYSENKO NATIONAL MUSIC ACADEMY

Abstract. The promotion of Historically Informed Performance (HIP) is an important aspect in the preservation and reproduction of the musical heritage of previous eras. One of the examples of successful creative and educational activities in the field of performance of ancient music and popularization of HIP can be the orchestra of the baroque chapel of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. Considering the history of creation, peculiarities of the team's development, and concert programs of the orchestra of the Baroque Chapel of the LNMA named after MV Lysenko, we can say that it was the participation in the concerts of the Festival of Early Music in Lviv that gave the orchestra the opportunity to gain artistic experience. The festival, with its high level of concerts and master classes, became a kind of creative laboratory that contributed to the professional growth of the orchestra.

Keywords: Ukrainian musical culture, International Festival of Early Music in Lviv, historically informed performance, early music, musical interpretation, orchestra of the Baroque Chapel of the National Academy of Music named after M. V. Lysenko.

Антон Коломієць

THE QUALITY OF EDUCATION AS AN INDICATOR OF THE RATIONAL SYNTHESIS OF THE ARTS IN THE BAROQUE ERA

ЯКІСТЬ ОСВІТИ ЯК ПОКАЗНИК РАЦІОНАЛЬНОГО СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ ДОБИ БАРОКО

УДК 7.071.5(477) «16/17»
DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294906

Антон Коломієць
Молодший науковий співробітник
відділу кураторської виставкової
діяльності та культурних обмінів,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України
e-mail: antin.zikrachi@gmail.com

Anton Kolomiets
Junior Research Fellow,
Department of Curatorial Exhibition Activity
and Cultural Exchange,Ґ
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-2229-4201

Abstract. The article provides a critical view of the quality of education in Ukraine today and its phenomenal success in the Baroque period. The interaction between culture and education and the obvious crisis in these closely connected fields promote the search for causes and solutions. This article formulates themain historical reasons for the failure of educational approaches of the industrial age. The author considers the quality of education in the Baroque era from the standpoint of the successful application of the principles of the septem artes liberales (seven liberal arts) system of education. The Petro Mohyla Academy in the XVII–XVIII centuries serves as a specific Ukrainian historical example. Using Ukrainian and foreign sources, the article points out the importance of the formation of worldview principles among the educated aristocracyand highlights the problems of both assessing the quality and the degree of compliance of education with various social requirements.

Keywords: Baroque era; education quality; septem artes liberales, history of the Kyiv-Mohyla Academy, synthesis of the arts.

Introduction. The education of the Baroque era, or rather its quality, and from the perspective of the industrial age, its efficiency and effectiveness, is a topic with strong practical potential. It is interesting not only and perhaps not so much from a historical point of view, when the goal of the researcher is to dissect the past in search of "blank spaces," but also with the aim of finding in the successful experience of educators of the "Golden Age" recipes suitable for use today. To discuss this topic, the article relies on the views of such thinkers of the 20th century as José Ortega y Gasset, Jean Baudrillard (2000), Jean-François Lyotard, Alvin Toffler, who deeply analysed the crisis phenomena of their time. Their conclusions are generally valid for the 21st century, because the dynamics of the described processes over time only deepened the problems they studied, and thus made it more difficult to find a solution. The education problems and evaluation of its effectiveness cannot be considered and solved in isolation from the general social context.

A historical excursion into the Ukrainian education of the Baroque era and the analysis of its success is based in particular on the research of Viktor Askochensky (1856), Mikhail Bulgakov (1843), Yevfimy Bolkhovytinov (1825), Hryhorii Lohvyn, Yuri Mytsyk and Valeria Nichyk (2014).

The analysis of modern approaches in assessing the quality of education was carried out on the basis of articles and academic works of Ukrainian and foreign authors, including Nina Batechko, Viktor Andrushchenko, Andreas Schleicher and Inés Agerrondo, as well as the conclusions of the "International Educational Policy Research Foundation."

Systemic Defects in Approaches to the Education Quality Assessment

Batechko (2017) in her article "The Phenomenon of the Quality of Education in Modern Scientific Discourse" notes: "The main task of educational institutions is not to increase their own quality and efficiency, but the success of formal reporting to state control bodies (Concept of Quality Assurance of Higher Education, 2014). The closed nature of the higher education system of Ukraine leads to the fact that the process of ensuring the education quality remains closed and does not meet the needs of society. The one-sidedness of the understanding of the category of education quality — whether in the pedagogical point of view, managerial or administrative aspects, is unlikely to enable the resolution of the contradiction between the modern needs of society, in particular the economy of society, and the results of the activity of educational systems, which do not always and not fully meet such needs" (p. 11). The above quotation illustrates the awareness of Ukrainian educators of certain systemic defects and problems in the assessment of the quality of education, noting the closed nature of the system and the one-sidedness of the administrative and economic approach in measuring the relevant indicators. The obvious inconsistency of the results of the educational system's activities with public demands prompts the search for ways to harmonize them.

In the official documents of the Ministry of Education of Ukraine, the quality of education is interpreted as a set of characteristics of the educational process that determine the consistent and practically effective formation of competence and professional awareness. This is a certain level of knowledge and skills, mental, physical and moral development achieved by graduates of an educational institution in accordance with the planned goals of education and training.

The analytical report of the International Educational Policy Research Foundation (Finikov et al., 2012) states that it is the modern mass demand for higher education and a state-sanctioned degree that testifies to the importance of developing criteria for evaluating the quality of education, or in modern terminology, its evaluation, which is defined as support of the program/project from beginning to end with the aim of early detection of defects and their correction, that is, with the aim of increasing the efficiency of the program/project; the main mission of evaluation is development.

These processes include the academic environment of a higher education institution, management and strategic planning, self-assessment and improvement, teaching and learning methods, teacher workload management, cooperation with employers, teacher and student mobility, student involvement in scientific research, innovative activity, openness and communication.

The results of educational activities are measured thanks to the analysis of the ratings of higher education institutions, the number of received grants, academic publications or inventions, the level of students' residual knowledge, graduates' employment. In the European educational space, everything that is meant by the term "evaluation," firstly, relates to the analysis of the motivation to work on the part of the employees of a higher education institution, and of the students' motivation to study.

Andrushchenko (2012), analysing the problems of modern education, mentions the conclusions of Oswald Spengler in his work *The Decline of the West* and agrees with the fact that the massification of social life, the crisis of family values and the appearance of the proletariat on the historical arena led to a number of crisis phenomena, the totality of which Spengler called decline.

The fact that the problem is not purely local or unique to Ukraine is also confirmed by the conclusions of the Argentine scholar, expert in the field of education Inés Agerrondo, who notes significant inadequacy of education to the challenges of the times. Even empirical research points to "problems of bureaucratization of management, routinization of school practice, moral obsolescence of educational content, low final results." Agerrondo, thinking about the historical causes of this phenomenon, draws attention to the quantitative expansion of education in the 20th century. Ortega y Gasset in his work *The Revolt of the Masses* points to the 19th century as a time of unprecedented massification of education, including in its orbit a disproportionately larger number of people than a hundred years before. According to Ortega y Gasset (1994, p. 8), the fundamental reduction of quality under the new conditions was inevitable. The futurist thinker Alvin Toffler directly calls the school of the industrial age a "factory model school," a kind of factory of general education. A "factory," which provided two different curricula: an overt and a covert one. The overt curriculum included the basics of writing, arithmetic, history, etc., and the covert one, which, according to Toffler (2000, pp. 34–36), was much more important, "consisted — and still does in most industrial nations — of three courses: one in punctuality, one in obedience, and one in rote, repetitive work. Factory labor demanded workers who showed up on time, especially assembly-line hands. It demanded workers who would take orders from a management hierarchy without cjuestioning. And it demanded men and women prepared to slave away at machines or in offices, performing brutally repetitious operations."

The Fallacy and Harmfulness of the Economic Use and Administrative Methods in the Education Quality Assessment. Analysing the problem of evaluating the education quality, Aguerrondo, in turn, notes the harmful dominance in the education system of precisely economic methods and approaches in evaluating results, the principles of which were "directly imported from management theory based on the model of economic efficiency."

The researcher points to the three fundamental axes of the system and writes: "When there is congruence or coherence between these fundamental axes (ideological, political, pedagogical, etc.) and the organization (or phenomenal appearance) of the education system, then no inconsistency is perceived and, therefore, the 'quality' of the student is not questioned" (Aguerrondo, 1993).

In fact, there is either a coherence or an inconsistency between a valid general political project in society and an educational project operating within the political framework. This is what determines the quality of education.

This insightful conclusion of Agerrondo is taken as a stepping stone for further consideration of the education of the Baroque era.

The European Model of the Septem Artes Liberales Education in Ukraine During the Baroque Era. In my opinion, the most valuable example and experience for Ukraine is the education philosophy of the Kyiv Academy.

The Petro Mohyla Academy was a model of just such congruence of the above-mentioned ideological, political and pedagogical axes. The "students' quality" of the academy was indeed beyond doubt. And the list of graduates is full of names of prominent figures of our history. St. Petro Mohyla, following the Kyiv friars and Halshka Hulevychivna, when creating the collegium, relied on the leading educational experience of Europe, namely the Jesuit educational system built on the basis of the septem artes liberales system. The statutes, actually curricula and textbooks, were borrowed from the Jesuits, who at that time had created an extensive network of collegia in Europe and New Spain. The difficulty and at the same time creative approach during the implementation of this amazing project was that the Catholic experience had to be transferred, almost like a franchise, to the Orthodox cultural and religious soil, thereby providing an ideological and political axis in a form acceptable to Ukraine. The pedagogical axis had to be brought in line with Orthodox theology practically "on the fly" — professionally and extremely carefully. Complaints and dangers

of physical persecution, allegedly for the Latinization of the Orthodox, coming from the laity, incited by the enemies of Petro Mohyla, prompted the latter, on the one hand, to the above-mentioned subtle caution, and on the other hand, to the speedy introduction of training that would effectively demonstrate its usefulness and refute all slander and doubt. The results were so convincing that the academy later became a kind of center in the powerful educational and cultural colonization of Ukraine and the Russian Empire in the first half of the 18th century.

For researchers, the question regarding the education of Petro Mohyla himself remains open. Among others, there is also a version about the Sorbonne, here it is worth mentioning that Ignatius Loyola, the founder of the Jesuit order, studied at this university in 1528–1535. Be that as it may, given his origin, connections and family background, Petro Mohyla had the opportunity to receive the best European education.

The main principles of the septem artes liberales system enabled the educators to create in the student's mind a comprehensive picture of the world and to provide knowledge that was not today's collection of narrow hermetic expertise about the world, but knowledge of the world itself. Now it is difficult to imagine that at the beginning of the XVIII century this was an almost everyday phenomenon in education, namely the universality and comprehensiveness of the knowledge of an educated person of that time. For example, from 1783 to 1804, IvanFalkovsky taught courses in a dozen disciplines at the academy, including poetics, astronomy, theology, surveying, and fortification. And Ivan Myhura, an outstanding graphic designer, was also a poet. The architects were graduates of the academy, and these were, in particular, Ivan Zarudny, the authorship of the Epiphany and St Nicholas Cathedrals of Kyiv is rightly attributed to him (Grabarj, 1954, pp. 50–61; Mozgovaya & Zarudny, 1981, pp. 33–40; Lohvyn, 1998, pp. 70–90), and later Ivan Hryhorovych-Barskyi, prove the presence of architectural education in Kyiv. But the main thing is that the graduate of the Kyiv-Mohyla Academy Ivan Mazepa as a patron and Ivan Zarudny as an architect studied and grew up in the same cultural and aesthetic system. Therefore, despite the dissimilarity of their professional experience, they interacted extremely well both as successful builders. Ivan Mazepa was a builder by mission, and Ivan Zarudny was one by profession. Having obtained the same education; an education that allowed them to realize themselves as a pious theologian,, a politician, and as an architect, they practically had no chance to disagree about architectural tastes, as, unfortunately, too often happens now, in the age of mutually isolated knowledge.

The Degree of Compliance of the Education Quality with the Social Requirements. Ortega y Gasset (1994) wrote with concern about the unfortunate state of highly specialized science and its corresponding education: "The most dangerous consequence of this one-sided specialization is that now, when there are more 'scientists' than ever, there are far fewer 'cultured' people than, say, in 1750." The "factory" education of Toffler has already been mentioned, indeed, the age of industrialization, together with the specialization of production, also demanded specialized sciences, and as the industrial specialization narrowed, the scientific and educational fields also narrowed accordingly. The splitting of knowledge into countless Lyotardian "micro-narratives" (Lyotard, 1995) led to the predicted lack of harmony in the interactions of educated masters of these "micro-narratives" and their specialized educational institutions.

Opinions about the inadequacy of the current education, which was formed precisely by the industrial age, to the requirements of the time, are also found in Schleicher (2018, p. 19).

The resolution of a certain contradiction between the mass demand for higher education and the quality of "massified" education lies both in the plane of convergence processes of Ukraine's integration into the world educational space, and in the plane of divergence, which consists in preserving the best national educational experience.

Undoubtedly, one of the most valuable examples and experiences for Ukraine is the education philosophy of the Baroque era.

Firstly, let's characterize the Baroque era in Ukraine in the socio-cultural sense. According to Hryhorii Lohvyn, "Ukrainian baroque absorbed all the rich experience of European art, capriciously combining it with its own aesthetic principles, understanding of beauty... The style of European baroque with its characteristic pathos of struggle and victory, plastic expression and richness of variations of picturesque compositions perfectly resonated with the rise of national self-awareness of the Ukrainian people" (Lohvyn, 1991, p. 20).

As for education, since the time of the princes, primary education (church schooling) had a mass character and covered the vast majority of children. In the diary of Paul of Aleppo (Khalebsky, 2009, p. 25), there is a claim that the majority of Ukrainians were literate already in 1654: "All over the land of the Rus, that is, the Cossacks, we noticed a wonderful feature that aroused our astonishment: all of them, except for a few, even most of their wives and daughters, can read and know the order of church services and church hymns; in addition, faithful residents do not leave orphans to fend for themselves, so that they are ignorantly wandering the streets, instead they are being taught to read and write." The ideas of the brotherhoods regarding the "higher" school for Orthodox Ukrainians were born precisely in such an environment, and that is why they found effective support from society. This is evidenced by Halshka Hulevychivna's, as she clearly indicates the mass format of the school with the words "to school, children are noble and local" (Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv), which is the most vivid example of such support.

The aesthetic harmony of the Baroque era is today perceived as a miracle, because the current disharmony, in particular in the Kyiv architecture of the 21st century, causes unfounded anxiety in the majority. At the same time, we cannot claim that faculties of architecture fail to produce talented and well-trained architects, but their dialogue with the customer is incomparably more complicated and much less productive than that of their equivalents three hundred years ago. Brought up in completely separate educational programs, having as a result excellent aesthetic worldview principles, they are very often doomed to the creation of architectural monsters.

Returning again to the evaluation of the quality of education, Agerrondo observes that "definitions arise from the demands and requests that the social organism puts forward for education. The most global demand is the responsibility to create and share/disseminate knowledge. Starting from this inquiry, it is said that the education system is not of high quality if it does not transmit/provide socially recognized knowledge. Secondly, there are other demands of society, which are not general demands, but specific, and which arise from the interrelationships of the education system with other subsystems... The cultural system requires from the educational system what is called, in a very global perspective, the reproduction of society, in which it functions" (Aguerrondo, 1993).

The given examples in the field of architecture fully confirm the compliance of the Mohyla educational system with the contemporary requirements of the cultural system. And at the same time, they confirm the mutual incompatibility of contemporary education with the requirements of culture today.

An important function of education at all times was the education of the elite or aristocracy. An active and creative layer, which, in V. Lypinsky's term, would become the "yeast of the nation."

Ortega y Gasset in his work *The Revolt of the Masses* (1994, p. 11) places special emphasis on this topic, focusing on the formation of a "selected person" through education as an active personality, as opposed to reactive (passive). It is an active noble person, formed by constant training-asceticism, that he attributes to the real aristocracy. At the same time, the representatives of the so-called current "elite" are actually far from being the "chosen people." And it is obvious

that the absence of such "chosen people" (at least in the visible spectrum of the "elites") has long been dictated by the social demand for the formation of educational and educational conditions for their appearance.

The experience and principles of septem artes liberales education in general and the Baroque period in particular regarding the tasks of forming the aristocracy can be adopted today, because a comprehensively educated person with a wide range of knowledge and competences formed on their basis and a solid foundation of Christian morality, to which very serious attention was paid in the Mohyla Academy, starting with Petro Mohyla himself, is exactly the type of manager that modern Ukraine needs.

Conclusion. In modern education, one can observe the actual replacement of the concept of the quality of education with satisfactory formal indicators within the system. Therefore, a fundamental revision of such approaches can be recognized as necessary.

First, the education quality assessment system is borrowed from the economic and administrative field and, therefore, completely unsuitable for use in education. Its dominance over a long period of time has distorted both the assessment itself, significantly narrowing its base, and the approaches to the formulation of the tasks set before the education system.

Secondly, the massification of education and the adaptation of education to the needs of the industrial age gave rise to two dangerous consequences: transforming education into "courses" for the people, the future elements of the system, the cogs of the Hobbesian Leviathan; and the narrow specialization of education, breaking down general knowledge into a large amount of "micro-knowledge." These two consequences made it impossible to fulfil two vital tasks of education — first, to provide a holistic interpretation of the universe (as a necessary prerequisite for cultural progress); secondly, to create conditions for the training of the national aristocracy.

Taking into consideration the examples given, it can be argued that the quality of education does not meet the contemporary demands of culture. Therefore, further cultural progress of the nation is obviously problematic.

Ultimately, the success of the education of the Baroque era in general and the Kyiv Academy in particular, its rich cultural achievements, prompt us to establish the reasons for the success of the septem artes liberales system and to formulate on their basis the principles suitable for application in education in the XXI century.

Prospects for Further Research. Further research can be done to provide in-depth analysis of the septem artes liberales system and the search for ways of its practical implementation to solve the global problem of educating the national elite. As a graduate student in the Department of Theory, History of Architecture and Synthesis of Arts of the National Academy of Fine Arts and Architecture, the author focuses his attention precisely on the architectural and artistic component of education of the Baroque era, on the example of which this issue can be studied objectively.

References

1. Aguerrondo, I. (1993). *La calidad de la educación: Ejes para su definición y evaluación*. Retrieved from https://web.archive.org/web/20220213023215/http://www.educoas.org/portal/-bdigital/contenido/laeduca/laeduca_116/articulo4/index.aspx?culture=es&navid=201 (access date: 10.10.2023) [in Spanish].

2. Andrushchenko, V. (2012). Problema formuvannja novogho vchytelja dlja objednanoji Jevropy XXI stolittja [The Problem of Training a New Teacher for a United Europe in the 21st Century]. *Jevropejsjki pedaghoghichni studiji, 1–2*, 27–39 [in Ukrainian].

3. Askochensky, V. (1856). Kiev s drevnejshim ego uchilishhem Akademieju [Kyiv and Its Oldest Academy]. Kyiv: v Univ. tip. [in Russian].

4. Batechko, N. (2017). Fenomen jakosti osvity v suchasnomu naukovomu dyskursi [The Phenomenon of the Quality of Education in Modern Scholarly Discourse]. *Osvitologhichnyj dyskurs, 3–4*(18–19), 1–16 [in Ukrainian].

5. Baudrillard, J. (2000). *Prozrachnost zla* [The Transparency of Evil]. Moscow: Dobrosvet [in Russian].

6. Bolkhovytinov, Y. (1825). *Opisanie Kievosofijskago sobora i kievskoj ierarhii* [Description of the Kyiv Saint Sophia Cathedral and Kyiv Hierarchy]. Kyiv [in Ukrainian].

7. Bondarenko, I. (Ed.). (2008). *Slovar arhitektorov i masterov stroitelnogo dela Moskvy XV — serediny XVIII veka* [Dictionary of Architects and Masters of the Moscow Building Business of the XV — the Middle of the XVIII Century]. Moscow: LKI [in Russian].

8. Bulgakov, M. (1843). *Istorija Kievskoj akademii* [The History of the Kyiv Academy]. Sankt-Peterburg: Tip. Zhernakova [in Russian].

9. Finikov, T. et al. (2012). Vkhodzhennja nacionaljnoji systemy vyshhoji osvity v jevropejsjkyj prostir vyshhoji osvity ta naukovogho doslidzhennja: monitoryngh doslidzh. Analit. zvit Mizhnarod. blaghod. fondu «Mizhnarod. fond doslidzh. osvit. polityky» [The Introduction of the National Higher Education System Into the European Space of Higher Education and Research: Review of Research. Analytical Report of the International Charitable Foundation "International Educational Policy Research Foundation"]. Kyiv, Ukraine: Takson [in Ukrainian].

10. Grabarj, I. (Ed.). (1954). Russkaja arhitektura pervoj poloviny XVIII veka [Russian Architecture in the First Half of the XVIII Century]. Moscow, 50–61 [in Russian].

11. Khalebsky, P. (2009). *Ukrajina — zemlja kozakiv: podorozh. Shhodennyk* [Ukraine: The Land of the Cossacks: The Journey. Diary]. Kyiv: Jaroslaviv Val [in Ukrainian].

12. Kostjuk, O., & Fedoruk, O. (Eds.). (1991). *Ukrainske baroko ta yevropeiskyi kontekst* [The Ukrainian Baroque and the European Context]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

13. Lohvyn, H. (1991). Ukrainske baroko v konteksti yevropeiskoho mystetstva [Ukrainian Baroque in the Context of European Art]. In Kostjuk, O., & Fedoruk, O. (Eds.). *Ukrainske baroko ta yevropeiskyi kontekst* (pp. 20–31). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

14. Lohvyn, H. (1998). Ivan Zarudnyj — vydatnyj ukrajinsjkyj mytecj [Ivan Zarudnyj: The Outstanding Ukrainian Artist]. *Zbirnyk naukovykh pracj Derzhavnogho naukovo-doslidnogho instytutu teoriji ta istoriji arkhitektury i mistobuduvannja*. Vol. 3, 70–90 [in Ukrainian].

15. Lyotard, J.-F. (1995). Sytuacija Postmodernu [The Postmodern Condition]. *Filosofsjka i sociologhichna dumka, 5–6*, 15–38 [in Ukrainian].

16. Mytsyk, Y., Nichyk, V., & Khyzhnjak, Z. (2014). *Svjatyj Petro Moghyla* [St. Petro Mohyla]. Kyiv: NAN Ukrajiny [in Ukrainian].

17. Mozgovaya, E., & Zarudny, I. (1981). *Materialy k biografii hudozhnika. Problemy razvitija russkogo iskusstva* [On the Biography of the Artist. Problems of the Development of Russian Art], *14*, 33–40 [in Russian].

18. Ortega y Gasset, J. (1994). *Vybrani tvory* [Selected Works]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].

19. Schleicher, A. (2018). *Najkrashhyj klas u sviti: jak stvoryty osvitnju systemu 21-ho stolittja* [World Class: How to Build a 21st-Century School System, Strong Performers and Successful Reformers in Education]. Lviv, Ukraine: Litopys [in Ukrainian].

20. Toffler, A. (2000). *Tretja khvylja* [The Third Wave]. Kyiv: Vsesvit [in Ukrainian].

21. *Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u m. Kyievi* [Central State Historical Archives of Ukraine in Kyiv]. F. 168, op. 2, spr. 6. S. 6–8 zv [in Ukrainian].

Література

1. Андрущенко В. П. Проблема формування нового вчителя для об'єднаної Європи XXI століття // Європейські педагогічні студії. 2012. № 1–2. С. 27–39.

2. Аскоченский В. И. Киев с древнейшим его училищем Академиею. Киев: В Унив. тип., 1856. 370 с.

3. Батечко Н. Феномен якості освіти в сучасному науковому дискурсі // Освітологічний дискурс. 2017. № 3–4 (18–19). С. 1–16.

4. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. Москва: Добросвет, 2000. 258 с.

5. Болховитинов Е. Описаніе Кіевософійскаго собора и киевской іерархіи. Київ, 1825. 200 с.

6. Булгаков М. История Киевской академии. Санкт-Петербург: Тип. Жернакова, 1843.

7. Входження національної системи вищої освіти в європейський простір вищої освіти та наукового дослідження: моніторингове дослідження: аналітичний звіт Міжнародного благодійного фонду «Міжнародний Фонд досліджень освітньої політики» / кер. авт. кол. Т. В. Фініков. Київ: Таксон, 2012. 54 с.

8. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація Постмодерну // Філософська і соціологічна думка. 1995. № 5–6. С. 15–38.

9. Логвин Г. Н. Українське бароко в контексті європейського мистецтва // Українське бароко та європейський контекст. К.: Наук. думка, 1991. С. 20–31.

10. Логвин Г. Н. Іван Зарудний — видатний український митець // Збірник наукових праць Державного науководослідного інституту теорії та історії архітектури і містобудування. 1998. Т. 3. С. 70–90.

11. Мицик Ю. А., Нічик В. М., Хижняк З. І. Святий Петро Могила. Київ: НАН України, 2014. 399 с.

12. Мозговая Е. Б., Зарудный И. П. Материалы к биографии художника // Проблемы развития русского искусства. 1981. № 14. С. 33–40.

13. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. Київ: Основи, 1994. 424 с.

14. Русская архитектура первой половины XVIII века / И. Э. Грабарь (ред.). Москва, 1954. 414 с.

15. Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV — середины XVIII века / И. А. Бондаренко (ред.). Москва: ЛКИ, 2008. 784 с.

16. Тоффлер Е. Третя хвиля. Київ: Всесвіт, 2000. 475 с.

17. Українське бароко та європейський контекст / О. Г. Костюк, О. К. Федорук (ред.). Київ: Наукова думка, 1991. 256 с.

18. Халебський П. Україна — земля козаків: подорож. Щоденник. Київ: Ярославів Вал, 2009. С. 25.

19. Центральний державний історичний архів України у м. Києві. Ф. 168, оп. 2, спр. 6. С. 6–8 зв.

20. Шлейхер А. Найкращий клас у світі: як створити освітню систему 21-го століття. Львів: Літопис, 2018. 296 с

21. Aguerrondo I. La calidad de la educación: Ejes para su definición y evaluación. 1993. URL: https://web.archive.org/web/20220213023215/http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/laeduca/laeduca_116/articulo4/index.aspx?culture=es&navid=201 (дата звернення: 10.10.2023).

Антон Коломієць

ЯКІСТЬ ОСВІТИ ЯК ПОКАЗНИК РАЦІОНАЛЬНОГО СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ ДОБИ БАРОКО

Анотація. Стаття пропонує критичний погляд на якість сучасної освіти в Україні у співставленні з її феноменом української освіти в епоху бароко. Взаємодія між культурою і освітою та очевидна криза в цих тісно пов'язаних сферах спонукає до пошуку причин і шляхів її подолання. У цьому дослідженні сформульовано основні історичні причини провалу освітніх підходів індустріальної епохи. Автор розглядає якість освіти в епоху бароко з точки зору успішного застосування принципів septem artes liberales (сім вільних мистецтв). За конкретний український історичний приклад править Києво-Могилянська академія у XVII–XVIII століттях. На основі українських та зарубіжних джерел наголошено важливість формування у освіченого аристократа певних світоглядних принципів та висвітлено проблеми оцінки якості та ступеня відповідності освіти різним суспільним вимогам.

Ключові слова: епоха бароко, якість освіти, septem artes liberales, історія Києво-Могилянської академії, синтез мистецтв.

Галина Скляренко

ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕРІЯ МІЛОСЕРДОВА: УКРАЇНСЬКА СОЦІАЛЬНА ФОТОГРАФІЯ 1990–2000-Х РОКІВ У КОЛІ СПРЯМУВАНЬ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

THE WORK OF VALERIY MILOSERDOV: UKRAINIAN SOCIAL PHOTOGRAPHY OF THE 1990S AND 2000S IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART TRENDS

УДК 77.044:316.77(477) “1990-2000”
DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294883

Галина Скляренко
Кандидат мистецтвознавства,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України;
Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України,
старший науковий співробітник
e-mail: galyna2010@ukr.net

Galyna Sklyarenko
Candidate of Art Studies,
Modern Art Research Institute
of National Academy of Art of Ukraine;
The Rylsky Institute of Art Studies,
Folklore and Ethnology
of National Academy of Sciences of Ukraine,
Senior Researcher
orcid.org/0000-0001-5878-6147

Анотація. Стаття присвячена творчості видатного українського фотографа Валерія Мілосердова, чиї фотороботи та великі фотопроєкти, які він почав створювати з 1980-х років, є сьогодні не лише важливими документами доби, а й увійшли в простір сучасної художньої культури, актуалізуючи широке коло новітньої мистецької проблематики, а саме: документ як артефакт; соціальна фотографія як культурологічне дослідження; місце документального фото в сучасному мистецтві. Творчість майстра наголошує на багатозначності документального фото в сучасному культурному просторі, на важливості авторського погляду, який насичує фото індивідуальним сприйняттям, переводячи таким чином в царину мистецтва, де фотографія входить сьогодні до найвпливовіших концептуальних практик.

Ключові слова: соціальна фотографія, художній проєкт, твір мистецтва, авторська позиція.

Постановка проблеми. Незважаючи на те, що ще з 1960-х років в західних художніх музеях фотографія експонується поряд з творами живопису, графіки та скульптури, в нашій країні її усвідомлення як виду мистецтва почало утверджуватися лише з років перебудови, а поступове впровадження постконцептуальних практик та кураторських проєктів як засобу його презентації залучило фотографію до виставкових експозицій. Змінився й самий ракурс інтерпретації фотозображення, де документальний знімок став розглядатися не лише як засіб фіксації подій, а й як артефакт, здатний виразно відображувати час та важливі суспільно-культурні процеси, такий, що завдяки індивідуальному погляду автора наповнюється виразністю та образністю. Творчість В. Мілосердова сконцентрувала в цьому плані широке коло питань, які актуалізувалися в українській культурі саме з років перебудови та стали наскрізними надалі. Створені в царині фотодокументалістики, відзначені виразною авторською «оптикою», відверто соціальним спрямуванням, його фотосерії увійшли в простір нового

соціально-критичного мистецтва, віддзеркаливши важливі риси візуальності кінця XX — початку XXI століття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Попри численні публікації світлин В. Мілосердова у провідних вітчизняних періодичних виданнях («Известия», «Київські відомості», «Дзеркало тижня», «День», «Комерсант-Україна», «Сьогодні», «Година.ua», «Профіль», вебсайт «Телекритика»), участі у близько тридцяти групових українських, міжнародних та восьми персональних виставках, нагородження престижною міжнародною премією Grand Prix Images Vevey на фотофестивалі (1995, Веве, Швейцарія) та звання заслуженого журналіста України (2009), його діяльності як куратора художніх проєктів, творчість Валерія Мілосердова ще не стала предметом окремого мистецтвознавчого дослідження. Матеріалом для її вивчення є твори автора та його інтерв'ю в медіа.

Мета статті — описати та проаналізувати творчість В. Мілосердова, визначити її головні етапи та особливості, окреслити зміни у вітчизняній соціальній фотографії, що позначилися з років перебудови, та її місце в утвердженні новітніх візуальних практик.

Виклад основного матеріалу. Початок самостійної творчості Валерія Мілосердова припав на злам епох: народжений у 1961 році на Херсонщині, у 1985-му, на передодні перебудови, він закінчив факультет журналістики Московського державного університету — на той час чи не єдиного вищого навчального закладу в країні, де можна було вчитися фотографії,— і одразу ж опинився у бурхливому вирії подій. Величезна країна СРСР, як мовиться, «тріщала по швах», довго приховані внутрішні соціальні, економічні, політичні, культурні проблеми «виходили назовні», відзиваючись суспільним напруженням. Направлений спершу фотокореспондентом до Киргизької телеграфної агенції, а потім, у 1987–1993-х роках, працюючи у чи не найзначнішій вітчизняній газеті «Известия», він не лише відкривав для себе далекі краї та інші виміри буття, а й ставав свідком важливих історичних подій. Захоплення професією, цікавість та прагнення бачити та розуміти людей та час приводили його у «гарячі точки» країни. Слід зазначити, що перебудова кардинально змінила саму «оптику» документального медійного фото: якщо у радянські часи зображення у масмедіа підлягали жорсткій цензурі, були орієнтовані на «пошук позитивного» у всіх життєвих сферах, то тепер суспільство не лише чекало правдивих свідчень, а й потребувало гострої соціальної проблематики та соціальної критики. Фактично, відбувався глибокий суттєвий злам, коли фотографії не просто розширювали уявлення про навколишній світ, а й заново визначали саму етику візуального: як писала С. Зонтаг, те, «на що варто дивитися і що ми маємо право спостерігати» [3, с. 11]. Фотограф Валерій Мілосердов був до цього готовий. Вже його ранні роботи, створені наприкінці 1970-х — на початку 1980-х років, засвідчили: його цікавить не лише фіксація самих подій, а й ситуації, обставини, соціальні процеси та люди, що опинилися в їх царині. Може, тому в його доробку так мало «чистих портретів». Його фотографія — це спосіб сприйняття та аналізу повсякденного життя, відображення соціально значимої реальності. А тому інтерес до неї містить перш за все інтерес до повсякдення звичайної людини, оптику колективного досвіду та колективних уявлень.

Важливим для фахового становлення майстра став жорсткий досвід воєнної журналістики. У своїх інтерв'ю він розповідатиме: «Як фотограф я брав участь у двох путчах: литовському та московському 1991-го року. Я все відзняв, і згодом у 1992-му в мене було дві поїздки до Придністров'я, де тривали бойові дії... Якось у місті Бендери придністровські гвардійці відбили дитячий садок і пішли звідти. Треба було сходити в розвідку і дізнатися про стан нейтральної території. Ми пішли туди з розвідниками, абсолютно не знаючи, що там відбувалося, чи є там противник чи ні. Такі моменти дуже на тебе впливають: ти відчуваєш, як з'являється адреналін, коли залазиш у якесь вікно, а у будь-якому місці на тебе може че-

кати засідка. <…> На фронті були мої товариші з Москви, які загинули в Грузії та Чечні, їх тягнуло на фронт… І ще один момент — бойові дії ти насправді не можеш зняти, тому що в цей час стріляють…» [8]. З воєнною журналістикою він завершив у 1992 році. Але прагнення бути присутнім в місцях, де відбуваються важливі, гострі, а то й небезпечні події, зберіглося надовго. У 2015-му, разом з артфондом «Ізоляція», де тоді працював Мілосердов, він приїхав до Маріуполя: «…поруч, у 25-ти кілометрах, у селищі Широкине тривали бої, — розповідатиме він пізніше. — Ти виходиш до моря у Маріуполі, а десь у Широкине працює крупнокаліберний кулемет, і відлуння на цьому просторі дуже сильне. Ти йдеш по місту, а десь гуде кулеметна канонада, стоять покручені будинки… Ми проїхали повз них і побачили все на власні очі…» [8]. Так виник його фотопроєкт «Wariupol» — проникнлива розповідь про людей у місті поряд з війною, сповнена трагічних передчуттів і пророчих образів, які набули нового значення зараз, під час повномасштабної російсько-української війни.

Фотоархів майстра нараховує десятки світлин, що не лише задокументували події епохи, а й розкривають їхні змісти, додають нові риси до загальної картини часу. Його об'єктив зафіксував мітинги кримських татар та їх розгін ОМОНом у Сімферополі та розкриття могил жертв НКВС у Дрогобичі у 1990-му, що стали важливим етапом оприлюднення злочинів сталінізму; січневий штурм радянськими військами телевежі та барикади у Вільнюсі у 1991 році (пізніше, 2021-му, про ці події В. Мілосердов розповість у фільмі «За вашу і нашу свободу»); серпневий путч 1991 року в Москві, де вулицями йшла бронетехніка і люди зупиняли її голіруч; відхід радянських військ з Чехословаччини та тренування загонів УНА-УНСО під Києвом у 1991-му… Попри зовнішню об'єктивність документального фото, у світлинах В. Мілосердова відверто звучить його позиція: його цікавлять люди у складних обставинах, їхні драми, сумніви, відчай, помилки, їхнє прагнення свободи та правди.

З розпадом СРСР та утвердженням української незалежності В. Мілосердов переїхав до Києва. Робота в газетах «Киевские ведомости», «День» та інших виданнях в Україні, де суспільне життя було переповнене змінами, соціально-політичними рухами, де болюче та складно почали відкриватися досі приховані історичні події, захопила майстра. Його документальні фото набували відверто соціального характеру, складалися у розгорнуті серії, в яких фотографія як царина сучасного мистецтва не тільки щось сповіщає, а й ставить певну проблему. І тут варто підкреслити ті риси й особливості соціальної фотографії та її місця й ролі в художньому просторі, які активізувалися з 1990-х і набули важливості в пострадянській культурі.

Адже на відміну від західного світу з його розгалуженою, програмною та різношаровою системою архівації та документації найрізноманітніших сфер життя пострадянська культура з 1990-х переживала складний етап «відкриття» та оприлюднення досі табуйованого досвіду, де візуалізації, опису, дослідження вимагав самий суспільний контекст, сповнений протиріч та контроверсій. Започаткована, як відомо, в XIX сторіччі з відображення життя робітничого класу, бідняків та знедолених верств населення, у пострадянських умовах соціальна фотографія набула особливого значення, привертаючи увагу до болючих проблем суспільства. Показово, що в англомовному світі поряд з терміном «social documentary photography» (соціальна документальна фотографія) використовується поняття «concerned photography» — зацікавлена або навіть занепокоєна фотографія, що наголошує на її «суб'єктивній» складовій, а саме — на важливості авторського вибору, авторської позиції, де знімок одночасно виконує і роль свідчення як документу і художнього образу з його змістовою багатовимірністю. Адже фотографія, як пише А. Руайє, «дозволяє бачити дещо інше, виявляє інші видимості, тому що пропонує нові процедури дослідження та відображення реальності» [7, с. 37–38]. У творчості В. Мілосердова ці риси виявилися програмними.

Найбільш відомим та значущим його проєктом 1990-х років стала фотосерія «Покинуті люди» (1994–1999), яка відкрила суспільству одну з найважливіших та найтрагічніших тем сучасної української історії: кризу вугільно-добувної галузі Донбасу, що обернулася занепадом численних міст та селищ краю, драмами людського життя, громадськими протистояннями… Чи не найбільш шанована за радянської влади робітнича професія шахтаря з перебудови наче знецінилася — спочатку через недостатнє фінансування, коли «ламалася» радянська економічна система, а потім, у перші роки незалежності, — через перехід у приватну власність, коли багато шахт були просто закриті. Проте, саме ці вугільно-добувні виробництва були містоутворюючими, без них життя в регіоні завмирало, залишаючи напризволяще тисячі робітників та їхні родини.

На Донбас Валерій Мілосердов приїхав вперше у 1994 році разом зі своїм другом на колегою Віктором Марущенком. Пізніше він розповідатиме: «Якраз був період, коли радянські часи завершились, а нові ще не настали. Ми побачили там геть інше життя, ніж у Києві. Це був зовсім відділений край від України: він ні Росії не належав, ні Україні, там свої порядки» [12]. Однак, якщо «шахтарська тема» захопила В. Мілосердова зразу, то В. Марущенко спочатку «не відчув» її змісту та значення, повернувшись до неї пізніше — у 2002 році, в результаті чого була створена його тепер вже широковідома серія «Донбас — країна мрій» [10].

Валерій Мілосердов знімав життя шахтарів Донбасу до 1999 року. Вже у 1995-му перша частина серії була відзначена спеціальною премією журі на міжнародному конкурсі Grand Prix Images Vevey у Швейцарії, що й дало можливість продовжувати роботу. У 2000-му в Центрі фотографії в Женеві проєкт «Покинуті люди» був презентований повністю. Фотопроєкт майстра перетворився на жорстку, чесну та пронизливу розповідь про відчай та людську гідність, про безнадію та пошуки можливостей для виживання, про трагедію краю та його мешканців, про відповідальність людини та держави за спільне існування.

Аналізуючи сучасні виміри соціальної фотографії, дослідники зазначають не лише притаманну їй аналітичність, а й здатність до більш широкого, багатовимірного філософсько-поетичного осмислення життя, до проникнення в сутність подій, де знімки, як слушно зазначав Р. Барт, «примушували замислитися, підказуючи зміст, відмінний від буквального. В основі своїй фотографія буває підривною не тоді, коли лякає, потрясає і навіть таврує, але коли перебуває у задумливості» [2, с. 61]. Фотосерія «Покинуті люди» ніби синтезує всі ці риси. Послідовно показуючи різні боки життя в напівзавмерлих шахтарських містечках Донеччини та Луганщини з їхнім злиденним побутом, захаращеним природним середовищем, страшними, майже середньовічними умовами роботи в шахтах, камера Валерія Мілосердова демонструє той уважний та доброзичливий погляд, де послідовна документальність несе у собі людяність та розуміння, співчуття та повагу. І тут чи не найбільш вражаючими, поряд зі знімками у самих шахтах, стають сцени повсякдення: з дітьми на вулицях, старими та жінками, що намагаються налагодити зламане життя… Пронизливо-символічного змісту набули й «інтимні» світлини серії — сцени в лазні, коли після трудової зміни «чорні» від вугілля шахтарі змивали з себе бруд та кіптяву. Серед них — і фото, що стало найбільш відомим: 1995 року в шахті «Партизанська» в місті Антрацит. Автор коментує: «Для повноти розповіді потрібна була зйомка моїх героїв без зовнішньої оболонки. Такі собі первісні люди, що змивають з себе бруд, який накопичився. <…> Бригада гірників дозволила зняти себе під час купання в душі. <…> Коли почав дивитися матеріал у контрольних відбитках, увагу відразу ж привернув цей кадр. Людина закрила руками очі і перетворилася на якусь напівміфічну істоту. Для меня знімок став певним змістом того, що тоді відбувалося у Донбасі» [6].

І справді, чорна від кіптяви та вугілля чоловіча фігура з обличчям, прикритим долонями, ніби ховає в собі справжню людську суть, яка поступово відкривається під струменями води, — вона має розкритися, бути побаченою та зрозумілою.

Важливими для загального змісту серії, її розвитку та історичного значення стали світлини, що увійшли до неї у 1998 році: на них знятий шахтарський марш на Київ, коли сотні робітників прийшли в столицю вимагати виплати кількамісячної заборгованості по заробітній платі. Їхній марш центром Києва та кількатижневий страйк, який завершився тоді тим, що влада вимушена була задовольнити їхні вимоги і люди повернулися додому, став однією з промовистих історичних подій. На світлинах В. Мілосердова страйкуючі шахтарі постають не лише втомленими робітниками, що доведені до відчаю, а й сильними та красивими людьми, які вимагають поваги й справедливості…

У 1997 році в українському мистецтві з'явилася ще одна видатна фотосерія, присвячена драмі шахтарів Донбасу — «Донбас-Шоколад» Арсена Савадова, де «шахтарська тема» було показана через складні постановочні композиції, що у гротесковій формі зіштовхували життя та мистецтво, розвінчуючи радянський міф про «людину праці» як господаря країни, демонструючи майже класичну красу людських тіл та страшні умови їхньої праці [9]. Як і у світлинах В. Мілосердова, оголені чоловічі фігури у свій спосіб демонструють тут показову тенденцію сучасного мистецтва: «вкладання культурного та політичного змісту в людське тіло» [4, с. 47], яке виступає відображенням ідеологічних та політичних маніпуляцій.

Три «шахтарські» серії, створені в роки незалежності в українському мистецтві, кожна у свій спосіб проаналізували болючу соціально значиму тему, трагічний зміст якої з 2014 року набув нової актуальності. Дійсно, мистецтво володіє особливим даром передбачення, а тому до нього потрібно ставитися уважно. Проте, якщо фотоцикли В. Марущенка та А. Савадова вже не раз експонувалися в Україні, то потужна серія Валерія Мілосердова «Покинуті люди» ще чекає тут на велику та розгорнуту презентацію, що може стати справжньою суспільною подією.

Як відомо, сучасне мистецтво, в якому віддзеркалюються проблеми нашого часу, тяжіє до «вивчення» пограничних станів культури, осмислення тих порушень її усталених вимірів, того катастрофічного досвіду, що змінюють звичні уявлення про світ. Найбезпосередніше цей досвід презентує соціальна фотографія, що володіє «прямими» контактами з реальністю. І якщо інші медіа — живопис, скульптура, графіка, інсталяції та артоб'єкти — мають так чи інакше використовувати практику «очуження», аби перевести дійсність у простір мистецтва, то у фотографії «будь-який елемент реальності може стати потенційним артефактом, перетворюючи навіть найнезначніші предмети у потужні тригери уяви»[4, с. 10]. Фотопроєкт В. Мілосердова 2015 року «Wariupol. Місто під час війни» (частково увійшов до фотобуку, зробленого разом з Д. Сергєєвим) виник під час поїздок за програмою фонду «Ізоляція» прифронтовими містами Донецької області (Маріуполь, Краматорськ, Слов'янськ) у січні — квітні 2015 року, де «war» — «війна» — стала позначкою існування цілого регіону, яка «перевернула» його життя. В тексті до проєкту В. Мілосердов написав: «У наших фотографіях немає війни, є тільки життя міста. Майже немає людей, та навіть там, де вони є, їхні обличчя розмиті. На світлинах немає конкретних історій, є лише настрій міста <…> Це покинуте місто, закрите, притишене. У ньому є три великих виробництва, порт, море. Люди ходять на роботу і з роботи, як це роблять усі люди в усіх містах. Але за 20 кілометрів від них — Широкине, лінія фронту. І щоб ці люди не робили у своєму мирному житті, вони все одно постійно чують гуркіт обстрілів та виття сирен. Це відчуття, коли нічого не відбувається, але у будь-який момент може статися все що завгодно» [1]. Сьогодні, коли більшість українських міст живе під гуркіт обстрілів та виття сирен, ці рядки звучать особливо проникливо… Однак художник побачив не лише передвоєнний стан міста, а й ще одну трагедію його існування — екологічну, що ніби підривала та підточувала його зсередини: «Я пам'ятаю, як знімав море та затоку біля Маріуполя. Був захід сонця, і все горіло навколо. Я сфотографував через скло автомобіля. Коли передивлявся зйомку, на одному зі знімків побачив силует людини, яка ніби

йде по воді. Для мене це образ людини у розпеченому металі. Образ людей, що живуть у місті поряд із металургічним комбінатом. <…> У цьому місті йдуть дві війни. Одна — та, яку всі бачать. І друга, що почалася вже давно і повільно вбиває Маріуполь. Вночі через коксохімічний завод тут нема чим дихати. Це повільна смерть. І для людей, і для архітектури. З 170 історичних пам'ятників Маріуполя більше половини вже вважаються такими, що не можна відновити. Люди живуть у цьому все життя. Не знаю, чи помічають вони, що відбувається» [1]. У кольорових та чорно-білих світлинах В. Мілосердов уважно та, як здається спершу, неспішно та спокійно фіксує фрагменти життя, де наче зійшлися разом різні історичні епохи: скіфські ідоли, що немов дивляться у далину українського степу; пам'ятники радянської доби, чий натужний пафос так безглуздо виглядає на тлі збіднілого міста та обшарпаних стін старих будинків; рекламні білборди, які пропонують «красиве життя» серед напівзруйнованих вулиць; дими над комбінатом, що заповнюють собою небо над містом… Об'єктив фотографа чутливо реагує на парадоксальні зіткнення повсякдення, промовляючи до глядачів то м'яким гумором, то гіркою іронією, то ліризмом. У прифронтових містах йде своє життя: зруйновані від обстрілів будинки, родинні свята, молоді люди, що знаходять радість у дрібницях, дороги, які невідомо куди ведуть… Неспішність розповіді проривається то напруженістю кольорів заходу сонця увечері, які звучать як палаючий від вогню обрій, то біллю зламаного дерева посеред двору, то криваво-червоною плямою на асфальті посеред вулиці… Документальність у фото Мілосердова «переходить» у багатовимірність художнього образу, де «індикатором» стає саме та неповнота тотожності, зазор між натурою і зображенням, а отже — умовність, як і належить мистецтву. Фотопроєкт «Wariupol» — потужне та глибоке висловлювання, сповнене глибоких роздумів, співчуття й розуміння людей та їхньої драми…

Аналізуючи особливості «творчого погляду» Валерія Мілосердова, можна визначити одну з його наскрізних інтенцій: інтерес до «спільного досвіду» людського товариства, що об'єднує його окремих учасників подібністю долі, світогляду, відчуттів, способу життя, а разом з цим — і спільністю традицій, уявлень, міфів, стереотипів. Чи не про це його фотосерія «Разом» (1992–1999), що як частина його персональної виставки «Рулетка життя» була експонована у 1997 році в Женеві? В Україні вона не виставлялася, однак її образи та змісти мають не лише художню цінність, а й можуть слугувати матеріалом для соціокультурних та історичних досліджень пострадянського суспільства. Адже, якщо у попередні епохи історичні хроніки складалися вже після завершення певних подій, так би мовити «заднім числом», і вимагали особливого прочитання, то тепер вони можуть складатися та й сприйматися майже синхронно до того, що відбувається, показуючи таким чином багатовимірність «фактів» та їх інтерпретацій. Серія «Разом» є своєрідною хронікою «розкладання» та переформатування пострадянського суспільства, де люди намагаються зберегти попередні зв'язки і шукають нові. Спільноти, про які розповідає Мілосердов, дуже різні: і сталі, і випадкові, і короткочасні. Це сусіди по вулиці, співробітники підприємства, люди, що вийшли на мітинг, це учасники самодіяльного ансамблю і ті, що зібралися послухати барда з гітарою у своєму дворі, це група солдат у вихідний день і випадкові перехожі на вулиці, намети на майдані і десятки рук, піднятих угору, це останки людей, знищених НКВС у Дрогобичі, і ті, хто прийшов їм вклонитися… Серія «Разом» показує суспільство, у якому одночасно відбуваються соціальні руйнації та перетворення. Однак її зміст виходить за межі конкретного історичного періоду, викликає більш широкі роздуми: про таке необхідне і таке складне вміння жити разом, що так чи інакше є основою будь-якої країни, суспільства, родини, колективу.

У 2018 році В. Мілосердов створює фотопроєкт «Засоби зв'язку», який у свій спосіб продовжує тему «жити разом». Тепер проєкт присвячений тим «горизонтальним суспільним зв'язкам», які стали складатися в Україні з початком військових дій на Сході. Проєкт був створений під час резиденції у хмельницькій галереї «Масло» під кураторством О. Михеда.

Разом з В. Мілосердовим у ній взяли участь М. Форецькі з Польщі та О. Шинкаренко з Білорусі. Фотосерія Мілосердова, віднята у Хмельницькому, показує певний зріз волонтерського руху: мешканців міста, які передають домашні продукти у військо, волонтерів, які везуть їх на фронт, та самі ці посилки, що складаються з домашньої консервації у скляних банках, печива та дитячих малюнків… Серія будується на динамічному поєднанні різних за композицією знімків, портретів, групових сцен, своєрідних «натюрмортів», які разом окреслюють поліфонічну розповідь про солідарність, допомогу, просту людяність, на яких тримається життя.

Величезний творчий архів майстра, який формувався роками, має надзвичайно потужний образний потенціал, де при зміні контексту, в якому демонструється світлина, її зміст здатний набувати нових вимірів. Особливий погляд митця, що вихоплює з оточуючого світу «парадокси буття», ті змістові зсуви, котрі й дають можливість перевести їх у простір мистецтва, акцентують особливу «сюрреальність» дійсності, де у зовні «простих» ситуаціях, предметах, подіях можна побачити та відкрити несподівані глибини, асоціації, паралелі… Ця особливість світлин В. Мілосердова унаочнилася у виданій у 2016 році у Києві книзі Євгена Мінка «Я, Анна Чиллаґ». Євген Мінко — український письменник, публіцист, психоаналітик, чиї публікації в українських ЗМІ з 2000-х років загалом були зосереджені на проблемі інформаційної маніпуляції, дезінформації як засобу впливу на суспільну свідомість. Його книга «Я Я, Анна Чиллаґ» — таке собі абсурдистське «дослідження» про рекламу та стереотипи сприйняття, де автор вибудовує вільні паралелі між явищами та персонажами, що сплітають в одну парадоксальну розповідь і головну героїню Я, Анна Чиллаґ — дівчину із надзвичайно довгими косами, яка на межі XIX–XX століть уособлювала торгову марку засобу по догляду за волоссям, популярну в усій Європі, і Адольфа Гітлера, і Валері Соланс, яка стріляла в Енді Уорхола, і художника Жана, що мучиться екзистенціальними проблемами… Видання було презентоване у фонді «Ізоляція» у Києві, екземпляри ж, які не купили того дня, за задумом авторів, були публічно спалені… Фотографії В. Мілосердова не ілюструють, а цілком рівноцінно продовжують тексти автора. Документальні натурні знімки предметів, фрагментів, подій, ситуацій, побутових, повсякденних та більш «соціально значимих» (чорноволоса дівчина, що біжить по дорозі, солдат з ритуального караулу, що впав на Алеї Слави, ведмідь у клітці, розбитий літак серед лісу, люди на вулиці та біля розритої могили…) утворюють багатоголосну розповідь про людське життя, де головне неможливо відрізнити від випадкового, де все важливе і варте уваги…

З початку 1990-х в творчість В. Мілосердова увійшла тема архіву, яка поступово все більше захоплює майстра, визначає його авторські дослідження та кураторські проєкти. Поштовхом до цього значною мірою стало несподіване відкриття: розбираючи у 1991 році будівельне сміття у фотолабораторії київської редакції «Известий», він натрапив на коробку з негативами, котрі були акуратно розкладені по конвертах та ретельно підписані. Це був архів славетної Ірини Пап (1917–1985), чия постать, діяльність, творчість визначили цілу епоху в радянській фотографії. Уродженка Одеси, Ірина Йосипівна перед Другою світовою війною закінчила Київський кіноінженерний інститут, стажувалася на московській студії кінохронікальних фільмів, після війни повернулася в Україну, певний час працювала кореспонденткою ужгородської газети «Радянське Закарпаття», з 1952-го очолила у Києві кінохроніку, працювала у київському відділення газети «Известия», у 1971-му заснувала фотошколу при Інституті фотожурналістики, де й викладала сама. Серед її випускників — відомі українські фотомайстри В. Марущенко, В. Керекеш, С. Пожарський, Р. Островська, О. Ранчуков та інші. Її світлини друкувалися у провідних радянських журналах, були відомі за кордоном. Німецький довідник з історії фотографії «Жінки світу фотографують» називає її серед двадцяти шести кращих фотокореспонденток світу. Завдяки винятковій енергії та зацікавленості І. Пап

вдалося першою зробити аерофотозйомку з гвинтокрила відбудованого після війни Хрещатика. Вона зняла перші шахти київського метро, початок будівництва Чорнобильської АЕС, літаки конструкторського бюро О. Антонова, приїзд до Києва відомих політиків... Вона знімала студентів та робітників, святкові демонстрації і «виробничі будні». Попри вимоги радянської фотографії, де документальність мала «підправлятися» у потрібному ідеологічному дусі, їй вдалося розповісти про свій час і нашу країну, передати «дух доби» з його правдою, міфами та реальністю…

Архів захопив В. Мілосердова, завдяки його лекціям про нього та презентаціям доробок славетного фотографа привернув загальну увагу, а разом з ним — і тема радянської фотографії, яка залишається сьогодні фактично недослідженою в Україні. У 2000 році, разом з В. Марущенком, він став куратором невеликої виставки «Ірина Пап. Історія надій. Фотографія 50–60-х років» у київській галереї «Ексар», у 2017-му — учасником проєкту «Гра в минуле» у фонді «Ізоляція» в Києві. Проєкт складався зі світлин І. Пап та анонімних знімків з родинних архівів часів СРСР. Міксуючи їх між собою, відвідувачі виставки могли самостійно на свій розсуд створити свою експозицію як певну візію історичного часу. Так у просторі виставки стикалися між собою різні версії реальності: офіційна, професійна та приватна, аматорська, розкриваючи таким чином багатовимірність доби. Частиною проєкту стала інсталяція «Дефіксація» — з двох чорно-білих плівок, переданих зі своїх родинних архівів В. Мілосердовим та Д. Сергєєвим. На них — комуністичний суботник 1965 року та проводи новобранців до війська у середині 1980-х, обидві плівки вже трохи деформовані, спотворені оптичними ефектами, що ніби «розмивають» зображення. Авторів проєкту цікавив тут «простір пам'яті», в якому одночасно існують різні способи документації та різні сприйняття подій. І якщо на документальних світлинах І. Пап так чи інакше відбилися офіційні вимоги по «ідеологічному фільтруванню» зображення, то приватні знімки фіксують неприкрашені та безпосередні фрагменти життя, позбавлені «заданої оптики» владних конструктів. Порівнюючи ці різні версії документацій часу, куратори наголошували на «гнучкості історії», її багатошаровості та багатогранності.

Окреслюючи свою творчу позицію, В. Мілосердов зазначає: «Мене цікавлять тривалі фотографічні дослідження. Це може бути ситуація, коли події відбулися давно, але мають стосунок до сучасності. І впливають на неї. Мене цікавлять ці зв'язки» [11]. Цей погляд — «в часі» та «крізь час» — певною мірою характеризує всю його творчу діяльність, де фотографія тлумачиться як одна з практик концептуального мистецтва, у якому акцентується ідея проєкту, його концепція, визначений задум.

Варто нагадати, що сама тема архіву увійшла в сучасне мистецтво ще з 1960-х років разом зі становленням концептуалізму як найбільш впливового художнього напрямку, що глибоко відбився на мистецькому поступі загалом, започаткував в ньому програмні підходи та практики, які перетлумачили самі виміри художнього твору та мистецької діяльності. Однак в українському мистецтві тема архіву виникла саме з часів перебудови, разом з необхідністю переоцінки та переосмислення історії, що привернуло увагу до змістових вимірів документу як свідчення, знаку, носія інформації. Чи не найдискусійнішим в цьому плані стало XX століття та радянська доба, осмислення історії якої вимагає розробки нових стратегій: «не через спрощення чи абстракції, а шляхом "ускладнення" предмету дослідження, вираження багатства значень у різноманітності соціальних взаємовідносин» (В. Потулицький). І тут фотодокументація виступає одночасно і самоцінним історичним матеріалом, і засобом трансляції та репрезентації концептуальних ідей. Тим більше, що архів як збереження дійсних, справжніх документів здатний спростовувати впроваджені офіційною ідеологією міфологічні наративи, демонструючи «незручне минуле», яке розкиває його приховані змісти. Зрозуміло, що дослідник, який працює з архівом, мимоволі займає критичну позицію щодо різних версій історії,

котрі саме завдяки його діяльності все більше ускладнюються, не дозволяючи забуттю знищити пам'ять. Якщо розглядати фотознімок як першоелемент цього процесу, можна сказати, що саме він дає можливість вибудовувати принципово нові стосунки з історичним змістом та часом.

В останні роки ця тема для Валерія Мілосердова набула нових вимірів: він став куратором фотоколекції Меморіального центру Голокосту «Бабин Яр». Він розповідає: «Я дослідник. Моє нове дослідження, цікаве і тяжке одночасно, — це Холокост, фотоматеріал, пов'язаний з цим трагічним періодом XX століття. Багато роботи зі світлинами з домашніх альбомів. Багато інформації залишилося у нацистських сімейних фотоальбомах» [11]. Як відомо, головна мета Меморіального центру — створення у Києві музею, присвяченого трагедії. У 2020-му вийшла друком підготовлена О. Шовенком та В. Мілосердовим 300-сторінкова фотокнига «BYHMC Photo Collection 2020», до якої увійшли 450 знімків про побут українських євреїв з кінця XIX сторіччя до 1990-х років як своєрідний звіт діяльності Центру. Світлини з домашніх збірок — німецьких, українських, польських — показують різні боки часу, доповнюючи, а то й перетлумачуючи його історичну картину. Проте, фотоколекція, архів, який збирають дослідники, стає все більш широким: по суті, він розповідає про майже століття з життя країни в різні історичні періоди. Переглядаючи тисячі відбитків, майстер ніби занурюється в далекі часи, переживаючи їх особистісно та майже чуттєво: саме так пронизливо сприймається рідкісне фото «Україна, Львів, 2 липня 1941 року. Тіла розстріляних у дворі в'язниці НКВС», про яке В. Мілосердов розповідає: «Розказати історію може не лише зображення, але й папір, на якому надруковане фото, а також форма знімку. Так, у цієї світлини 1941 року з купою мертвих тіл з львівської в'язниці на Лонського — фігурні краї. Її обрізали спеціальним різаком, аби можна було вклеїти у звичний німецький сімейний альбом»… [5]. Уважному та проникливому погляду дослідника та художника, який вміє дивитися, бачити й розуміти, архівні знімки розкривають не лише інші риси епохи, а й дають можливість певним чином реконструювати її емоційні настрої. Як зазначає В. Мілосердов, у дослідженнях радянської історії через архіви «нам відкриваються ті боки життя, які не підкорялися ідеології. На післявоєнній пропагандистській фотографії ми бачимо щастя та радість перемоги. А на особистих знімках 1946–1951 років люди виглядають здивованими і ніби питають: невже ми живі?» [5].

Важливою частиною творчої діяльності Валерія Мілосердова вже протягом кількох років є викладання в широко відомій в Україні «Школі фотографії Віктора Марущенка», де він веде курс «фототема». Варто зазначити, що, як і в радянські часи, питання фотоосвіти в Україні залишається невирішеним. Тим більше, що в теперішню медійну добу статус фотознімка як достовірного документа і статус самого фотографа переживають глибоку трансформацію. І якщо сучасні цифрові технології, які дозволяють чи не повністю «переробити» саме зображення, ставлять під сумність його правдивість та достовірність, то можливість знімати з телефона робить з кожної людини фотографа. Насправді ж саме в сучасних умовах перевиробництва візуальної інформації ця професія переходить у іншу якість, потребуючи від фотографа не лише естетичного смаку та технічних і журналістських навичок, особливої комунікабельності, а й знань у мистецькій, соціальній та гуманітарній сфері загалом. Особистість фотографа, його світосприйняття, погляд, авторська позиція й визначають ту ступінь довіри до зображення, що стає не менш, а то й більш важливою, ніж його точність та подібність. В умовах теперішньої медійної культури, коли, здається, чи не всі ситуації, предмети та місцини у світі вже є зафіксованими у світлинах, загострюється та їхня здатність, про яку проникливо писав А. Руайє, що фото «не показує нові речі. А скоріше витягує з речей нові очевидності, тому що візуальність не зводиться до самих предметів, речей або чуттєвих якостей, вона відповідає тому освітленню, яке лягає на речі, манері бачити та показувати. Особ-

ливому розподіленню прозорого та непрозорого, видимого та невидимого. Фотографія виробляє сучасні режими візуальності тому, що представляє речі і світ у тому освітленні, яке знаходиться в резонансі з деякими з великих принципів сучасного мистецтва...» [7, с. 35]. Причому, говорячи про освітлення, дослідник має на увазі не лише розподілення світла та тіні у композиції знімку, а перш за все «напрямок самого бачення», спосіб сприйняття та інтерпретації дійсності. Адже сучасна фотографія стає все більш інтелектуальною, безпосередньо пов'язаною з практиками постконцептуального мистецтва. А тому такою, де важливими стають не лише ситуація «тут і зараз», а й обрана тема, задум, концепція автора, а у випадку із соціальною фотографією — її зв'язок із суспільно-культурною проблематикою часу. Фотографія перетворюється на візуальне дослідження, що відслідковує, аналізує й презентує суспільні проблеми часу, дає можливість побачити та представити світ з нових точок зору, розкрити інші змісти, додати до культурного простору інший досвід.

Висновки. Творчий доробок та фотоархів київського митця Валерія Мілосердова містить матеріали, яких вистачить на десятки виставок та фотопрезентацій. Вони не лише зафіксували історію нашої країни протягом останніх десятиліть, а й дають можливість побачити її з інших, досі не осмислених ракурсів. Закладені у його світлинах образи та змісти кореспондуються з проблемами сучасної художньої культури та одночасно виходять у більш широкий світ гуманітаристики в цілому, відкриваючи можливості для різноспрямованих роздумів про наш час, країну та людину в ній.

Література

1. Балаева Т. Город маленькой Веры. Как Мариуполь превратился в Wariupol // Focus.ua. URL: https://focus.ua/long/340367 (дата обращения: 30.11.2023).

2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с франц. Москва: Ad Marginem Пресс, 1997. 222 с.

3. Зонтаг С. Про фотографію / Пер. з англ. К.: Основи, 2002. 189 с.

4. Коттон Ш. Фотография как современное искусство / Пер. с англ. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2020. 288 с.

5. Касьянова Дарья. «На снимках 1946–1951 годов люди выглядят удивленно: неужели мы еще живы». Валерий Милосердов — о создании фотоколлекции музея Бабьего Яра // Bird In Flight. 2020. 5 ноября. URL: https://birdinflight.com › 20201027-babyn-yar-archive (дата обращения: 30.11.2023).

6. Осипова О. 10 любимых фотографий Валерия Милосердова // Bird in Flight. 2015. 13 мая. URL: https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/10-lyubimyh-fotografij-valeriya-miloserdova.html (дата обращения: 30.11.2023).

7. Руайе А. Фотография. Между документом и современным искусством / Пер. с франц. СПб: Клаудберри, 2014. 712 с.

8. Семенчук О. Валерій Мілосердов: сучасний художник вивчає суспільство і себе // Антиквар. 06.05.2021. URL: https://antikvar.ua/valerij-miloserdov-hudozhnyk-vyvchaye-suspilstvo-i-sebe/ (дата звернення: 30.11.2023).

9. Скляренко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Вид. третє, доп. К.: ArtHuss, 2018. С. 83–97.

10. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до незалежності: У 2 кн. Кн. 2. К.: ArtHuss, 2020. С. 199–226.

11. Федорина В. Люди смотрят в объектив, и на снимках они живы // Kyiv daily. 2021. 24 февраля. URL: https://kyivdaily.com.ua/valerij-miloserdov/ (дата обращения: 30.11.2023).

12. Шешуряк Н. Як знімати кінець світу. Розповідає фотограф Валерій Мілосердов // Амнезія. 2020. 6 лютого. URL: https://amnesia.in.ua/miloserdov (дата звернення: 30.11.2023).

References

1. Balaeva T. Gorod malenkoy Veryi. Kak Mariupol prevratilsya v Wariupol // Focus.ua. URL: https://focus.ua/long/340367 (last accessed: 30.11.2023).

2. Bart R. Camera lucida. Kommentariy k fotografii / Per. s frants. Moskva: Ad Marginem Press, 1997. 222 s.

3. Zontag S. Pro fotografiyu / Per. z angl. K.: Osnovy`, 2002. 189 s.

4. Kotton Sh. Fotografiya kak sovremennoe iskusstvo / Per. s angl. Moskva: Ad Marginem Press, 2020. 288 s.

5. Kasyanova Darya. «Na snimkah 1946–1951 godov lyudi vyiglyadyat udivlenno: neuzheli myi esche zhivyi». Valeriy Miloserdov — o sozdanii fotokollektsii muzeya Babego Yara // Bird In Flight. 2020. 5 noyabrya. URL: https://birdinflight.com › 20201027-babyn-yar-archive (last accessed: 30.11.2023).

6. Osipova O. 10 lyubimyih fotografiy Valeriya Miloserdova // Bird in Flight. 2015. 13 maya. URL: https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/10-lyubimyh-fotografij-valeriya-miloserdova.html (last accessed: 30.11.2023).

7. Ruaye A. Fotografiya. Mezhdu dokumentom i sovremennyim iskusstvom / Per. s frants. SPb: Klaudberri, 2014. 712 s.

8. Semenchuk O. Valerij Miloserdov: suchasny`j xudozhny`k vy`vchaye suspil`stvo i sebe // Anty`kvar. 06.05.2021. URL: https://antikvar.ua/valerij-miloserdov-hudozhnyk-vyvchaye-suspilstvo-i-sebe/ (last accessed: 30.11.2023).

9. Sklyarenko G. Suchasne my`stecztvo Ukrayiny`. Portrety` xudozhny`kiv. Vy`d. tretye, dop. K.: ArtHuss, 2018. S. 83–97.

10. Sklyarenko G. Ukrayins`ki xudozhny`ky`: z vidly`gy` do nezalezhnosti: U 2 kn. Kn. 2. K.: ArtHuss, 2020. S. 199–226.

11. Fedorina V. Lyudi smotryat v ob'ektiv, i na snimkah oni zhivyi // Kyiv daily. 2021. 24 fevralya. URL: https://kyivdaily.com.ua/valerij-miloserdov/ (last accessed: 30.11.2023).

12. Sheshuryak N. Yak znimaty` kinecz` svitu. Rozpovidaye fotograf Valerij Miloserdov // Amneziya. 2020. 6 lyutogo. URL: https://amnesia.in.ua/miloserdov (last accessed: 30.11.2023).

Galyna Sklyarenko

THE WORK OF VALERIY MILOSERDOV: UKRAINIAN SOCIAL PHOTOGRAPHY OF THE 1990S AND 2000S IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART TRENDS

Abstract. The article is dedicated to the work of the outstanding Ukrainian photographer Valery Miloserdov, whose photo works and big photo projects, which he began to create since the 1980s, are today not only important documents of the time, but also entered the space of contemporary artistic culture, actualizing a wide the circle of the latest artistic issues, namely: the document as an artifact, social photography as cultural research, the place of documentary photography in contemporary art. The artist's work emphasizes the multi-meaning of the documentary photo in the modern cultural space, the importance of the author's point of view, which imbues it with individual perception, thus translating it into the realm of art, where photography is one of the most influential conceptual practices today.

Keywords: social photography, artistic project, work of art, author's position.

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ ВІЗІЇ

UKRAINIAN CULTURE: POSTCOLONIAL VISIONS

ГРАФІЧНА СПАДЩИНА ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА: ЗАГАЛЬНИЙ ОГЛЯД ТА НОТАТКИ ХУДОЖНИКА «ДЕЩО ПРО ГРАФІКУ»

THE GRAPHIC LEGACY OF OLEKSANDR BOGOMAZOV: GENERAL OVERVIEW AND ARTIST'S NOTES IN SOME THOUGHTS ON GRAPHICS

УДК 76.071(477)"1905/1930"Богомазов
DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294896

Олена Кашуба-Вольвач
Кандидат мистецтвознавства,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України,
провідний науковий співробітник
відділу культурних стратегій,
ініціатив і технологій
e-mail: helen.kashuba@gmail.com

Olena Kashuba-Volvach
PhD in Study of Arts,
Modern Art Research Institute
of National Academy of Art of Ukraine,
Leading Researcher of the Department
of Cultural Strategies,
Initiatives and Technologies
orcid.org/0000-0002-2753-7428

Анотація. Дослідження презентує загальний огляд графічного доробку та публікацію теоретичних нотаток про графіку українського художника О. К. Богомазова. Зазначаються особливості графіки майстра у різний період творчості, аналізуються стилістичні особливості творів різних періодів. Саме графічні твори дають нам змогу простежити всі стилістичні зміни та виявити реперні точки в еволюції творчості художника. Ескізи дозволяють побачити етапи роботи над створенням живописних станкових картин.

Графічна спадщина О. Богомазова є надзвичайно різноманітною. В ранній графіці простежуються характерні символістські мотиви та сюжети. Журнальна графіка 1908–1912 років дає зразки стилю модерн. У роботах цього періоду саме лінія надає малюнку максимальної декоративності. Захоплення кольоровою ліногравюрою дало можливість художнику експериментувати з передачею особливостей психологічного стану об'єктів в залежності від зміни кольорів. На межі 1912–1913 років відбувається кардинальна стилістична зміна у творчості О. Богомазова: узагальнена декоративність та лінійні ритми стилю модерн поступаються динаміці футуризму. Під час роботи в Київському художньому інституті у 1922–1930 роках Олександр Богомазов викладав живопис і рисунок як формально-технічні дисципліни. У навчальних програмах він викладав фізичні та психологічні властивості кольорів та їх взаємодію. Графіка пізнього періоду творчості художника набула неореалістичної предметності у дусі течії «Нова предметність» (*Die Neue Sachlichkeit*).

Ключові слова: графіка, теоретичні нотатки, творчість О. К. Богомазова, Art Nouveau, футуризм, Нова предметність (*Die Neue Sachlichkeit*).

Постановка проблеми і мета дослідження. Графічна спадщина Олександра Богомазова зберіглася у значному обсязі та дає можливість досліджувати творчість художника у багатьох аспектах. Основний масив творів зберігається в Центральному Державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ), державних музейних колекціях та приватних збірках. Вона охоплює творчість від ранніх творів початку 1900-х років до останніх років його життя. Саме графічні твори дають нам змогу простежити всі стилістичні зміни та виявити реперні точки в еволюції творчості художника. Численні ескізи дозволяють про-

стежити етапи роботи над створенням живописних станкових картин. Надзвичайно цікавий матеріал, незважаючи на доступність його вивчення, досі не отримав достатнього та повного дослідження як повноцінна частина творчості О. Богомазова зі своєю еволюційною логікою. І на сьогодні велика частина цього доробку продовжує залишатися маловідомою сторінкою творчості художника. Пропонована стаття є продовженням проведеного автором дослідження, що опубліковано раніше [2], і ґрунтується на проведеному подальшому вивченні та аналізі значної бази графічних творів майстра.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зазвичай увагу дослідників привертали лише окремі графічні твори, які належали до кола топових образотворчих тем Богомазова і переважно датуються 1911–1916 роками. Саме на них зупиняються і згадують у своїх виданнях та публікаціях Д. Горбачов [11], І. Диченко [1], Е. Димшиць [8], О. Лагутенко [3], М. Мудрак [5; 6]. Ю. Майстренко-Вакуленко [4], А. Наков [7].

Мета статті — представити комплексний погляд на графічну спадщину О. Богомазова та ввести до наукового обігу теоретичні нотатки художника щодо графічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Графічна спадщина О. Богомазова стала результатом багаторічної праці художника та є надзвичайно різноманітною. Ранні твори 1905–1908 рр. — це алегоричні рисунки тушшю та пензлем на соціально-політичні теми (іл. 1). В акварельній техніці художник виконував етюди на пленері, портрети людей з близького кола спілкування, ескізи до ранніх живописних творів (іл. 2, 3). В ескізах композицій простежуються характерні символістські мотиви та сюжети, які примушують нас згадати твори В. Борисова-Мусатова[1] і П. Пюві де Шаванна. У синьо-зелених акварелях 1907–1908 рр. зображено сутінкові парки, ностальгічно застиглі водоймища, елегійно-примарні постаті молодих дівчат у світлих й вільних одежах.

Від 1908 року з'являються численні начерки та ескізи для журнальної графіки[2], зроблені графітовим олівцем в невеликих альбомах, що відображають пошуки найбільш виразної композиції, візуального образу або просто фіксацію художньої ідеї для публікації в журналах «Киевская мысль» та «Киевская искра». Хронологічно вони припадають на 1908–1912 роки. Роботи, створені для журнальної графіки, визначаються виразною емоційною лінією, яка є головним образотворчим матеріалом для художника. В цей період Богомазов активно опрацьовує техніку рисунка на численних замальовках з натури, які він виконував як графітовим олівцем, так і використовуючи туш та пензель. Все, що оточувало його, він використовував для виучування натури з олівцем у руках: начерки та ескізи заповнюють аркуші альбомів[3], на яких залишилися постаті друзів та знайомих, сценки з життя, варіанти композиційних ідей для журнальної графіки та майбутніх картин. Під час такого постійного та наполегливого студіювання випрацьовується самобутній графічний почерк, якому притаманна гострота рисунка, карбована виразність лінії с посиленим естетичним акцентуванням. В роботах цього періоду лінія починає виконувати ще одне призначення — надавати малюнку максимальної декоративності, що є свідченням того, що стиль модерн повністю заполонив естетичні вподобання митця.

[1] А. Наков у статті «De l'expression futuriste au formalisme construi» вперше розглянув першоджерела і паралелі в творчості О. Богомазова [7]. Серед них — можливе знайомство О. Богомазова з посмертною виставкою картин В. Борисова-Мусатова в 1907 р. А. Наковим зазначалося, що фігура В. Борисова-Мусатова була центральною в російському символізмі і, найвірогідніше, цей художній напрям справив вплив на О. Богомазова в короткий московський період 1905–1907 рр., під час навчання в студіях К. Юона і Ф. Рерберга.

[2] Докладніше про журнальну графіку О. Богомазова див.: Кашуба-Вольвач О. Графіка Олександра Богомазова на сторінках київських періодичних видань у 1908–1912 роках // Сучасне мистецтво. 2020. № 16. С. 93–106. doi:10.31500/2309-8813.16.2020.219990

[3] Альбоми з начерками та ескізами 1910–1913 років зберігаються в архіві родини художника (Київ) та у фонді Богомазова в ЦДАМЛМ України (Київ).

Під час подорожі до Фінляндії влітку 1911 р. з'явилися станкові графічні твори із зображеннями краєвидів північного краю, виконані тушшю, аквареллю, а іноді й сангіною (іл. 4). Окремі з них мають характер натурних етюдів, як наприклад зображення видів річкових порогів, проте більшість творів відтворюють узагальнені та романтизовані образи суворої фінської природи: «Кірха. Нейшлот» (1911, НХМУ), «Озеро Сайма» (1911, НХМУ). У графіці фінського циклу яскраво виражена стилізація форм, їх ритмічний розвиток, плинність ліній, декоративізм кольорових форм — родові ознаки стилю модерн.

Приблизно в цей самий час Богомазов зацікавився друкованою графікою. У 1910–1912 роках він багато працює в техніці кольорового лінориту, яка потребує точних рухів під час нанесення ліній малюнку, досконалого добору всіх елементів образу та ідеального підготування кількох форм для друку різними кольорами окремих частин відбитку. Використовуючи варіативність як одну з можливостей друкованої графіки, художник видозмінює відбиток щоразу, коли вибирає інші варіанти кольорових сполучень, досягаючи максимальної емоційної виразності творів. Кольорова ліногравюра давала можливість експериментувати з передачею змін психологічного стану об'єктів залежно від зміни кольорів. Експериментуючи з різними кольорами, Богомазов отримує широкий спектр емоційних відтінків у зображеннях обраного сюжету (іл. 5, 6, 7). Спрямування головної ідеї твору на посилене емоційне враження від образотворчих форм на наступному стилістичному етапі буде визначальним вектором для всіх робіт художника.

На межі 1912–1913 рр. відбувається кардинальна стилістична зміна у творчості О. Богомазова: узагальнена декоративність та лінійна ритмічність стилю модерн поступається динамізму, могутньому, безперервному, вихороподібному руху ліній та форм, що вибухнуть енергією футуризму в його українській версії у 1913–1916 рр. (іл. 8). Образотворчі форми в різноманітних графічних творах (зроблених нашвидкуруч начерках, побутових замальовках, наочних візуалізаціях теоретичних думок, станкових роботах) тяжіють до узагальненості. В них розкривається внутрішня динаміка форми, яка перевтілюється у живописну енергію об'єктів.

Графічний твір стає самостійним та самодостатнім артоб'єктом для художника. Через графіку він вивчає властивості форм, декларує нові естетичні ідеали, досліджує власні теоретичні ідеї щодо руху в картинній площині та психофізичної природи творчості: «Творчість має стати психофізіологічною, вона повинна відтворювати, як особистість відображається в індивідуальності і наскрізь просочується останньою, — зображувати особисте враження, як органічний відгук, будь-яку річ, як настрій, що вона викликає; зовнішній процес має воно перетворювати на мозковий акт», — занотовував в цей час художник, досліджуючи власний внутрішній емоційний стан в момент мистецького акту [12, арк. 2].

Саме через основні категорії графічного мистецтва: точку, лінію та ритм — Богомазов аналізує образотворчу природу найпростіших елементів мистецтва, коли намагається осмислити ланцюжок, яким образні відчуття переходять від зображуваного об'єкта — через художника як передавальну ланку — до глядача. Згодом це теоретичне дослідження, відоме сьогодні як «Живопис та елементи», стане концептуальною програмою його подальшого творчого розвитку.

Новий етап творчості потребував від художника і нових графічних матеріалів, щоб як найточніше відтворити мистецьку ідею. Одним з засобів вираження його стилістичної революції став вугільний олівець Negro. Всі малюнки та начерки 1913–1916 років зроблено цим інстументом, який вдало поєднував можливість моментальної візуалізації мистецької думки на аркуші паперу та передачу співвідношень різних кольорів, їх прозорість, густину, світлотінь та створював відчуття широкого «живописного мазка» (іл. 9, 10). Набуте під час роботи в журнальній графіці розуміння щодо багатства образних властивостей лінії Богомазов роз-

виває у теоретичних та практичних дослідженнях, вивчаючи природу лінії та її можливості нести психологічне навантаження.

Вирішальну роль лінії у формуванні образу в графіці авангарду зазначає й дослідниця історії та теорії рисунку Ю. Майстренко-Вакуленко, зауважуючи, «що провідною ідеєю авангардного мистецтва стало вираження категорій руху, динамізму, сили, внутрішньої енергетичної потенційності, — категорій, закладених у самій природі лінії. Вона увійшла в інструментарій живописця як формотворчий, активний елемент зображення. Живописна лінія авангарду об'єднала, таким чином, риси двох начал: рисунка — активність, динамічність, дієвість, і живопису — враження, емоційність, сприйняття, вираження» [3, с. 111].

Окремо необхідно сказати про ілюстрації, які Богомазов робив для унаочнення своїх теоретичних праць, як наприклад «Зошит із мистецько-практичних досліджень взаємодії форми та кольору»[1]. Акварельні рисунки у зошиті є свідченням того, як художник експериментував із живописною «психологією» [9, с. 124–167]. Вони складають невеликий, але цілісний розділ графічного доробку художника, в якому відбувся, можливо і підсвідомо для художника, вихід у безпредметність (іл. 11).

Особливо плідними для створення графічних творів виявились півтора року, проведені на Кавказі. У цей час Богомазов занурюється у дослідження та аналіз формальних аспектів образотворчих елементів і графіка стає полем грандіозних експериментів. В просторі аркуша початкові елементи мистецтва складаються в химерні образи пейзажів із могутньої внутрішньою динамікою форм, які на наших очах обертаються на портрет (іл. 12).

На початку 1920-х років Україна переживала драматичні зміни політичної влади, що призвело до трагічного спустошення в художньому житті, і тому початок десятиліття визначався скоріше розгубленістю та стагнацією, що, безумовно, позначилося й на творчості художника. О. Богомазов практично не працював над живописними полотнами, а графічна творчість обмежувалася оформленням книжок, створенням ілюстрацій до казок, ескізів для плакатів та грошових знаків, проєктів дитячих іграшок (іл. 13).

Під час роботи в Київському художньому інституті у 1922–1930 рр. Олександр Богомазов викладав живопис і рисунок як формально-технічні дисципліни на педагогічному факультеті, розробляв програми зі спеціальностей живопис і рисунок, а також складав програми цих дисциплін на формально-технічному факультеті (фортех). Педагогічна практика потребувала створення численних наочних методичних зразків, які б знайомили з оптичними ефектами, фізичними та психологічними властивостями кольорів та ефектами їх взаємодії (іл. 14).

Важливу частину графічного спадку О. Богомазова другої половини 1920-х років складає великий масив ескізів, підготовчих рисунків, начерків до живописної серії «Праця пилярів», робота над якою відбувалася протягом 1927–1930 років. Виконані вони графітовим олівцем на тонкому папері, переважно одного формату. Лінія неначе висікає з білого метапростору аркуша форму, яка вже втратила футуристичний розбіг, але набула неореалістичної предметності у дусі течії «Нова предметність» (*Die Neue Sachlichkeit*) — строкатого руху, що мав широкий поступ у Німеччині від середини 1920-х років[2].

Висновки. О. Богомазов надзвичайно уважно ставився до графічного твору і невипадково, що у час найвищого творчого підйому його графічні твори набувають самостійного

[1] Назва цього документу умовна: автограф Олександра Богомазова не має обкладинки, де була б зазначена назва і дата цього дослідження, проте вивчення тексту і малюнків дає змогу припустити, що художник написав його у 1915–1916 роках.

[2] Вперше на цю стилістичну спорідненість із німецьким Die Neue Sachlichkeit зауважила М. Мудрак у лекції «Богомазов — універсальний модерніст», прочитаній 17 травня 2019 в НХМУ.

значення та ваги. Всі свої спостереження, роздуми та експериментальні пошуки, опрацювання теоретичних ідей Богомазов насамперед відпрацьовував в графічних студіях та творах.

У цьому контексті важливо вивчення текстів О. Богомазова, які розкривають його бачення ролі графіки для творчості будь-якого художника, розкривають принципи та методи створення графічних творів.

Підготовлені до публікації два тексти О. Богомазова написані в різні роки, але об'єднані темою питань щодо графіки. Рукописи зберігаються в ЦДАМЛМ України в особовому фонді художника (№ 360). Документ «Дещо про графіку» (справа № 164) датований в описі фонду 1915–1917 роками. Інший документ — «Програма для викладання дисциплін живопис та графіка» — є частиною великого рукопису «Живописні елементи та їх розвиток» (справа № 164, аркуші 6–7) і датований в описі 1918–1922 рр. Документи публікуються у перекладі (авторський текст написаний російською мовою). У квадратних дужках подано відновлені частини скорочених слів у тому значенні, яке випливає з контексту речення та досвіду вивчення інших документів фонду, у круглих дужках — коментарі автора статті для уточнення змісту.

Література

1. Диченко І. Освічений і освітоносний // Культура і життя. 1987. 6 вересня.

2. Кашуба-Вольвач О. Графіка Олександра Богомазова на сторінках київських періодичних видань у 1908–1912 роках // Сучасне мистецтво. 2020. № 16. С. 93–106. DOI:10.31500/2309-8813.16.2020.219990

3. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX ст.: монографія. Київ: Грані-Т, 2006. 240 с.: іл.

4. Майстренко-Вакуленко Ю. Лінія в мистецтві авангарду // Художня культура. 2020. № 16(2). С. 104–115. DOI:10.31500/1992-5514.16(2).2020.217799

5. Мудрак М. Портрет модернізму // Олександр Богомазов: творча лабораторія: науковий каталог / Упоряд. О. Кашуба-Вольвач. Київ, 2019. С. 74–84.

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

7. Nakov A. Alexander Bogomazov. Toulouse: Musée d'Art Moderne, 1991.

8. Олександр Богомазов (1880–1930): каталог / Авт. вст. ст. Е. О. Димшиц; упор. М. М. Колесников. Київ: Гарант, 1991. 48 с.: іл.

9. Олександр Богомазов: творча лабораторія: науковий каталог / Упорядник О. Кашуба-Вольвач. Київ: Національний художній музей України, 2019. 448 с.: іл.

10. Спогади дочки О. Богомазова / вст. ст. Е. Димшиця // Українське мистецтвознавство. Київ: Наукова думка, 1993. Вип. 1. С. 141–154.

11. Український авангард 1910–1930 років: альбом / Авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. К.: Мистецтво, 1996. 400 с.

12. ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 161 «Про мистецтво».

13. ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 164 «Дещо про графіку»

14. ЦДАМЛМ України, ф. 360, оп. 1, спр. 182 «Живописні елементи та їх розвиток».

References

1. Dy`chenko I. Osvicheny`j i osvitonosny`j // Kul`tura i zhy`ttya. 1987. 6 veresnya.

2. Kashuba-Vol`vach O. Grafika Oleksandra Bogomazova na storinkax ky`yivs`ky`x periody`chny`x vy`dan` u 1908–1912 rokax // Suchasne my`stecztvo. 2020. # 16. S. 93–106. DOI:10.31500/2309-8813.16.2020.219990

3. Lagutenko O. Ukrayins`ka grafika pershoyi trety`ny` XX st.: monografiya. Ky`yiv: Grani-T, 2006. 240 c.: il.

4. Majstrenko-Vakulenko Yu. Liniya v my`stecztvi avangardu // Xudozhnya kul`tura. 2020. # 16(2). S. 104–115. DOI:10.31500/1992-5514.16(2).2020.217799

5. Mudrak M. Portret modernizmu // Oleksandr Bogomazov: tvorcha laboratoriya: naukovy`j katalog / Uporyad. O. Kashuba-Vol`vach. Ky`yiv, 2019. S. 74–84.

6. Mudrak M. «Nova g`eneraciya» i my`stecz`ky`j modernizm v Ukrayini. Ky`yiv: Rodovid, 2018. 288 s.

7. Nakov A. Alexander Bogomazov. Toulouse: Musée d'Art Moderne, 1991.

8. Oleksandr Bogomazov (1880–1930): katalog / Avt. vst. st. E. O. Dy`mshy`cz; upor. M. M. Kolesny`kov. Ky`yiv: Garant, 1991. 48 s.: il.

9. Oleksandr Bogomazov: tvorcha laboratoriya: naukovy`j katalog / Uporyadny`k O. Kashuba-Vol`vach. Ky`yiv: Nacional`ny`j xudozhnij muzej Ukrayiny`, 2019. 448 s.: il.

10. Spogady` dochky` O. Bogomazova / vst. st. E. Dy`mshy`cya // Ukrayins`ke my`stecztvoznavstvo. Ky`yiv: Naukova dumka, 1993. Vy`p. 1. S. 141–154.

11. Ukrayins`ky`j avangard 1910–1930 rokiv: al`bom / Avt.-uporyad. D. O. Gorbachov. K.: My`stecztvo, 1996. 400 s.

12. CzDAMLM Ukrayiny`, f. 360, op. 1, spr. 161 «Pro my`stecztvo».

13. CzDAMLM Ukrayiny`, f. 360, op. 1, spr. 164 «Deshho pro grafiku»

14. CzDAMLM Ukrayiny`, f. 360, op. 1, spr. 182 «Zhy`vopy`sni elementy` ta yix rozvy`tok».

Olena Kashuba-Volvach

THE GRAPHIC LEGACY OF OLEKSANDR BOGOMAZOV: GENERAL OVERVIEW AND ARTIST'S NOTES IN *SOME THOUGHTS ON GRAPHICS*

Abstract. The study presents a general overview of the graphic work and the publication of theoretical notes about the graphics of the Ukrainian artist O. K. Bohomazov. There are features of graphic works in different periods of creativity, which are noted, there are stylistic features of works of different periods,which are analyzed. Graphic works give an opportunity to trace all stylistic changes and identify reference points in the evolution of the artist's work. Sketches allow to trace the stages of work on the creation of picturesque easel paintings.

The graphic heritage of O. Bohomazov is really diverse. There are characteristic symbolist motifs and plots, which can be traced in the early graphics. Magazine graphics of 1908-1912 provide samples of the Art Nouveau style. In the works of this period, the line gives the picture maximum decorativeness. Fascination with color linocut gave the artist the opportunity to experiment with changing the psychological state of objects depending on the color change. At the turn of 1912-1913, a radical stylistic change takes place in O. Bohomazov's work: the generalized decorativeness and linear rhythms of the modern style give way to the dynamics of futurism. While working at the Kyiv Art Institute in 1922–1930, Oleksandr Bohomazov taught painting and drawing as formal and technical disciplines. He taught in his educational programs the physical and psychological properties of colours and their interaction. The graphics of the late period of the artist's work acquired a neo-realistic objectivity in the spirit of "New objectivity" (Die Neue Sachlichkeit).

Keywords: graphics, theoretical notes, the work of O. K. Bohomazov, Art Nouveau, Futurism, New Objectivity (*Die Neue Sachlichkeit*).

Додаток 1

Справа 164

Дещо про графіку

Лінія — це своєрідне дзеркало, в якому відображається культура художника

Тут мені хочеться зібрати докупи свої думки про графічне мистецтво і поділитися ними з іншими спочутливими думами, знайти в них відгук і в зіставленні й доповненні наблизитися до того, що має бути дорогим для кожного художника — поглибленого змісту ідеалу краси.

Хай ніхто тільки не подумає, що він зможе збагнути ідеал краси, впізнати її в усьому її променистому сяйві. Тільки тупе самовдоволення думає так. Для чулого художника краса багатогранна і вся радість його в тому, що він прагне пізнати бодай частинки тих красот, які приховані в загальній багатогранності Ідеалу. Я хочу говорити з чулими, бо посередність мене не зрозуміє і побачить в моїх словах і думках те, що чуже моїй душі. Тому бували приклади.

І якщо мені тепер хочеться мислити про лінію як про графічний засіб, то я й хочу вказати на те, що помітив я, які висновки можна зробити і які завдання графічного мистецтва. Графо — пишу. Як багато смислу вже в одному корені слова!? І як мало смислу в тих графічних мистецтвах, які існують в наших загальноосвітніх, та й спеціальних школах! Не думайте, що це банальний випад проти школи, що, мовляв, тепер всі і все критикують. Ні, це біль душі і тому мимохіть згадується все, що робиться у цьому напрямі в школі. Хочеться говорити, кричати, щоб припинили спотворювати і вбивати душі наших дітей і разом з тим почуваєш, що не настала ще та золота доба, коли в нас будуть учителі, хоча б освічені у своїй спеціальності! Адже художня школа такого міста, як Київ, досі не зробила у цьому напрямі геть нічого. Адже це злочин! Сам автор пройшов цю школу й може засвідчити, що цілком достовірно. Мені дали диплом про закінчення Київськ[ого] худ[ожнього] уч[илища], в якому сказано, що власник його отримує право викладання графічних мистецтв у всіх середньо-навчальних закладах. Мене атестують таким чином вчителем графічних мистецтв, який отримав спеціальну освіту. Але дивіться самі, яка це брехня чи нерозуміння: нас учили «рисувати», писати фарбами і т. д., але методичних психологічних вказівок не дали ніяких, словом, лишили нас невігласами у своїй справі. Той, хто отримав такий «диплом», має певне моральне право вважати себе людиною з розумінням і з легким серцем візьметься до такої мудрої науки, як учити дітей. Звичайно, на перших кроках своєї педагогічної діяльності вчитель графічних мистецтв почуває свою неспроможність і, якщо він хоч трохи чула людина, то намагатиметься заповнити ці прогалини. Але це вже виявляється досить складно, бо доводиться починати все спочатку або ж, знайшовши два-три скромних доповнення до своєї педагогічної освіти, махнути рукою і заспокоїтися. І це, на жаль, нормально! Рядовий працівник користується накопиченим вже культурою досвідом і йому не під силу, та й часу нема, щоб перевчатися і перевиховувати самого себе.

Я не буду доводити тут цінності графічних мистецтв і лише скажу, що викладати їх складніше, ніж наукові предмети. Складніше тому, що перед нами тут інакші дані положення, більш пізнавані інтуїцією, ніж логічними висновками. Тут можуть бути наукові докази, пояснення, можливо, позначаться окремі закони, потребу в яких на практиці точно встановити не можна.

Тут циркуль і мірка безсилі — тут сховані закони мови, своєрідної, красивої мови мистецтва, володіти якою не можна, не осягнувши змісту й ритму її слів, її динаміки. В цьому плані графічні мистецтва в школі стоять окремо: на них просто не звертають уваги і, можливо, на краще. Тому що нам, всім педагогам, це розв'язує руки. Але у той момент, коли «почнуть звертати увагу», я боюсь, багато і багато буде внесено непотрібного і саме в силу особ-

ливого положення графіч[них] мистецтв у середовищі інших наукових предметів. У середовищі педагогів існує течія, яка напевне хоче щоб наприк[лад] рисування мало допоміжну роль для інших предметів. Але щось не чутно, щоб за рисуванням, за цією мініатюрою мистецтва живопису в школі, визнавали значення мови прекрасного, щоб його пластичне поєднання пов'язувалося з мовою, щоб вказували на існуючий між ними зв'язок, що різниця полягає тільки в особливостях самого матеріалу тієї й іншої мови. Якщо вивчаються поетичні зразки рідної мови (звичайно, якщо це поставлено серйозно), то тут найбільш вдалий момент, щоб образні дані поетичного уривка з рідної мови виразити вже іншим матеріалом, тобто за допомогою мистецтва рисування. Це вимагатиме як розуміння поетичного уривка, його образного багатства, схованого в звуках мови, так і розуміння того образного багатства мови рисування і тоді в ній знайти відповідні образи. Це стосується питання службової ролі мистецтва рисування стосовно інших наукових предметів, але це ж вказує і на те, що підготовка вчителів графічних мистецтв вимагає не стільки технічного вміння рисувати, скільки розуміти дані графічного мистецтва, бути культурним у своїй спеціальності. Вкажуть, що учні й так вже давно займаються різноманітними ілюстраціями до оповідань, але ж справа в тому, що це тільки ілюстрації, скажу більш точно — протокольні графічні записи без проникнення в образну сутність мови. Я не буду зараз розбирати, як це зробити, які треба назначити шляхи — це питання вже інше і стосується швидше педагогіки мистецтва. Питання саме по собі цікаве і над ним слід попрацювати окремо. Мене ж зараз цікавить графічне мистецтво.

Насамперед графічне мистецтво відрізняється від живопису тим, що воно засноване на розвитку тільки трьох елементів живопису: а) Лінії б) Форми і в) Карт[инній] Пл[ощині], правда і четвертий елемент (колір) сюди також входить, але він має швидше зовнішнє оздоблювальне значення, в смислі вибору кольору штриха, паперу й головної ролі не відіграє. Якщо й буває розфарбовування окремих форм, то вже як перехід до живопису, але чиста графіка (в своєму первинному вигляді. — *О.К.-В.*) розфарбовування основного тону Картинної Площини не допускає. Головну роль відіграють лінії та форми, як більш динамічних начал, більш рухливих і здатних прилаштовуватися. Графіка, власне, розвинулася значно раніше від живопису, оскільки четвертий елемент складніший, тонший і вимагає більшої чулості. В історії ми маємо численні приклади прекрасних графічних орнаментів, сам живопис дуже довго зберігає в своїй сутності достатньо графічних тенденцій, ніж живописних, і що особливо цікаво, це те, що графіка завжди передує розумінню живопису, це ніби бутон, з якого може за сприятливих умов розвинутися прекрасна квітка живопису. Цікаво простежити це історично, але, спостерігаючи роботу митців, я цей факт відзначив і можу сказати, що через графіку необхідно пройти кожному серйозному художнику. Це перші примітивні вимоги, які пред'являє мистецтво і які витікають з поступового ходу розвитку від простого до складного. Якби історія мистецтв не була б побудована на хронологічному принципі, на перспективі часу, а не змісту й культури мистецтва, то ми мали б зовсім іншу історію мистецтв, можливо, суб'єктивнішу, але цікавішу і життєвішу і ціліснішу. Тоді було б видно зв'язок художників з тими епохами, яким вони належать за типом своїх творів, за культурою свого мистецтва і мимохіть з'ясовувалася б культурна цінність кожного. Адже смішно було б вигадувати порох тепер, у двадцятому столітті, але в мистецтві виявляється це часто-густо можливо, і це нікого не смішить і не дивує. Це свідчить, що в суспільстві нема ще історичного погляду на розвиток мистецтва і тому воно саме не знає, що потрібно. Але це справа майбутнього!

Переклад українською: Вікторія Назаренко

Додаток 2

Справа 182

Прогр[ама]

Живопис і графіка. Їхні відмінності. Спільність включених елементів. Переважне значення елемента Лінії. Карт[инна] Площ[ина] як середовище дії елементів. Різноманітні форми карт[инної] пл[ощини]. Динамізм, вага, напруженість та ін[ші] властивості ел[емента]. Лінії. Ритм і його розвиток: 1) ритм елемента по протяжності, вазі, руху, щільності та інш. Простий орнамент як початок розвитку графіки і її живописного змісту.

Те саме про форму.

Графічний рисунок з предметів ужитку, природи, людини, конструкція зобр[ажених] графічних творів. Стилі. Їх вивчення. Композиція по заданій формі. Композиція в означ[еному] стилі.

Технічні вправи пером і пензлем: 1) проведення прямих, кривих, ламаних ліній: пером, пензлем, олівцем; 2) рисув[ання] однакових форм, що повторюються; 3) силуети по пам'яті; 4) рисування букв.

Відмінності між графікою і живописом.

Графіка — живопис, обмежений в кольорі.

Її елементи: точка, лінія, форма, колір, картинна площина як форма і як колір (колір паперу). Його (кольору. — *О. К.-В.*) значення в графічному рисунку. Фарба як матеріал в графіці: її призначення, властивості, характер та інш. Графічність фарби: умови сприятливі і несприятливі для даної фарби. Контраст із тоном картинної площини, значення контрасту між ними. Необхідність напруженості графічного тону. Ідеал графіки: багатоколірність в одному графічному тоні. Переважне значення форми.

Мотивами для графічних вправ має слугувати сучасне життя в усіх його проявах. Життя міста має відображатися якнайповніше і всебічно в роботах учнів: фабрики, гуркотнеча коліс, брязкання заліза, автомобіль і т. ін., містянин у його різноманітних класових відносинах, його психіка, тип і т. ін., вулиця, юрба, базар, трамвайний стиль, арка, кокотка, каліка-злидень і т. ін. Базарні типи селян як контраст села з містом. Машина, робітник, вітрина, книжка, плакат, вивіска, обкладинка і т. ін. — всі ці елементи міста мають бути використані в графічному рисунку.

Увійти у зв'язок із усіма видавництвами для проведення робіт, відповідних моменту, і які можуть бути практично використаними: обкладинка, ілюстрація, плакат, кліше на лінолеумі, дереві.

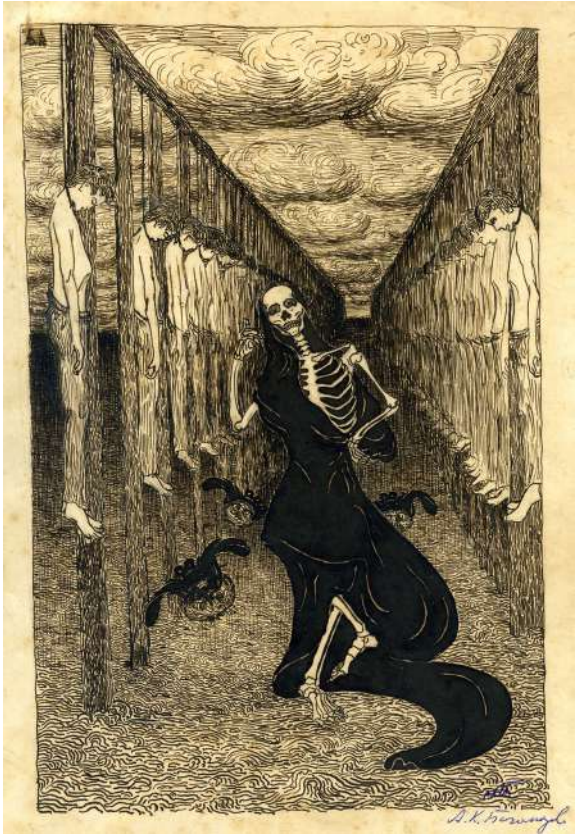
Розвиток орнаменту на міському матеріалі; орнамент народний як зразок епохи минулої, як матеріал, що розширює історичний кругозір учня, але не як джерело наслідування копіювання і т. ін.

Рисунки за образним уявленням і розвиток цього уявлення в різних видах того самого типу. Наприклад, уявл[ення] про читаюч[ого] суб'єкта: читання сидячи, стоячи, лежачи та інш. Рисунок треба виконати, спираючись не на знання предмета, а на його образне уявлення в самого рисувальника.

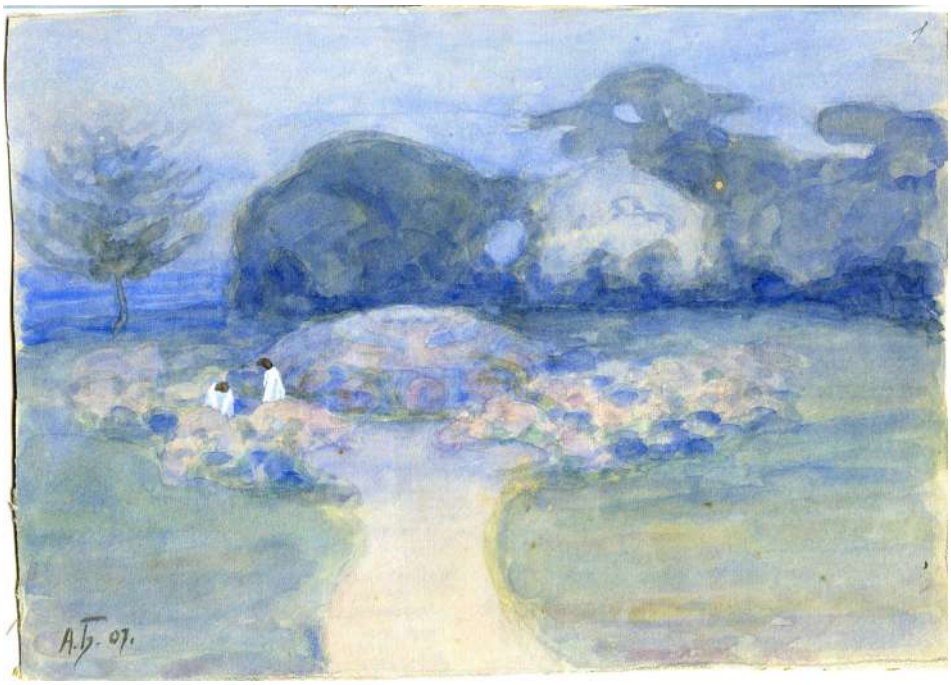
Необхідно зазначити низку поступових образів предметів у порядку їх складності.

Переклад українською: Вікторія Назаренко

Ілюстрації



1. Танок смерті серед повішених. 1905. Папір, туш. ЦДАМЛМ України



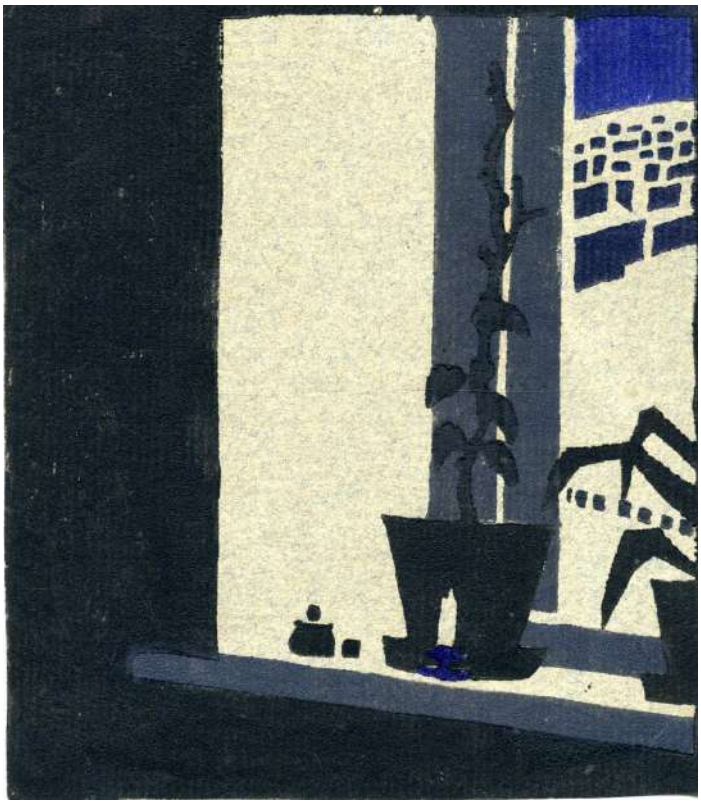
2. Жінки біля клумби. 1907. Картон, акварель, білило. ЦДАМЛМ України

3. Алея. [1907]. Полотно на дикті, олія. Приватна збірка, Київ

4. Фінський пейзаж. 1911. Папір, сангіна, олівець Negro. ЦДАМЛМ України

5. Горщик із рослинами на підвіконні. [1913] Папір, кольорова ліногравюра.
ЦДАМЛМ України. Репродуковано з видання: Олександр Богомазов: творча лабораторія: науковий каталог / Упорядник О. Кашуба-Вольвач. Київ : НХМУ, 2019. С. 277

6. Горщик із рослинами на підвіконні. [1913] Папір, кольорова ліногравюра.
ЦДАМЛМ Україн. Репродуковано з видання: Олександр Богомазов: творча лабораторія: науковий каталог / Упорядник О. Кашуба-Вольвач. Київ : НХМУ, 2019. С. 277

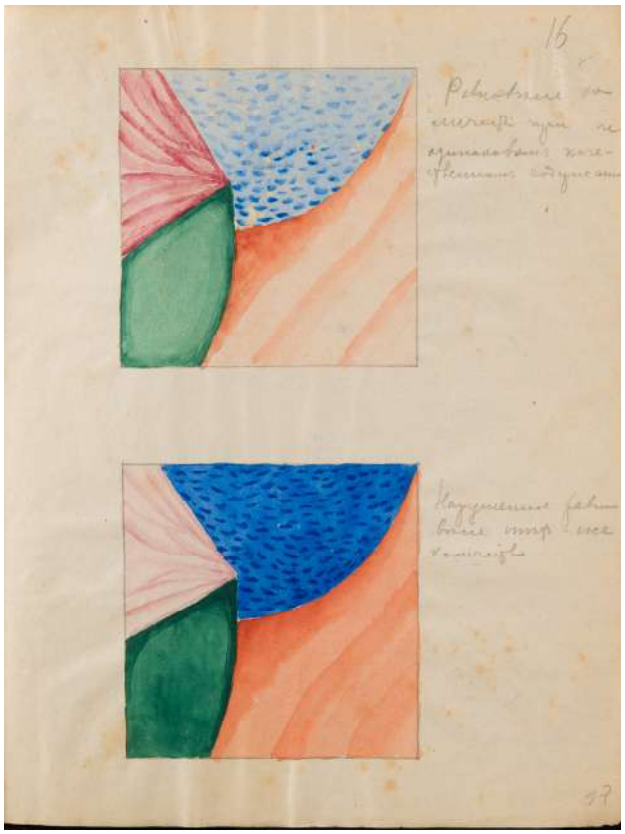


7. Горщик із рослинами на підвіконні. [1913] Папір, кольорова ліногравюра.
ЦДАМЛМ України. Репродуковано з видання: Олександр Богомазов: творча лабораторія: науковий каталог / Упорядник О. Кашуба-Вольвач. Київ : НХМУ, 2019. С. 276

8. Боярка. [1913-1914]. Папір на картоні, акварель. НХМУ

9. Базар. 1914. Сірий папір, олівець Negro. НХМУ

10. Квіти. 1914. Сірий папір, олівець Negro. ЦДАМЛМ України



11. Сторінка із теоретичної праці «Зошит із мистецько-практичних досліджень взаємодії форми та кольору Олександра Богомазова». 1915. ЦДАМЛМ України

12. Вірменка. 1916. Папір, олівець Negro. Приватна збірка

13. Ілюстрація до народної казки «Курочка ряба». [1919–1923]. Папір, акварель, туш. ЦДАМЛМ України. Репродуковано з видання: Олександр Богомазов: творча лабораторія: науковий каталог / Упорядник О. Кашуба-Вольвач. Київ : НХМУ, 2019. С. 350

14. Портрет дівчинки, яка читає книжку (Донька художника О. К. Богомазова). [1923]. Папір, акварель. Збірка "Нью Арт", Київ

15. Пиляр. [1927]. Папір, графітовий олівець. НХМУ

16. Портрет дружини. [1925–1930]. Папір, графітовий олівець. МОХМ (Миколаїв)

Сергій Гулєвич

ГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ЯК КОНСТАТАЦІЯ ВІЙНИ

GRAPHIC ART OF UKRAINE AS A STATEMENT ON WAR

УДК 76:355.018(477)
DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294878

Сергій Гулєвич
Аспірант,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України
e-mail: hulievych@gmail.com

Serhii Hulievych
Postgraduated student,
Modern Art Research Institute of the
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0003-0990-114X

Анотація. У статті розглядається специфіка графічного мистецтва як засобу архівування війни. Хронологічні межі дослідження охоплюють період від початку повномасштабного вторгнення і дотепер. Це зумовлено активною рефлексією мистецтва на аномальні та нетипові умови соціокультурного середовища. Потужною базою для дослідження, окрім теоретичних праць, стали не менш важливі експозиційні проєкти, присвячені темі війни. Предметом дослідження виступає графіка як вид образотворчого мистецтва та особливості його рефлексії на війну. Основний акцент дослідження графічного мистецтва зосереджений на його технічній складовій. З'ясовано, що технічне різноманіття графіки забезпечує її поліфункціональність та здатність до архівування історичних подій через образотворче мистецтво. Встановлено основні відмінності між архівуванням та документацією війни. Визначено основні чинники, які забезпечують розвиток графічного мистецтва під час війни. Окремо проведено аналіз ідейно-тематичного змісту творів сучасних українських митців, що працюють з різними графічними матеріалами та техніками, стилями та жанрами. Визначено, що головні теми графічних творів розкривають різноманітні події та символи війни, а зображення її героїв та жертв наповнюють твори глибоким змістом та сенсами. Методологічні засади дослідження ґрунтуються на принципі історизму та системності, які забезпечують об'єктивний теоретичний підхід.

Ключові слова: архів, графічне мистецтво, архівування війни, образ, символ.

Постановка проблеми. Війна — це динамічне явище, що перебуває в постійному русі. Зміни потребують фіксації, дослідження та архівації для майбутніх поколінь. Доба технічного прогресу подарувала нам змогу здійснювати архівацію на різного типу цифрові носії. Разом з тим не менш важливим явищем у цьому процесі є твори мистецтва, що відображають квінтесенцію суворої реальності. Систематизація та архівація таких творів дає можливість використовувати їх у педагогічній, просвітницькій, ідеологічній та пропагандистській практиках.

Аналіз досліджень і публікацій. Досліджень з проблематики рефлексії української графіки на повномасштабну війну Росії проти України в науковому полі наразі ще не здійснено. Водночас з'являються окремі онлайн-архіви, де серед багатьох творів мистецтва, присвячених сучасній воєнній тематиці, зустрічаються й графічні твори. Це насамперед зумовлено тим, що війна ще триває, а отже будь-яке мистецтво, включаючи і графічне, перебуває в живому процесі й робити остаточні висновки ще не на часі. Але ми мусимо розглядати культуру в усіх джерелах її наповнення на різних етапах. У межах цього дослідження проаналізована більш широка проблематика, а саме мистецтво у часі війни. Зокрема, розглянуто статті:

О. Голуб «Орнаментальність як знаковий меседж у творах воєнного періоду» [4, с. 32], в якій авторка підіймає питання змістовності орнаменту на прикладах авторських робіт, О. Федорука «Нескорена Україна перемагає» [9, с. 22], де автор аналізує загальні тенденції образотворчого мистецтва на прикладі однойменної експозиції, а також К. Чернявського «Національна спілка художників і війна» [10, с. 6], де йдеться про вклад НСХУ в розвиток українського мистецтва після повномасштабного вторгнення. Особливо важливим матеріалом для цього дослідження стали експозиційні проєкти, присвячені війні: «Мистецтво воєнного часу» в галереї The Naked Room, «Одне з одним. Просторові діалоги» в Малій галереї Мистецького Арсеналу, «Щоденники. Колективна виставка мистецтва воєнного часу» в Dymchuk Gallery спільно з «Космос табір», проєкт «Половина» (виставка Нати Левітасової та Олексія Ревіки у Imagine Point) та багато інших.

Мета статті — розглянути українське графічне мистецтво, що рефлексує на війну, з точки зору історичної, мистецької цінності та предмету архівування, з'ясувати його основні ідейно-тематичні напрямки.

Завдання: розглянути та проаналізувати графічне мистецтво з точки зору рефлексії на війну; дослідити ідейно-тематичну мову вибраних творів; визначити роль графіки як засобу архівації війни.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво — це живий організм. На нього впливають різноманітні явища, фактори та чинники, що в свою чергу призводить до його трансформацій та видозмін. Графіка як складова образотворчого мистецтва також синтезує в собі навколишні явища, зокрема перебіг воєнних дій, стан та настрої суспільства. Дати загальну оцінку таким трансформаціям ми зможемо з відстані часу, після завершення війни. Але поки процес триває, ми можемо зробити проміжні висновки, виокремити головні тенденції та напрямки. Зважаючи на це, доцільним буде окреслити хронологічні рамки дослідження. Попри те, що російсько-українська війна розпочалася ще у 2014 році, ми розглянемо період повномасштабного вторгнення — з лютого 2022 року і дотепер. Це зумовлено тим, що після початку відкритої агресії РФ проти України культурний фронт почав особливо емоційно та гостро рефлексувати на воєнні дії.

І. Кант писав, що «…війна, якщо вона ведеться правильно та з дотриманням громадянських прав, містить у собі щось піднесене» [6, с. 271]. Цим «піднесеним» ми можемо вважати, по-перше, визвольну війну (саме такою вона є для України), якщо ми говоримо про війну як певну абстракцію, по-друге, — культурну війну (говорячи про наслідки від війни або процеси, які відбуваються з культурою в цей час).

Культура, як живий організм, не може не реагувати на знакові події, а тому певною мірою «живиться» та «надихається» ними і, на жаль, найбільш знаковою подією в Україні сьогодні є війна. Вона також слугує потужним інструментом піднесення духу громадян, у такий спосіб укріплюючи волю до визвольної боротьби. З-поміж багатьох форм культури, які так чи інакше проявляються під час війни, ми зосередимо нашу увагу на духовній і матеріальній культурі (далі ми будемо використовувати термін «мистецтво»). Вони пов'язані з розвитком суспільства і доповнюють одне одного. Таким чином, під час війни мистецтво видозмінюється, його основними рисами стають символи, атрибути та герої війни. Графіка як різновид мистецтва так само зазнає змін, насамперед ідейно-тематичних та матеріальних, які обумовлені середовищем і умовами існування. Безумовно, ми не можемо стверджувати, що кожен художник присвячує свої роботи виключно темі війни. Однак її конотації відчутні у творчості майже всіх українських митців. Одні повністю занурюються у тему війни, інші емоційно не в змозі творити будь-що й беруть творчу паузу. Хтось, навпаки, під впливом емоційного сплеску акумулює свої страхи в творче русло. З огляду на це можемо погодитись з І. Кантом, що у «війні є щось піднесене», те, що надихає. Звісно, парадоксальним є той факт, що мисте-

цтво, яке має оспівувати життя, перетворюється на інструмент боротьби та мистецьке осмислення трагедії, смерті, непоправних втрат з використанням різних засобів вираження. Одним з наших завдань є виокремити та проаналізувати ці твори.

У поле нашого дослідження входить питання щодо архівування подій мистецькими засобами. Тут слід зазначити відмінність між архівуванням та документацією. Цю різницю важливо розуміти з огляду на те, що художні твори не є історичними документами. У тлумачному словнику термін «архівування» має таке означення: «Процес впорядкованого накопичення документів для тривалого зберігання, зазвичай зі стисканням інформації» [2, с. 41]. У контексті графіки для нас важливо усвідомити це трактування в проєкції на художні твори, які можна вважати архівними. «Впорядковане накопичення документів» в нашому випадку означало б відбір творів, які свідчать про той чи інший період або подію війни, через музеї, галереї та приватні колекції. Під словосполученням «стискання інформації» ми маємо розуміти, що художній твір несе в собі інформацію, яка була проаналізована та переосмислена митцем. На відміну від фото- та відеофіксації, художник творчо репрезентує усвідомлену ним інформацію, висвітлюючи певну подію через особистісне осмислення, одночасно не втрачаючи її універсальну сутність. Тоді як «документування» означає «спостереження, вимірювання та запис даних …» [7].

Предметом пропонованого дослідження є графіка. В «Енциклопедії сучасної України» термін «графіка» означає «вид образотворчого мистецтва, базований на техніці рисунка» [5]. Також окремим видом графіки в постмодерній епосі вважається комп'ютерна графіка, крім неї існують ще промислова, книжкова, станкова. Ми свідомо не будемо акцентувати увагу саме на видах графіки, а більшою мірою зосередимось на її матеріальності. Це важливе уточнення, адже в поле дослідження потрапляють замальовки, ескізи, начерки, виконані графічними матеріалами, аквареллю на папері та естампи. З огляду на це ми структуруємо та окреслимо межі предмету дослідження. Спираючись на ці критерії, ми й будемо аналізувати ту чи іншу творчу практику.

Від початку повномасштабного вторгнення графічне мистецтво отримало сильний емоційний поштовх. На початку століття графіка як вид образотворчого мистецтва була дещо в «тіні» живопису. Музеї та галереї неохоче експонували графічні твори. Винятком є «Всеукраїнська трієнале графіки», організована НСХУ, та експозиції профільних інститутів: НАОМА, кафедри графіки Видавничо-поліграфічного інституту, Львівської академії друкарства тощо. Ситуація змінилась після 2013 року: на цей період припадає своєрідне «відродження» графічного мистецтва. Організовуються артфестивалі, виставки, конкурси, ярмарки, присвячені тиражній графіці. Українських художників-граверів все частіше можна зустріти в списках учасників міжнародних виставок та конкурсів. Українською графікою цікавиться світ. Після повномасштабного вторгнення цей інтерес значно пожвавився. У 2022 році загалом стало «модно» за кордоном мати серед експонатів роботи українських художників. Чому ми на цьому наголошуємо? Тому що це стало одним з факторів, що вплинули на розвиток графіки, відповідно якість і кількість графічних творів зростає. Безумовно, окрім цього базового чинника, визначальним є війна, насамперед як суб'єкт, що здійснює вплив, а також творчий та практичний досвід художника, його психологія і світосприйняття.

Спробуємо проаналізувати кожен чинник окремо:

– війна — явище, яке за своєю природою немає аналогів. Але тут варто розглядати війну не лише в її суто класичному характері, тобто як військове протистояння між країнами, а як складну систему взаємозв'язків, насамперед філософських та духовних. Також слід говорити про її суб'єктивну роль. Осмислюючи війну через філософію, ми можемо знайти як позитивні, так і негативні конотації. Однак в контексті суб'єктивізму варто говорити про кризу. Кризу, яка породжує творчий сплеск. «Криза, таким чином, стає джерелом всього сущого» —

зазначає А. Марчинський. — Вона відділяє одну річ від другої, творить їх, дарує їм обличчя й наділяє іменами. Вона дозволяє світу існувати в його визначеності, матеріальності і конкретності…» [8]. Про те, що війна дає імпульс новому та становить його логічну структуру, зазначено і у «Лекціях з філософії історії» Гегеля, який вважав, що війну повинне пережити кожне покоління, пояснюючи це очищенням та свободою мислення, а також тим, що війна перезавантажує уявлення та вибудовує нові логічні структури. У своїй праці «Феноменологія духу» він зазначає: «Війна це дух і форма. В якій є своя дійсність та підтвердження суттєвого моменту моральної субстанції, абсолютна свобода моральної самодостатньої сутності від будь-якого матеріального буття» [3, с. 243]. Гегель наділяє війну духом і формою, які забезпечують оновлення самосвідомості та виконують функцію рушія. Отже, в нашому випадку війна відіграє роль рушійної сили, відправної точки, з якої починається воєнне мистецтво;

– творчий та практичний досвід — це навички, якими володіє художник, які в контексті рефлексії на війну відіграють надважливу роль. Це пов'язано з атиповими умовами для праці, іноді з відсутністю професійних матеріалів та інструментів, важким психологічно-емоційним фоном. Це все має компенсуватись навичками та вміннями художника. Результат таких творчих практик ми можемо віднайти у великій кількості графічних замальовок, ескізів, начерків, щоденників. Тобто, попри відсутність широкої палітри інструментарію, художники звертаються до матеріалів, які є доступними і за допомогою вони яких виражають у візуальній та фізичній площині свої ідеї, спостереження, почуття. З одного боку, ці доробки можуть позиціонуватись як вже завершені твори (що можна простежити у творчості І. Леві, Д. Кавеліної, В. Ралко, В. Рябоштана та інших митців), але, з іншого боку, притаманною рисою таких творів є їхня поліфункціональність. Всі підготовчі рисунки (зарисовки, ескізи, начерки, скетчі) через деякий час можуть трансформуватись у більш глибокі за сенсом, більш деталізовані й технічно різноманітні станкові роботи;

– психологія та світосприйняття — чинники, які слід розглядати в єдиному блоці, адже в контексті нашого дослідження вони взаємозалежні і доповнюють один одного. Наша психіка забезпечує стійкість до шокуючих подій перших днів війни та до жахливих новин після її початку, визначає майбутнє нашого світогляду. Вона так само формує майбутню творчу лінію митця. Психологічна захисна реакція у більшості художників послаблюється вже через 7–10 днів. Це той термін, після якого відбуваються зміни на підсвідомому та свідомому рівнях. Вони деблокують функції, що відповідають за процеси, які забезпечують можливість сконцентрувати свою увагу на продукуванні мистецтва. Саме від психологічної стійкості залежатиме, як глибоко художник зануриться в проблематику війни у своїх графічних творах; наскільки швидко митець зможе повернутись до своєї звичної професійної діяльності; як — кардинально або частково — зміниться його творчий напрямок. Говорячи про світосприйняття, варто виокремити наступні його характеристики: воно формується нашою свідомістю через різного роду психологічні процеси; воно одночасно може бути об'єктом і суб'єктом у співвідношенні з психологією (залежно від умов); воно безпосередньо впливає на творчі пріоритети художника. Зважаючи на це, в аномальних умовах кризового характеру психологія впливає та загострює наше світосприйняття.

В сукупності ці чинники акумулюються у твір мистецтва, який зароджується та продовжує існувати в якості контраргументу війні.

Для того щоб проаналізувати графічне мистецтво, яке рефлексує на війну, ми звернімося до творчості художників, які мають безпосереднє відношення до неї. На противагу сухому переліку художників та їхніх творів, а також задля уникнення узагальненої описовості, зосередьмо увагу на творчості декількох митців. Серед багатьох художників, які роблять неоціненний вклад в розвиток українського графічного мистецтва в Україні і створюють її імідж за кордоном, варто згадати О. Манна, Д. Красного, Є. Кліменка, А. Аджинджала,

М. Маслову, М. Завального, С. Гулєвича, М. Шерстюк та інших. Ми в свою чергу звернімося до творчості О. Джураєвої, О. Ревіки, Н. Савенко, А. Логова, В. Рябоштана та Д. Кришовського. У кожного з них різні стилі, техніки та підходи до творчості. Проте їх поєднує декілька спільних рис: концепція, світогляд, вид мистецтва та психологічно-емоційна складова особистості як така (мається на увазі, що кожен так чи інакше безпосередньо дотичний до війни та її наслідків). Далі ми будемо аналізувати кожну підгрупу окремо, щоб аргументувати їхню доцільність та необхідність в контексті архівування війни.

Щоб аналізувати візуальні практики вищезгаданих митців, ми систематизуємо їхню творчість за технікою виконання творів. Постає питання: чому саме за технікою виконання? Насамперед, саме вибір графічної техніки надає роботі такі характеристики: терміни виконання та умови зберігання, технічні переваги та деталізація, можливість тиражування, цінність (йдеться не про фінансову, а духовну цінність). Таким чином, техніка слугує критерієм, який відіграє важливу роль з точки зору дослідження графічних творів.

Для подальшого дослідження творчості вищезгаданих митців ми розділимо їх на кілька підгруп, об'єднавши кожну з них тою чи іншою графічною технікою виконання:

– у першій підгрупі творчість — О. Джураєвої та Н. Савенко, що об'єднані класичними графічними техніками, гравюрою на дереві та літографією. Після початку повномасштабного вторгнення О. Джураєва звертається до техніки дереворіту на противагу притаманній та звичній для неї ліногравюрі. Ця техніка, окрім того, що вирізняється своєю матеріальністю, дає змогу працювати з фактурами, зводить до мінімуму час створення (в порівнянні з ліноритом) та інструментарій, чим і користується художниця. Вона створює серію робіт під назвою «Вікно надії», в якій висловлює власне бачення війни з надією про світле майбутнє. Творчий концепт Н. Савенко дещо подібний. Сама мисткиня зауважує: «Хочу малювати майбутнє. Зображувати бомби я не хочу — це я робила ще у 2018 році», — саме тому вона зображає квіти у своїх роботах «Putins is dead», «Enemis will fade». Перевагами технік, в яких працюють обидві художниці, з огляду на нашу проблематику, слугує можливість тиражування. Це дає змогу демонструвати роботу одразу в декількох різних місцях, а їхня цінність зростає та набуває характеристик тиражного мистецтва. Також ми можемо стверджувати, що ці роботи є результатом глибокого осмислення, адже терміни виконання робіт в цих техніках унеможливлюють рисувати «тут і зараз», що дає змогу художницям підійти до зображення теми війни нетривіальним, дещо романтизованим способом.

– у другій підгрупі — творчість Д. Кришовського та О. Ревіки. За технікою виконання — кулькова ручка, лайнер. У графічних аркушах, зокрема в серії «Червона лінія», яку О. Ревіка розпочав ще до повномасштабного вторгнення та продовжує наповнювати новими творами, він використовує саме кулькову ручку. Через графіку художник розкриває тему війни, ілюструючи ті чи інші події («Область», «Дім», «Злочин», «Вторгнення») або місць («Харків», «Бердянськ», «Миколаїв-Обстріл», «Скіфи»). За стилем ці роботи дещо схожі на мистецтво плакату: чітке, лаконічне графічне зображення, підкреслене влучним словом чи виразом. Така «плакатність» притаманна й творчості Д. Кришовського. Він так само використовує впізнавані образи — тризуба, зброї, вінка — та наповнює їх сюжетними колізіями. Визначними аркушами після широкомасштабного вторгнення стали твори «Вистоїмо», «Овочі в тактичному оточені», «Оберіг/Лендлізівський», «Руській воєнний корабль, іді…». Обидва художники розкривають проблематику війни через символи, що вже стали визначними і впізнаваними. Використання кулькової ручки дає можливість передати головну ідею, доповнивши її динамічною композицією та світло-тоновим контрастом. Вибір техніки в свою чергу визначає творчий вектор, дає можливість зробити підготовчі ескізи м'якими матеріалами, а вже потім за допомогою чорної лінії/штриха та білого аркушу закцентувати увагу на основній проблемі та змісті, що досліджується митцем. Таким чином графічний твір звучить чітко

та лаконічно, сюжетна лінія сприймається однозначно та прямолінійно. Мистецтво цих художників — це не що інше, як пряма рефлексія на війну. Такі твори можна віднести до тих, що архівують нашу історію методом «стискання» оточуючого середовища;

– третя підгрупа розкриває нам інший підхід та концепцію загалом. Доступність, швидкість, миттєве реагування на подію та велика кількість рисунків, начерків, замальовок. Саме так ми можемо охарактеризувати творчість А. Логова та В. Рябоштана. У технічному вимірі ці художники принципово різні: якщо А. Логов звертається до акварелі, то В. Рябоштан бере в руки звичайний графітний олівець. Їх об'єднує основна ідея — закарбувати події «по гарячих слідах». Ці техніки створюють ідеальні умови для швидкої творчої рефлексії на події ледь не щодня. Війну в своїх творах художники розкривають через замальовки (подеколи доопрацьовують їх та створюють станкові роботи, плакати), акцентуючи увагу на головних подіях. Серії робіт, які були розпочаті на початку війни, художники продовжують і донині. Чи можемо ми віднести їхні твори до мистецтва, що архівує війну? Безумовно, в будь-якій роботі ми віднайдемо знайому нам подію, котра сталася зовсім нещодавно. Пройшовши художнє осмислення, ця подія стискається до асоціативного, символічного характеру.

На прикладі творчості цих митців ми розглянули війну крізь призму її інтерпретації за допомогою різних графічних матеріалів. Взявши за основу можливості тої чи іншої техніки, ми змогли розкрити широкий спектр спроможностей митців, які звертаються до графічного мистецтва. Щодо архівування, то з точки зору різноманіття матеріальності графіка нам дозволяє виробити, закарбувати та зберегти символи й події війни, образи жертв та героїв для наступних поколінь.

Звернувшись до ідейно-тематичної спрямованості згаданих художників, ми можемо констатувати різноманітність стилів та поліобразність. Саме через них митці висловлюють власну точку зору та внутрішні переживання, закарбовуючи їх на папері. Деякі художники звертаються до теми «світлого майбутнього», ніби зазираючи наперед. Інші наповнюють твори лаконічними формами символів та глибинними сенсами, породженими російсько-українською війною. А хтось, намагаючись вловити постійні зміни, хоче зупинити їх назавжди у своїх графічних аркушах. Графіка дає можливість швидко відгукуватись на події, вести діалог між художником та світом. На сьогодні не існує уніфікації ідейно-тематичної мови як такої, кожен має свою точку зору, свої почуття, переживання. Узагальнюючи, ми можемо охарактеризувати це мистецтво загалом через одну тему — як воєнне мистецтво (з соціополітичної точки зору). Але, відкинувши це узагальнення, та зробивши аналіз графічного мистецтва, ми можемо виділити окремі тенденції та констатувати певне урізноманітнення. Вони проявляються в зображенні героїки та трагічності, висміювання та піднесення, фантазування та документування. З кожним днем перелік тем, до яких звертаються художники, поповнюється. Сьогодні їх можна поділити на дві групи: постійні та короткочасні. До постійних ми відносимо теми страждання, героїки, стійкості, перемоги, тобто ті, що асоціюються з війною у кожного українця та є незмінними протягом всієї війни. Короткочасні ж теми є змінними в часі та просторі, такими можна вважати конкретну подію, яка вже минула, але залишила слід у нашій пам'яті. Серед таких зазначимо теми вторгнення, окупації, жертв, воїнів, «російського корабля...» тощо. Звернення митця одразу до багатьох з тем або вибір конкретної залежатиме від власних почуттів та самосвідомості. Ідея (ми говоримо не про ідею окремого твору чи митця, а ідею загальну), навпаки, консолідує художників. Головною ідеєю сьогоднішніх графічних творів як опосередкованих об'єктів війни є створення та поширення інформації у різних формах. Залежно від мети художника вона матиме характер комунікаційний, архівний, емоційний, художньо-образний. Саме тому українське графічне мистецтво сьогодні має спільну ідею та широкий спектр тем. Безумовно, вони корелюють одна з одною,

створюючи глибоке джерело ідей для творчих практик, звернувшись до яких кожен художник переживає особистий катарсис, розповідаючи про свій погляд на війну.

З огляду на технічні переваги графіка стала потужним інструментом, зброєю у донесенні глибоких ідейно-тематичних сенсів, а кожен митець — воїном. Так само, як понад століття тому графіка була «…тісно повв'язана з революційним рухом і стала могутньою зброєю боротьби. Те, чого не можна було сказати друкованим словом, висловлювали мовою графіки. Під час революції 1905 р. у масових часописах друкувалися графічні твори, що таврували Миколу Кривавого, його катів, закликали до непримиренної боротьби за остаточне повалення самодержавного ладу. І царським властям ніяк не щастило примусити графіку мовчати» [1, с. 80] — пише П. Білецький. Так і зараз графіка не мовчить, вона привертає до України увагу всього світу.

Висновки. Українська графіка як явище існує в контексті соціополітичних змін, глибоко переплітаючись з ними. Це простежується через художні образи та зміст графічних творів. Війна впливає на творчість художників по-різному — як безпосередньо, так і опосередковано. Вона проникає через їхнє особисте сприйняття, почуття та емоційно-психологічну рефлексію у графічні твори. В дослідженні з'ясовано, що в контексті архівування (насамперед нашої історії через опцію мистецтва) художня графіка переважає над іншими його видами, зокрема через свою технічну різноманітність. Важливими рисами графіки залишаються притаманні їй лаконічність та влучність художньо-образної мови. Дослідження графіки в контексті архівування залишається актуальним і дотепер, адже події розвиваються досить швидко, художники активно рефлексують на них та поповнюють архівний фонд.

Головними темами сучасних графічних творів слугують різноманітні події та символи, герої та жертви війни. Однак образ України вже давно сформований культурними діячами: він спирається на героїзм українців (воїнів, пересічних громадян, волонтерів), показує міць держави та духовно збагачує її потенціал. Одні художники звертаються до ліричного осмислення, інші в своїй творчості використовують символи війни, хтось фіксує конкретні, на жаль бридкі, огидні та жахливі для людства події. Однак у будь-якому випадку на авансцені цих творів завжди виступає війна.

Література

1. Білецький П. О. Мова образотворчих мистецтв. Київ: Радянська школа, 1973. С. 127.

Бусел В. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ: Перун, 2005. С. 1728.

2. Гегель Г. Феноменология духа. М.: Наука, 2000. С. 497.

3. Голуб О. Орнаментальність як знаковий меседж у творах воєнного періоду // Образотворче мистецтво. 2022. № 118. С. 32–33.

4. Енциклопедія сучасної України // Електронна бібліотека: веб-сайт. URL: https://esu.com.ua/article-26851 (дата звернення: 12.12.2022).

5. Кант И. Сочинения в шести томах. Т. 5 / Под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. М.: Мысль, 1966. 564 с.

6. Портал української мови та культури // Електронна бібліотека: веб-сайт. URL: https://slovnyk.ua/index.php?swrd=документування (дата звернення: 25.11.2022).

7. Філософія за часів війни // Polskie radio: веб-сайт. URL: https://www.polskieradio.pl/398/8124/artykul/2958195,філософія-за-часів-війни (дата звернення: 10.12.2022).

8. Федорук О. Нескорена Україна перемагає // Образотворче мистецтво. 2022. № 118. С. 22–24.

9. Чернявський К. Національна спілка художників і війна // Образотворче мистецтво. 2022. № 118. С. 6–9.

References

1. Bilecz`ky`j P. O. Mova obrazotvorchy`x my`stecztv. Ky`yiv: Radyans`ka shkola, 1973. S. 127.

2. Busel V. Vely`ky`j tlumachny`j slovny`k suchasnoyi ukrayins`koyi movy`. Ky`yiv : Perun, 2005. S. 1728.

3. Gegel G. Fenomenologiya duha. M: Nauka, 2000. S. 497.

4. Golub O. Ornamental`nist` yak znakovy`j mesedzh u tvorax voyennogo periodu // Obrazotvorche my`stecztvo. 2022. # 118. S. 32–33.

5. Enceklopediya suchasnoyi Ukrayiny` // Elektronna biblioteka: veb-sajt. URL: https://esu.com.ua/article-26851 (last accessed: 12.12.2022).

6. Kant I. Sochineniya v shesti tomah. T. 5 / za red.: Asmusa A. Gulyigi A. Oyzermana T. Moskva: Myisl, 1966. S. 564.

7. Portal ukrayins`koyi movy` ta kul`tury` // Elektronna biblioteka: veb-sajt. URL: https://slovnyk.ua/index.php?swrd=dokumentuvannya (last accessed: 25.11.2022).

8. Filosofiya za chasiv vijny` // Polskie radio: veb-sajt. URL: https://www.polskieradio.pl/398/8124/artykul/2958195,filosofiya-za-chasiv-vijny` (last accessed: 10.12.2022).

9. Fedoruk O. Neskorena Ukrayina peremagaye // Obrazotvorche my`stecztvo. 2022. # 118. S. 22–24.

10. Chernyavs`ky`j K. Nacional`na spilka xudozhny`kiv i vijna // Obrazotvorche my`stecztvo. 2022. # 118. S. 6–9.

Serhii Hulievych

GRAPHIC ART OF UKRAINE AS A STATEMENT ON WAR

Abstract. The article examines the specifics of graphic art as a means of archiving the war. The chronological boundaries of the study cover the period from the beginning of the full-scale invasion to the present. In turn, this is due to the active reflection of art on anomalous and atypical conditions of the socio-cultural environment. In addition to theoretical works, exhibition projects devoted to the theme of war became a powerful basis for research. The subject of the study is graphics, as a type of fine art, and the peculiarities of its reflections on the war. The main emphasis of graphic art research is focused on its technical component. It was found that the technical diversity of graphics ensures its multi-functionality and ability to archive historical events through fine art. The main differences between archiving and war documentation are established. The main factors that ensure the development of graphic art during the war are determined. A separate analysis of ideological and thematic language was carried out on the example of modern Ukrainian artists working with various graphic materials and techniques, styles and genres. It was determined that the main themes of the graphic works reveal various events and symbols of the war, and the images of its heroes and victims fill the works with deep content and meanings. However, among such a variety of thematic themes, war is always at the forefront of each plot. She is the subject that determines the role of art in relation to her, in particular graphic art. The methodological foundations of the research are based on the principle of historicism and observation, which provide an objective and theoretical approach to research.

Keywords: archive, graphic art, war archiving, image, symbol.

Ольга Петрова

АРТИСТИЧНА ГРА ТА СМІХ ЯК СПОСІБ ЖИТИ У МИСТЕЦТВІ

ARTISTIC PLAY AND LAUGHTER AS A WAY OF LIVING IN ART

УДК 7.06:[792.028: 159.942.3]
DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294889

Ольга Петрова
Доктор філософських наук,
професор кафедри культурології
факультету гуманітарних наук
Національного університету
«Києво-Могилянська академія»; професор,
головний науковий співробітник
Інституту проблем сучасного мистецтва
НАМ України
e-mail: om_petrova@ukr.net

Olga Petrova
Doctor of philosophy,
Professor of the Department
of Cultural Studies,
Faculty of Humanities, National University
of Kyiv-Mohyla Academy; Professor,
Chief Researcher of the Modern Art Research
Institute of the National Academy of Arts
of Ukraine
https://orcid.org/0000-0002-5573-4648

Анотація. У статті йдеться про дуальність раціонального, розсудливого світосприйняття та опозиційно-ірраціонального, а саме сміхового та театралізованого способу перетлумачувати реальність та про життя в цій «іншій реальності». Наголошено, що інстинкт гри, театралізованості, сміхова налаштованість з найдавніших часів (у доісторичні епохи) була й досі залишається проявом свободи особистості. Інстинкт гри як прояв культурного самоусвідомлення представлено ознакою психологічного та психічного здоров'я. Варіанти переосмислення раціонального життя в рамцях «сміхового інстинкту» розглянуто в огляді творчих підходів до дійсності Сергія Параджанова (його колажування), у сценічних прийомах Богдана Ступки. Вперше в українському мистецтвознавстві розглянуто «сміх» Люсьєна Дульфана — художника з Одеси, а з 1980-х років — нью-йоркця. Простежено також одеський «сміховий космос» у творах Сергія Божка та Ігоря Гусєва (їхня антивоєнна творчість 2022 року). Під кутом зору «карнавального двійника» унаочнено живопис Владислава Шерешевського. Також відзначено негативістські, цинічні прояви сміху та гри у творах окремих представників українського актуального мистецтва. У статті проаналізовано позитивну роль сміху у творах українських художників 2022–2023 років у їхньому протесті проти путінізму. На прикладі творчості Сергія Параджанова проілюстровано прогностичне значення артистичних жестів, які, порушуючи закон спадкоємності, унормованості в мистецтві, у творчих спалахах (моментах біфуркації), розхитують стару систему художнього мислення, пропонуючи новизну. Сміховиння у цій ситуації є провідником прогностичності. У статті показано, як креативна театралізованість світосприйняття, перетворення трагічного на комічне жартома, у грі та сміховинні здатна врятувати особистість не тільки від куцого прагматизму в побуті, а й від трагічного самопочуття в періоди важких випробувань, зокрема у протистоянні варварству війни.

Ключові слова: сміховий інстинкт, нова реальність, артистична свідомість, ігрові маніфестації, трансформація очевидного, карнавальний двійник, антивоєнний сміх, колаж, перформанс, живопис, перевизначення творів, творча свобода, творчий екстремізм.

Постпостмодерна цивілізація сповідує культ практицизму. Для цього є вагомі підстави у постіндустріальному, інформаційно орієнтованому світі. Прагматики цілком аргументовано вважають наш час ерою грошей, які стали універсальним еквівалентом цінностей. Для прагматично і раціонально мислячої людини світ стає керованим завдяки владі капіталу. Такий матеріалістичний вимір буття спрощує й уніфікує світ і водночас робить його напрочуд безбарвним і нудним. Це життя одноманітне — з нього вилучено нерв творчої спонтанності, фантазії і, зрештою, особистісної свободи. Коли з свідомості витісняється ірраціональне, суб'єктивне, те, що становить сутність творчого початку життя людства, світ застигає у вузьких кордонах обмеженої самозакоханості. Бездоганна на вигляд людина перетворюється на «розрахунково-обчислювальний прилад». Твереза, аж до нудьги, розважливість, холодна серйозність посунули на маргінези усмішку та грайливість (гру), які за своєю природою притаманні життю. Своєрідний культ беззастережної розсудливості в політиці, в економіці та загалом у сучасній свідомості середньостатистичної людини, продовжуючи практику тоталітарних режимів, намагається придушити властиве людині діонісійство, уроджений «інстинкт гри». За А. Шопенгауером, цивілізація підміняє культуру і перемагає мистецтво з його розкутістю й фантазійністю та з властивим йому сміховим інстинктом. Притому, що сміх, на думку цілих поколінь філософів, «має глибоке світоглядне значення, це одна з найістотніших форм правди про світ, про історію, про людину; це особлива, універсальна точка зору на світ, що бачить світ інакше, але не менше (якщо не більше) суттєво, ніж серйозність» [1, с. 78].

Протиборство офіційно-урочистих та святкових (розкріпачених і свавільних) форм життя супроводжує людство з того часу, коли в того чи іншого народу починали формуватися державні інститути та правлячі еліти. Зафіксована та самодостатня влада неодмінно починала боротися з народною розкутістю та його сміховою культурою. Від середньовіччя аж до тоталітарних систем XX–XXI століть сміховинна культура народу (артистичний зріз буття) опинялася за порогом офіційної ідеології, сміх завжди був антагоністом по відношенню до неї. До сміху на театрі, а особливо до розваг вулиці держава завжди ставилася з підозрою. Водночас, у всі епохи народне (згодом професійне) сміховиння, знаходячись на маргінезах, співіснувало з офіційною культурою. Сміх і гра як вияв духовної свободи особистості укорінені в біологічних особливостях людини і вбити їх неможливо. Цей інстинкт сміху та театралізованої поведінки є родовою рисою професії актора, а у візуальному мистецтві XX та XXI століть сміх та гра голосно заявили про себе в гепенінгах, перформансах, івентах, у колажуванні і навіть у традиційних образотворчих жанрах. Цей потяг до гри та сміху можна вважати ще й потребою «трансформації очевидного».

Ігровий інстинкт вчені помічають навіть у тварин. Те, що ми вважаємо «театральністю», є проявом «культурного інстинкту гри» навіть у докультурних формаціях, у первісних народів у їхньому шаманізмі та культі замовлянь.

Доля подарувала мені щастя майже протягом тридцяти років насолоджуватися сміховим талантом та постійною готовністю до жарту геніального Богдана Сильвестровича Ступки — як на сцені, так і поза нею. Кожен глядач, який бачив актора в ролі Тев'є-молочара, безперечно помітив широку сміхову палітру лицедія — від іронічного, теплого сміху в розмовах з Голдою (дружиною Тев'є) і трагедійно-запитувального в уявному діалозі з Господом. Довелося також насолоджуватися «театром одного актора» Ступки у колективній подорожі Ізраїлем. Навіть у автобусі, у переїздах країною Богдан Сильвестрович безупинно імпровізував комедійні сценки та розіграші. За глибинною сутністю він був «людиною-театром».

Таким же майстром ігрових маніфестацій був Сергій Йосипович Параджанов. Талановитий, з витонченим естетичним смаком, він організовував гру у власний імідж. Він зовсім не переносив самотності, тому завжди потребував глядача-спостерігача його витівок. Пара-

джанов грав самого себе як екстраординарного персонажа публічно і навіть у обмеженому колі друзів та перед випадковими відвідувачами його квартири. Протягом одного вечора він міг грати виставу з перевдяганнями та зміною масок для двох-трьох гостей і навіть для одної мене. Його театралізована химерність не знала кордонів. Своєрідним образотворчим «театром» були його колажі. Ці композиції виконувалися Параджановим із безпосередністю геніальної дитини. Для створення колажів використовувалися шматки картону, залишки розбитої порцеляни, уривки тканин і справжні перли та пір'я з прабабиного віяла. Все йшло в діло, з якого виникав «образотворчий театр» і нова художня реальність. Ще за двадцять років до того, як у 1990-х українські художники опанували світову систему художнього постмодернізму, а саме цитування класики, Параджанов, на інтуїтивному рівні, відкрив неоман'єристичний прийом цитати, натяку та інтригуючі, провокаційні недовизначення. Тому свідченням є композиції «Голгофа» (1973), «Кілька епізодів з життя Джоконди» (1988), «День народження Андерсена» (1986), «Нічний птах А. Тарковського» (1987) та ще десятки інших. Це артистична гра з цитатою є прийомом самопрояву автора творів — «людини граючої» (за Й. Гейзінгою) [2, с. 191]. Важливо також зауважити, що екстраординарне мистецтво Параджанова протистояло образотворчому мейнстриму 1970–1980-х рр. У цій реальній ситуації його парадоксальна поведінка та творчість були засобом інституалізації особистісного самопроявлення, якого офіційна система не допускала. Артистична гра ставала проявом свободи особистості та подоланням віджилих норм у мистецтві та стереотипів художнього мислення. Всі парадоксальні театралізовані ігри Параджанова, по суті, були спалахами, розривом із усталеним, життям на кордоні, переходом та артистичним намацуванням інновацій в мистецтві для наступного покоління творчих особистостей.

Театралізовано-сміховий талант художника — явище непересічне, навіть унікальне. Цей «вищий інстинкт», що провокує екстраординарну творчість, є Божим даром окремим артистичним особистостям. Одним із унікумів сміху є Люсьєн Дульфан — художник родом з Одеси. Наприкінці 1970-х він виїхав до Нью-Йорка, проте й там зберігає гумористичну одеську ауру протягом усього плідного творчого життя.

Починав він власну творчість у СРСР як досить успішний живописець, проте, в умовах стресового стану, за нового життя в США він почав втілювати власну фантазію та талант як автор гепенінгів, перформансів та колажів. Він грає завжди і з усім у себе в майстерні та на вулицях Нью-Йорка, Лос-Анджелеса, Мадрида — повсюдно, куди потрапляє зі своїм театралізованим світоглядом. Клоунада, маска, парадокс, ірраціональність — все це замішано, як салат олів'є, на запаморочливій одеській дотепності. Театр Дульфан несе в собі. Він є проявом його сутності як у монументальній серії композицій «Homeless» (2015–2020), так і в його сюрреалістичних новелах, записаних сновидіннях та гепенінгах [3, с. 35–36]. Останні п'ять років Л. Дульфан створює масштабні пластичні імпровізації (колажі) на утилітарній фанері з речами, які віднайдені на смітниках. Це химерні композиції. Його колажі — з усюдисущими сексуальними знаками, відбитками гігантської стопи (домінуючого знаку в серії людського сліду), аплікаціями з уривків тканин, шкіри, обгорілої деревини. Вся ця химерно колажована мішанка справляє враження божевільного театралізованого видовища. У ньому є вражаючі артистичні несподіванки та водночас багатоголосність людського буття у його ранніх праформах. Як пише дослідниця пані Ан Беттенкурт (Anna Bettencurt): «Студія Дульфана — це місце хаосу інновацій. Тут збирається какофонія ідей, зображень, голосів, які штовхаються, сперечаються та танцюють навколо митця» [4].

Люсьєн Дульфан як парадоксальний «театралізований» художник шокує та захоплює. Він страждає через недосконалість світу, болісно сприймає хаос війни, розв'язаної проти України, але все трагічне та позбавлене здорового глузду й логіки митець опрацьовує як абсурдистський театр, яким і є життя. У його зовні веселих творах є багато смутку, прикритого

зухвалою маскою. Він сміється та молиться одночасно. Хіба це не найвищий рівень «теології блазенства»? Сміх, навіть коли йдеться про теми війни, виступає як потужна зброя та надія на перемогу.

Станкові композиції, як і вуличні дійства Дульфана, сповнені люті та нестримної творчої фантазії. Якщо говорити про свободу творчого висловлювання, вона явлена Дульфаном беззастережно. При цьому відверті вуличні дійства з присмаком раблезіанства нікого не ображають. Об'єктом гумористичних перетворень зазвичай є сам художник. У його сміховинні не знайдемо інтонацій знущання або зневаги до глядача, притому, що повсякденне, заяложене чи навіть біблійне чи трагічне (як у проєкті «Pendulum») трансформується у сміхову нешанобливість. Він завжди працює на тонкій межі між сміхом і мудрим сумом, але рішуче виступає проти варварства та злоби в житті суспільства.

Одеську сміхову традицію дещо інтелектуалізує дует художників Сергія Божка та Ігоря Гусєва в їхньому гострому та актуальному проєкті «Зустріч у бомбосховищі» (галерея «Білий світ», Київ, 2023). С. Божко у композиціях «Помаранчевий ліс», «Остання мобілізація», «Олексій Арестович читає бурятам лекцію про сенс життя», в інших іронічно обігрує теми, які породила навала росіян на Україну. С. Гусєв — художник, поет, автор інсталяцій та перформансів. В експозиції «Зустріч у бомбосховищі» він показав себе майстром швидкого реагування на актуальні теми та представив композиції-перевертні. Автор цих колажів деконструював (перевизначив) репродукції з творів видатних російських художників, надавши їм зовсім іншого змісту та звучання. Наприклад, у композиції Іллі Рєпіна «Не чекали» на голові батька, що входить до кімнати, височить електрочайник. Здавалося б, абсурд? Але так вирішено тему мародерства росіян у захоплених селах та містах України. Хрестоматійна композиція «Мисливці на привалі» трансформована і отримала назву «Спецоператори». Іронізуючи та граючи в теми-перевертні, Гусєв мав на меті хоча б на короткий час звільнити травмовану психіку глядачів від напруги. Сміх стає очевидною та впливовою зброєю інтелектуального та психологічного розвантаження та звільнення від образотворчих шаблонів.

Сміховий модус культури формують особистості, яким генетично притаманна іронічна відстороненість від серйозності (домінанти офіційної культури). Сміхотворцям дано перетлумачувати банальне (події, явища, художні системи) в яскраві, театралізовані та іронічні художні світи. Про це багато міркували Анрі Бергсон [5], Зигмунд Фрейд [6], Михайло Бахтін [1], Володимир Пропп, Ольга Соломонова та багато інших мислителів. У текстах філософів та психологів йдеться про сміх як про екзистенційну субстанцію, яка звільняє людину від зовнішніх та внутрішніх (психологічних) обмежень.

Сміх та гра виступають у ролі невловимого «співрозмовника», свого роду «карнавального двійника» в усій творчості Владислава Шерешевського. Кожна виставка цього автора сприймається як один великий жарт, що складається з безлічі жанрових епізодів. Шерешевський свідомо працює з маргінальними темами, знаходячи у них поживу для вродженого почуття гумору. Він уособлює тип художника-іроніста. Іронія та сміх для художника є способом пізнання світу та реакції на нього. Його творчість виглядає необмеженим полем комізму. Сміхові реакції автора творів можуть здатися спонтанними, але все ж в основі непередбачуваних образотворчих реакцій лежить унікальна спостережливість, уміння бачити безглузде в оточенні та майстерно трансформувати заяложене у вибухово-смішне. «Зображення навиворіт» завжди є переконливим у Шерешевського. Сміх художника відкриває таємничу машкару пихи, штучної величі чи авторитарності, ницості та дурості без моралізаторства та дидактики. Позитивне та негативне знаходиться в рухомому стані маятника. Перехід потворного, безглуздого в смішне і навіть у позитивне трансформується у творах Шерешевського ненав'язливо, наче жартома. Іноді безтурботні веселощі заступають філософські роздуми. Так з'явилися полотна «Зняття з хреста» (2013), «Христос і гуцули» (2009), «Пустіть дітей

приходити до мене» (2005). У масштабній багатофігурній композиції «Явлення Христа народу» (2010) сумно, по-сирітськи почувається Ісус Христос у натовпі київського чи одеського ринків. У побутовому гармидері немає кому почути Його слово.

Через сто днів після початку ворожої навали на Україну В. Шерешевський стрімко написав цілу виставку «Військовий стан» (галерея «Білий світ», Київ, 2023), яка з'явилася як рана, що кровоточила в душі художника. І все ж усі полотна було втілено в програмі сміхової налаштованості автора. Вона є специфічним інтелектом художника як природна, інстинктивна здатність до дотепності і як прояв його духовної свободи. Таким, до прикладу, є «Путін у труні», «Курити шкідливо», інші. У такому артистичному бунті негативізм подій піддається розрядженню, знищенню, перетворюючись на протилежність — на естетизований сміх, а він як такий є, по суті, катарсисом, отже складною трансформацією почуттів.

Прийом змістовних переозначень, типовий для Шерешевського як постмодерніста, засвідчено в розгорнутій серії полотен на теми композицій Ван Гога. Цитата, надання іншого змісту композиції автора класичного твору використовуються Шерешевським як робочий принцип. В антивоєнній серії полотен виставки «Ніколи знову» (галерея «Білий світ», 2023), працюючи з композиціями та стилістикою полотен Ван Гога, Шерешевський надає їм актуального, антипутінського змісту [3, с. 161–176].

Бунтівний сміх та гра у візуальному мистецтві можуть бути негативістськими, навіть нігілістичними, що принижують глядача, коли автори творів поступаються морально-етичними цінностями. Наприклад, зазвичай не дотримуються основ етичного гуманізму В. Цаголов, В. Кожухар, часто В. Ралко, Н. Мурашкіна. Як це не прикро, але більшість їхніх творів перетворюються на жлобо-екстремізм і відверту образу для глядача, на знущання з нього. Автори грають у глузливий сміх, що маніфестує низьку культуру особистості художника та гіпертрофований екстремізм виразу. Тут не знайдемо висот мислення і продуктивного сміху, що відроджує [7, с. 382–390].

Креативна театралізованість світосприйняття, перевтілення у грі (творчість — завжди гра), занурення у трансформації сміху виступають додатковою силою у психологічному порятунку людини від безкрилого прагматизму і прозового побутизму, і навіть від трагічного самопочуття під час війни. Невипадково на лінії бою в окопах, за тихої години, народжується фронтовий сміховий фольклор. Щодо сучасних митців, то в час протистояння путінізму автори сміхової творчості ведуть особистий бій за здоров'я нашої свідомості. А форми драматичного, інтелектуалізованого сміху набувають особливого соціального звучання.

Література

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Худож. литература, 1990, 543 с.

2. Гейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 191 с.

3. Петрова Ольга. Сміх, автор, твір. З української візуальності 1960-2000-х / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ УКРАЇНИ. Київ: Фенікс, 2022. 240 с.

4. Ан Беттенкурт. З особистого листування О. Петрової з Л. Дульфаном. 2023.

5. Бергсон А. Сміх. Нарис для значення комічного / Упоряд. К. Сігов; пер. з фр. Є. Єременко. К.: Дух і Літера,1994. 165 с.

6. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб; Москва: Универ. книга, 1997. 318 с.

7. Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії. історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX століття — початку XXI століття: зб. ст. / Нац. ун-т «Києво-Могил. акад.». К.: Видави. дім «КМ Акад.», 2004. 392 с.: іл.

References

1. Bahtin M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renessansa. 2-e izd. Moskva: Hudozh. literatura, 1990, 543 s.

2. Geyzinga Y. Homo Ludens. Stati po istorii kulturyi. M.: Progress-Traditsiya, 1997. 191 s.

3. Petrova Ol`ga. Smix, avtor, tvir. Z ukrayins`koyi vizual`nosti 1960-2000-x / In-t problem suchas. my`stecz. NAM Ukrayiny`. Ky`yiv: Feniks, 2022. 240 s.

4. An Bettenkurt. Z osoby`stogo ly`stuvannya O. Petrovoyi z L. Dul`fanom. 2023.

5. Bergson A. Smix. Nary`s dlya znachennya komichnogo / Uporyad. K. Sigov; per. z fr. Ye. Yeremenko. K.: Dux i Litera, 1994. 165 s.

6. Freyd Z. Ostroumie i ego otnoshenie k bessoznatelnomu. SPb; Moskva: Univer. kniga, 1997. 318 s.

7. Petrova O. M. My`stecztvoznavchi refleksiyi. istoriya, teoriya ta kry`ty`ka obrazotvorchogo my`stecztva 70-x rokiv XX stolittya — pochatku XXI stolittya: zb. st. / Nacz. un-t «Ky`yevo-Mogy`l. akad.». K.: Vy`davy`. dim «KM Akad.», 2004. 392 s.: il.

Olga Petrova

ARTISTIC PLAY AND LAUGHTER AS A WAY OF LIVING IN ART

Abstract. The article deals with the duality of a rational, sane worldview and an oppositional-irrational, namely a laughable and theatrical way of reinterpreting reality and life in this "other reality". It is emphasized that the instinct of play, theatricality, and a sense of humor from the earliest times (prehistoric eras) was and still is a manifestation of individual freedom. The instinct of play as a manifestation of cultural self-awareness is represented as a sign of psychological and mental health. Options for rethinking rational life within the framework of the "laughing instinct" are considered in the review of creative approaches to reality by Serhiy Parajanov (his collages), in the stage techniques of Bohdan Stupka. For the first time in Ukrainian art history, the "laughter" of Lucien Dulfan — an artist from Odesa, and since the 1980s — a New Yorker, has been considered. The Odessa "laughter space" was also traced in the works of Serhiy Bozhek and Igor Gusev (their anti-war work of 2022). The painting of Vladyslav Shereshevsky is visualized from the point of view of the "carnival double". Negativist, cynical manifestations of laughter and play in the works of individual representatives of Ukrainian contemporary art were also noted. The article analyzes the positive role of laughter in the works of Ukrainian artists of 2022–2023 in their protest against Putinism. The prognostic value of artistic gestures is illustrated on the example of Serhiy Parajanov's work, which, breaking the law of continuity and normality in art, in creative outbursts (moments of bifurcation), shake the old system of artistic thinking, offering novelty. Laughter in this situation is a guide to prognostication. The article shows how the creative theatricalization of the worldview, the transformation of the tragic into the comic with a joke, in a game and a laugh, is able to save a person not only from lame pragmatism in everyday life, but also from a tragic sense of well-being during periods of severe trials, in particular, when confronting the barbarism of war.

Keywords: laughter instinct, new reality, artistic consciousness, game manifestations, transformation of the obvious, carnival double, anti-war laughter, collage, performance, painting, redefinition of works, creative freedom, creative extremism.

Ігор Шалінський, Андрій Забужко

УПРАВЛІННЯ СТАЛИМ РОЗВИТКОМ ОРГАНІЗАЦІЙ КУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

SUSTAINABLE DEVELOPMENT MANAGEMENT OF CULTURAL ORGANIZATIONS IN MODERN CONDITIONS

УДК 338: 330.35.011
DOI 10.31500/2309-8813.19.2023.298722

Ігор Шалінський
Кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник відділу
дизайну та архітектури,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України,
e-mail: amuigor@gmail.com

Андрій Забужко
культуролог
e-mail: am.zabuzhko@gmail.com

Ihor Shalinskyi
Ph.D. in Art Studies,
senior research fellow,
Department of Design and Architecture,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-5366-5979

Andrii Zabuzhko
culturologist
orcid.org/0009-0002-5931-4808

Анотація. Стаття присвячена питанням управління сталим розвитком організацій сфери культури в сучасних умовах. В процесі дослідження ідентифіковано, що поняття сталого розвитку цих організацій може розглядатись з позицій як їх функціональної ролі (продуценти, ретранслятори, носії «культури сталого розвитку»), так і власне організаційного розвитку (якісних змін, що формують умови переходу системи на новий рівень розвитку зі збереженням балансу в тріаді цілей «економічні — соціальні — екологічні»). Визначено, що чинники екзогенного та ендогенного характеру в сучасних умовах формують низку ризиків та загроз, що змушує як всю систему інституцій у сфері культури, так і окремі її підсистеми й організації прискорено адаптуватись до нових умов діяльності. При цьому забезпечення сталого розвитку шляхом використання сучасних інструментів управління все більше актуалізується. Ідентифіковано, що вектор дії чинників середовища та рівень невизначеності в процесі прийняття рішень за наявного ресурсного потенціалу більшою мірою впливають на характер інструментів управління сталим розвитком. Ідентифіковано, що попри негативні умови середовища, таке управління набуває стратегічного характеру, коли організації поступово переходять на використання антикризового та проєктного управління, адаптуються в частині використання ринкового підходу до сталого розвитку. Запропоновано напрями подальших науково-прикладних досліджень, що можуть закласти умови до підвищення ефективності управління сталим розвитком та набуття системного характеру його забезпечення в діяльності організацій сфери культури.

Ключові слова: сталий розвиток, культура, організація, потенціал сталого розвитку.

Постановка проблеми. Концепція сталого розвитку виступає парадигмою існування сучасної та прийдешніх цивілізацій. Базис її реалізації закладається безпосередньо в процесі життєдіяльності, де ключову роль відіграє культура в широкому спектрі культурних та суміжних видів діяльності, мистецтва, звичаїв, ремесел, інших форм матеріального й нематеріального виробництва культурного продукту (цінності) [13], зокрема з позицій перетворення концепції сталого розвитку в реальну парадигму суспільних взаємовідносин шляхом зміни мислення, поведінкових установок, способів взаємодії в тріаді «економіка — суспільство — екологія».

Розуміючи превалюючу роль культури у становленні суспільства, що функціонує на засадах сталого розвитку, уряди країн, зокрема ЄС, розглядають реальні можливості її включення в стратегічні плани реалізації цілей сталого розвитку до 2030 року [16]. В Україні такий взаємозв'язок було визначено Розпорядженням Уряду «Довгострокова стратегія розвитку культури — стратегія реформ», в якій задекларовано необхідність «закласти надійний підсумок сталого інноваційно-культурного розвитку України» [10]. В той же час постає питання щодо можливостей реалізації організаціями сфери культури, в усьому їх різноманітті, притаманних їм функцій без забезпечення підвалин власного сталого розвитку.

У контексті організаційного потенціалу до сталого розвитку суттєве значення відіграє потенціал розвитку та можливості його відтворення на постійній основі у відповідному полі взаємовідносин, інституційних й інших умов та обмежень, об'єктивних закономірностей розвитку соціальних систем. Якщо говорити про вітчизняні організації сфери культури в контексті сталого розвитку, то варто зауважити на ускладнення умов відтворення власного потенціалу розвитку. Не останню роль у цьому відіграє доступ до фінансових ресурсів та умови його розподілу насамперед через бюджетний механізм. Аналіз державних видатків в динаміці та у порівнянні з іншими статтями витрат державного та місцевих бюджетів вказує на нерівномірність та мляве зростання фінансування даної сфери у номінальних показниках та скорочення в реальних [6], зокрема з урахуванням прогнозних показників інфляції у 2024-му в порівнянні з 2022 роком. На негативні та нерівномірні тенденції в частині бюджетного фінансування сфери культури вказано і в «Аналітичному звіті» щодо стану фінансування культури та мистецтва з місцевих бюджетів у 2022 році [1]. Аналогічно, хоч і відбувається зростання видатків на оплату праці працівників у сфері культури за рахунок коштів місцевих бюджетів, проте у 2022 році, наприклад, середньомісячна оплата праці персоналу була в основному нижчою за аналогічну у середньому по економіці [1].

Процес відтворення потенціалу до сталого розвитку організацій культури ускладнюється й через руйнівні наслідки повномасштабного вторгнення країни-агресора та знищення культурних цінностей й інших елементів культурної спадщини [11]. І хоча за останні роки суттєво підвищилась грантова та інша підтримка сфери культури, орієнтована на подолання вказаних негативних тенденцій, активізувались ініціативи державно-приватного партнерства, процеси формування підвалин сталого розвитку набули реального системного характеру, вибудувались стратегічні орієнтири державного регулювання галузі, проте складність сталого розвитку як об'єкта стратегічного управління організаціями вимагає зміни підходів до механізмів та інструментарію здійснення такого управління насамперед на рівні самих організацій, використання засобів проєктного та антикризового менеджменту, підвищення обізнаності керівництва та персоналу в колі зазначених питань та введенні відповідних організаційних змін. Мова йде про усунення невідповідностей між усталеними традиційними підходами до управління та вимогами й тенденціями суспільної життєдіяльності, задачами, що стоять перед організаціями у сфері культури [3].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання управління організаціями у сфері культури є предметом дослідження як вітчизняних, так і іноземних науковців. Серед них:

А. Грушина, С. Смітгуейсен, О. Антонюк, Н. Фесенко, Р. Фішер та ін. Проблематика сталого розвитку висвітлюється в роботах Т. Лазоренко, А. Глинської, Л. Мельника, Р. Лозано, М. Барейро-Джен, Т. Фардет, С. Лохман, А. Лелеченка, а сталого розвитку у сфері культури та загалом публічному секторі представлена в роботах Ф. Фарнеті, М. Болтона. Комплексний підхід до даної проблематики висвітлено в монографії «Сучасний сталий розвиток в сфері культури: зарубіжний досвід для України» (автори: Н. Драгомирецька, С. Дружинін, С. Думинська, Р. Жилавська, Ю. Ковальова). Не применшуючи науковий доробок авторів, варто зазначити, що інтенсивність змін середовища функціонування організацій у сфері культури, необхідність їх швидкої адаптації як до умов військового стану, так і системної кризи національної економіки, вимагають подальшого теоретико-прикладного обґрунтування напрямів підвищення ефективності управління їх сталим розвитком.

Мета статті полягає у ідентифікації особливостей та наданні рекомендацій щодо підвищення ефективності управління сталим розвитком організацій у сфері культури в сучасних умовах.

Виклад основного матеріалу. Як зазначається в дослідженні [18], якщо говорити про суб'єктів соціально-економічної системи, то найбільше в предметне поле дослідників щодо сталого розвитку на рівні суб'єктів соціально-економічних систем потрапляють ті, що здійснюють комерційну діяльність, а також заклади вищої освіти. Останніми роками зростає й інтерес до сталого розвитку інститутів громадянського суспільства, зокрема громадських організацій, а також сфери культури й мистецтва, представників креативної індустрії загалом. При цьому дефініція «сталий розвиток організації» (підприємства, суб'єкта господарювання) не має однозначного тлумачення в науковій літературі, проте її визначення можна характеризувати за спільністю базисних змістовних рис. Так, Л. Мельник дає узагальнене поняття даного явища як постійний вихід системи із рівноважного стану [9]. А. Глинська також вказує, що сталий розвиток характеризує вищий якісний рівень розвитку систем, тобто його показники та характеристики повинні набувати якісного поліпшення, знаходитись у позитивній динаміці, а також зростати у стратегічній (довгостроковій) перспективі [2].

Згідно дослідження [17], сталий розвиток організацій передбачає такий формат створення цінності, який забезпечується серед іншого реалізацією екологічного менеджменту, використанням екологічно чистих виробничих систем та формуванням людського капіталу, а також соціальна відповідальність якого пов'язана з прозорістю, діалогом зі стейкголдерами, постійною турботою про навколишнє середовище та соціальною інклюзією.

Т. Лазоренко вказує, що сталий розвиток організації забезпечується шляхом поєднання та збалансування соціальної, економічної та екологічної складових, де кожна характеризується відповідними параметрами. Зокрема, соціальна насамперед проявляється через відповідну систему управління персоналом, якісну систему підтримки культурної та соціальної стабільності тощо. Економічна — в зростанні фінансово-економічних показників ефективності діяльності на основі раціонального використання обмежених економічних ресурсів та постійної оптимізації як основних, так і додаткових бізнес-процесів. Екологічна — в екологізації бізнес-процесів, формуванні й дотриманні відповідних політик, реалізації практик соціальної відповідальності задля збереження та відновлення природної системи життєдіяльності загалом [7, с. 90].

У своїх дослідженнях А. Лелеченко також узагальнює, що сталий розвиток обов'язково передбачає процес якісних змін і призводить до збалансування інтересів людини, держави, суспільства, макросистем вищого рівня з урахуванням дії чинників середовища та раціональних обмежень, накладених національною безпекою [8]. З урахуванням викладеного узагальнимо, що сталий розвиток будь-якої організації є об'єктом управлінського впливу та виступає концептуальним базисом її розвитку як такий.

Для організацій у сфері культури (в широкому контексті) питання управління сталим розвитком виступає нагальною потребою як з урахуванням їхньої функціональної ролі у продукуванні, підтримці, ретрансляції та відтворенні «культури сталого розвитку», так і забезпечення власних підвалин самоорганізації та самовідтворення на новій якісній основі.

Система цих організацій є складною й багаторівневою, характеризується відповідним типом взаємозв'язків субординації та координації не лише між власними елементами, а й за прикладом нейронних мереж, усіма елементами суспільства, що визначає складність реалізації функцій управління та регулювання. З одного боку, варто враховувати складність та специфіку (характеристики) самих організацій у сфері культури, їх функціональну неоднорідність, з іншого — структур, що здійснюють регулювання їх діяльності та визначають стратегію та політику її розвитку. Відповідно, управління сталим розвитком на рівні окремих організацій культури тісно вплетене і підпорядковується тим інституційним нормам та інституціям, регуляторним механізмам, що закладаються на вищих рівнях.

В Україні активно відбувається реформа децентралізації, що стала своєрідною реакцією на невідповідність між потребами суспільства, задачами, що стоять перед сферою державного управління й об'єктивними можливостями щодо їх результативної реалізації, а також умовами ринкового саморегулювання. Вона ж останніми роками торкнулась і сфери культури, заклавши підвалини до уведення змін у процеси сталого організаційного розвитку та управління ними. Першочергово в рамках цієї реформи відбувається поступове введення економічних та соціально-екологічних елементів в процес вирішення проблем розвитку, що об'єктивно поставило питання про відтворення потенціалу власного сталого розвитку за рахунок активізації власної креативної функції, використання стратегічного, проєктно-орієнтованого та антикризового інструментарію управління, висококваліфікованих кадрів задля забезпечення існування та відтворення на якісно новій основі.

Вагому роль у даному процесі відіграє й активізація державної проєктно-грантової діяльності, державно-приватного партнерства, міжнародного й міжрегіонального співробітництва та підтримки у сфері культури й мистецтва, програм міжкультурної взаємодії та обміну досвідом як на рівні ОТГ, так і вищих рівнях, популяризації не лише філантропії, а й формування соціального підприємництва, асоціацій та інших спільнот для підтримки, просування й розвитку. Ключові переваги та моделі їх імплементації в контексті забезпечення сталого розвитку організацій у сфері культури детально представлено в роботі [13].

У цих умовах запрацювали адаптаційні механізми, що дозволяють вирішувати не лише першочергові питання виживання та підтримки діяльності організацій у сфері культури на відповідному рівні, а й ставити стратегічні цілі сталого розвитку, вводити ті організаційні зміни, що здатні вирішувати критичні невідповідності між застарілими управлінськими моделями та новим інституціональним середовищем.

Наведімо кілька прикладів. Проєкт «Спроможні бібліотеки сприяють досягненню Цілей сталого розвитку ООН до 2030 року» було реалізовано ВГО «Українська бібліотечна асоціація» у 2020 році [12]. Проєкт не лише дозволив вибудувати стратегічне бачення розвитку, а й підвищити інституційну спроможність десяти бібліотек Донеччини та Луганщини: забезпечено навчання співробітників стратегічному управлінню, розроблено стратегії діяльності бібліотек, плани бібліотечних заходів із урахуванням потреб громад, запроваджено нові бібліотечні послуги. Поряд із цим було розроблено онлайн-курс «Бібліотеки у досягненні Цілей сталого розвитку» (https://vumonline.ua/course/libraries-in-achieving-sustainable-development-goals/), який дозволяє охопити та допомогти вирішити проблеми управління власним сталим розвитком та забезпечити участь у продукуванні, підтримці, відтворенні та ретрансляції «культури сталого розвитку» широкому колу непрямих бенефіціарів.

Форум «Театр&Музей: взаємо-Дія» [14] поставив за мету налагодити міжсекторальну взаємодію та створити умови для свого подальшого сталого розвитку з урахуванням кращих світових практик. Ключові питання, що піднімались на Форумі у 2018 році, стосувались функціонування інституцій культури в нашій країні, ролі музеїв та театрів у сталому розвитку громад, а також стратегій розвитку та розширення аудиторії, розбудови інфраструктури функціонування, медіа та використання сучасних цифрових технологій в музейній діяльності, грантовій активності. Форум забезпечив не лише експертне обговорення даних питань — на його базі пройшли прикладні воркшопи.

Приклад реалізації практик сталого розвитку та ефективного управління ними показує ГО «Дієвці культури Збаражчини» [15], яка як до повномасштабного вторгнення, так і після нього продовжує підтримувати культурний розвиток у громаді та нарощувати потенціал власного сталого розвитку. Аналіз проєктної діяльності даної ГО показує, що вони реалізують низку важливих цілей у сфері сталого розвитку, серед яких можна виділити третю, четверту й одинадцяту та підтримують внутрішньо організаційну сталість.

Поступово в умовах, що склалися, організації у сфері культури починають під впливом дії об'єктивних закономірностей використовувати не окремі інструменти, притаманні комерційній діяльності, а саме комплекс засобів управлінського та маркетингового характеру (маркетинг-менеджмент), в якому чітко прослідковується завдання формування потенціалу сталого розвитку. Звичайно, в цих процесах все ще спостерігається диспропорційність, зокрема в розрізі видів діяльності у сфері культури, просторового розміщення, наявної інфраструктури [1] — з позицій зовнішніх чинників, а також місця організації в ієрархії системи інституцій культури, кадрового складу, повноти задоволеності ресурсних потреб, якостей менеджменту тощо — з позицій внутрішніх. Проте, наприклад, якщо проаналізувати звіти УКФ, можна спостерігати зміну регіонального характеру в поданих заявках, типах населених пунктів, які представляють організації тощо [4; 5].

Усвідомлення різних станів середовища функціонування організацій у сфері культури та їх функціональної ролі щодо формування та поширення «культури сталого розвитку», підтримки її імплементації у «геном суспільних взаємовідносин», на наш погляд, дозволяє говорити про різні підходи до управління власним сталим розвитком. Зокрема, мова йде про поточний (короткостроковий), середньо- та довгостроковий періоди. Поведінку й підхід до управління в кожному з них визначають умови середовища, очікування, ступінь невизначеності умов діяльності, наявний ресурсний потенціал. Ці чинники не є вичерпними, проте вони в достатній мірі характеризують тенденції щодо управління сталим розвитком. Так, наразі перед більшістю організацій стоїть завдання самозбереження і поступового накопичення потенціалу розвитку. З його набуттям задачі набудуть більш комплексного характеру та просторово-часового виміру планування й управлінням загалом. Відбудеться зміщення акцентів у частині цільової аудиторії та характеру реалізації покладених на них функцій, їхнього ресурсного забезпечення. За умови достатнього потенціалу розвитку вони зможуть повною мірою переходити у своїй діяльності на проєктно-орієнтований підхід до управління, забезпечувати власну фінансову спроможність у межах потреб понад бюджетне фінансування, оновлювати матеріально-технічну базу відповідно до принципів зеленої, циркулярної економіки, вдосконалювати систему мотивації персоналу та розширювати у кількісному та якісному сенсах функціонал.

Висновки. Сталий розвиток організацій виступає складним об'єктом управлінського впливу й визначає їх здатність до самовідтворення на якісно новій основі, характеризує об'єктивну спроможність до підтримки функціональних можливостей організації як системи та адаптації до умов середовища функціонування в кожний конкретний момент часу з ураху-

ванням факторного впливу та обмежень. На кожному з рівнів функціонування сталий розвиток виступає основою для систем вищого рівня.

Організації сфери культури в частині сталого розвитку можуть розглядатися з двох позицій: як носії функціоналу щодо продукування, підтримки, ретрансляції та відтворення «культури сталого розвитку» у відповідний конкретно-історичний період суспільного розвитку та як відкриті системи, в рамках яких має забезпечуватись та підтримуватись відповідний рівень власної сталості. Обидва аспекти потребують свого більш предметного вивчення з метою формування реальних науково обґрунтованих прикладних напрямів забезпечення сталого розвитку. При цьому сталий розвиток організацій культури необхідно розглядати через призму тріади «економіка — соціум — екологія» на кожному конкретному рівні. Не повинно відбуватися змішування понять функціонального та організаційного характеру. Перше є основою стратегічного бачення реалізації місії та філософії діяльності, друге — управління організаційними процесами (основними та додатковими), змінами та розвитком.

Реформа децентралізації та об'єктивне переорієнтування державного регулювання на потреби умов воєнного кризового стану так чи інакше сформували передумови до активізації використання сучасних підходів та інструментів стратегічного проєктного управління в організаціях у сфері культури. В галузі почали діяти ринкові закономірності, що стимулює організації до розуміння та підвищення ефективності комунікації й задоволення потреб споживачів культурних послуг. Закладено засади до використання різних засобів продукування новацій.

Визначено, що вплив екзогенних та ендогенних факторів у сукупності з накопиченим потенціалом до розвитку визначають підходи та інструментарій до управління сталим розвитком організацій у сфері культури. В умовах зростання невизначеності середовища, втрати потенціалу розвитку та системних кризових явищ перед менеджментом організацій стоїть завдання використання інструментів переважно антикризового управління, а також проєкного підходу. Позитивні очікування й поступове відновлення потенціалу розвитку сформують умови до застосування комплексного механізму проєктного управління.

Наразі організації в сфері культури в Україні показують певний рівень адаптивності до умов середовища та реагування на виклики, що постали перед ними. При цьому відбувається процес поступового набуття компетенцій у сфері стратегічного, проєктного та антикризового управління, використання механізмів державно-приватного партнерства, входження у сферу соціального підприємництва та ін. Водночас ці процеси вимагають подальших наукових досліджень та напрацювання прикладної бази для вдосконалення управління сталим розвитком, визначення чітких показників підвищення його ефективності, ідентифікації можливостей до забезпечення сталості організацій, в т. ч. у частині запровадження інструментів інтрапренерства, використання фандрейзингу як стратегічного інструмента залучення фінансових ресурсів, формування стратегічних партнерств, більш активне входження в середовище краудфандингового фінансування, підвищення рівня кваліфікації персоналу та зміни мислення менеджменту тощо.

Література

1. Аналітичний звіт. Стан фінансування культури та мистецтва з місцевих бюджетів у 2022 році: основні тенденції. Київ: 2023. 183 с.

2. Глинська А. Є. Організаційно-економічний механізм забезпечення сталого розвитку підприємств легкої промисловості: автореф. дис. ... канд. ек. наук: 08.00.04. Київ, 2008. 21 с.

3. Грушина А. І. Особливості організації системи менеджменту сфери культури та мистецтв // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менедж-

мент соціокультурної діяльності. 2018. Том 1. № 1. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7573.1.2018.143388 (дата звернення: 21.09.2023).

4. Звіт за третій квартал / Український культурний фонд. 2020. URL: https://ucf.in.ua/-storage/docs/28102020/%D0%97%D0%B2%D1%96%D1%82%20%D0%B7%D0%B0%203%20%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B0%D0%BB%202020.pdf (дата звернення: 21.09.2023).

5. Звіт за III квартал / Український культурний фонд. 2023. URL: https://ucf.in.ua/-storage/docs/05122023/%203%20%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B0%D0%BB_compressed_8ff92968210bcebe15e4b2e14af5afb8160eed8b.pdf (дата звернення: 21.09.2023).

6. Інформаційно-аналітична довідка про бюджетне фінансування предметів відання комітету / Комітет Верховної Ради України з питань гуманітарної та інформаційної політики. URL: https://kompkd.rada.gov.ua/uploads/documents/34702.pdf (дата звернення: 21.09.2023).

7. Лазоренко Т. В. Сталий розвиток як основа економічного зростання підприємства // II Міжнародна науково-практична конференція «Бізнес, інновації, менеджмент: проблеми та перспективи» : збірник тез (Київ, 22 квітня 2021 р.). Секція 1: Тенденції розвитку бізнесу та менеджменту. URL: http://confmanagement.kpi.ua/proc/article/view/230477 (дата звернення: 21.09.2023).

8. Лелеченко А. П. Феномен поняття «сталий розвиток» // Державне управління: удосконалення та розвиток. 2017. № 12. URL: http://www.dy.nayka.com.ua/?op=1&z=1649 (дата звернення: 21.09.2023).

9. Мельник Л. Г. Поняття про сталий розвиток. Суми: Університетська книга, 2007. 442 с.

10. Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку української культури — стратегії реформ: розпорядження Кабінету Міністрів України від 1 лютого 2016 р. № 119-р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80 (дата звернення: 21.09.2023).

11. Скільки культурних пам'яток зруйнували росіяни в Україні // Anti-corruption Headquarters: сайт. 05.04.2023. URL: https://shtab.net/en/news/view/skilki-kulturnix-pamyatok-zrujnuvali-rosiyani-v/ (дата звернення: 21.09.2023).

12. Спроможні бібліотеки сприяють досягненню Цілей сталого розвитку ООН до 2030 рок // Українська бібліотечна асоціація: сайт. URL: https://ula.org.ua/pro-nas/proiekty/4559-spromozhni-biblioteki-spriyayut-dosyagnennyu-tsilej-stalogo-rozvitku-oon-do-2030-roku (дата звернення: 21.09.2023).

13. Сучасний сталий розвиток в сфері культури: зарубіжний досвід для України : монографія // Драгомирецька Н. М., Дружинін С. С., Думинська С. В., Жилавська Р. П., Ковальова Ю. В. / за заг. ред. д. держ. упр., професора Н. М. Драгомирецької. Одеса: ОРІДУ НАДУ, 2019. 238 с. URL: http://www.oridu.odessa.ua/9/buk/22.05.2019.pdf (дата звернення: 21.09.2023).

14. Що об'єднало театри та музеї: форум «Театр&Музей: взаємодія» // Національна спілка театральних діячів України: сайт. URL: https://nstdu.com.ua/project/shho-ob-yednalo-teatri-ta-muzeyi-forum-teatr-muzey-vzayemo-diya/ (дата звернення: 21.09.2023).

15. Як театр допомагає дітям пережити війну: історія ГО «Дієвці культури Збаражчини» // Громадський простір: сайт. URL: https://www.prostir.ua/?focus=yak-teatr-dopomahaje-dityam-perezhyty-vijnu-istoriya-ho-dijevtsi-kultury-zbarazhchyny (дата звернення: 21.09.2023).

16. No Sustainable Development without Culture // European Alliance for Culture and the Arts. URL: https://allianceforculture.com/no-sustainable-development-without-culture/ (дата звернення: 21.09.2023).

17. Nuno Geada, Pedro Anunciação. Reviving Businesses With New Organizational Change Management Strategies. DOI:10.4018/978-1-7998-7452-2

18. Rodrigo Lozano, Maria Barreiro-Gen. Organisations' contributions to sustainability. An analysis of impacts on the Sustainable Development Goals // Business strategy and environment. 2023. Vol. 32. Issue 6. DOI:10.1002/bse.3305

References

1. Analitychnyi zvit. Stan finansuvannia kultury ta mystetstva z mistsevykh biudzhetiv u 2022 rotsi: osnovni tendentsii. Kyiv: 2023. 183 s.

2. Hlynska A. Ye. Orhanizatsiino-ekonomichnyi mekhanizm zabezpechennia staloho rozvytku pidpryiemstv lehkoi promyslovosti: avtoref. dys. ... kand. ek. nauk: 08.00.04. Kyiv, 2008. 21 s.

3. Hrushyna A. I. Osoblyvosti orhanizatsii systemy menedzhmentu sfery kultury ta mystetstv // Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia: Menedzh-ment sotsiokulturnoi diialnosti. 2018. Tom 1. № 1. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7573.1.2018.143388 (data zvernennia: 21.09.2023).

4. Zvit za tretii kvartal / Ukrainskyi kulturnyi fond. 2020. URL: https://ucf.in.ua/¬storage/docs/28102020/%D0%97%D0%B2%D1%96%D1%82%20%D0%B7%D0%B0%203%20%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B0%D0%BB%202020.pdf (data zvernennia: 21.09.2023).

5. Zvit za III kvartal / Ukrainskyi kulturnyi fond. 2023. URL: https://ucf.in.ua/¬storage/docs/05122023/%203%20%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B0%D0%BB_compressed_8ff92968210bcebe15e4b2e14af5afb8160eed8b.pdf (data zvernennia: 21.09.2023).

6. Informatsiino-analitychna dovidka pro biudzhetne finansuvannia predmetiv vidannia komitetu / Komitet Verkhovnoi Rady Ukrainy z pytan humanitarnoi ta informatsiinoi polityky. URL: https://kompkd.rada.gov.ua/uploads/documents/34702.pdf (data zvernennia: 21.09.2023).

7. Lazorenko T. V. Stalyi rozvytok yak osnova ekonomichnoho zrostannia pidpryiemstva // II Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Biznes, innovatsii, menedzhment: problemy ta perspektyvy» : zbirnyk tez (Kyiv, 22 kvitnia 2021 r.). Sektsiia 1: Tendentsii rozvytku biznesu ta menedzhmentu. URL: http://confmanagement.kpi.ua/proc/article/view/230477 (data zvernennia: 21.09.2023).

8. Lelechenko A. P. Fenomen poniattia «stalyi rozvytok» // Derzhavne upravlinnia: udoskonalennia ta rozvytok. 2017. № 12. URL: http://www.dy.nayka.com.ua/?op=1&z=1649 (data zvernennia: 21.09.2023).

9. Melnyk L. H. Poniattia pro stalyi rozvytok. Sumy: Universytetska knyha, 2007. 442 c.

10. Pro skhvalennia Dovhostrokovoi stratehii rozvytku ukrainskoi kultury — stratehii reform: rozporiadzhennia Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 1 liutoho 2016 r. № 119-r. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80 (data zvernennia: 21.09.2023).

11. Skilky kulturnykh pamiatok zruinuvaly rosiiany v Ukraini // Anti-corruption Headquarters: sait. 05.04.2023. URL: https://shtab.net/en/news/view/skilki-kulturnix-pamyatok-zrujnuvali-rosiyani-v/ (data zvernennia: 21.09.2023).

12. Spromozhni biblioteky spryiaiut dosiahnenniu Tsilei staloho rozvytku OON do 2030 rok // Ukrainska bibliotechna asotsiatsiia: sait. URL: https://ula.org.ua/pro-nas/proiekty/4559-spromozhni-biblioteki-spriyayut-dosyagnennyu-tsilej-stalogo-rozvitku-oon-do-2030-roku (data zvernennia: 21.09.2023).

13. Suchasnyi stalyi rozvytok v sferi kultury: zarubizhnyi dosvid dlia Ukrainy : mono-hrafiia // Drahomyretska N. M., Druzhynin S. S., Dumynska S. V., Zhylavska R. P., Kovalo-va Yu. V. / za zah. red. d. derzh. upr., profesora N. M. Drahomyretskoi. Odesa: ORIDU NADU, 2019. 238 s. URL: http://www.oridu.odessa.ua/9/buk/22.05.2019.pdf (data zvernennia: 21.09.2023).

14. Shcho obiednalo teatry ta muzei: forum «Teatr&Muzei: vzaiemodiia» // Natsionalna spilka teatralnykh diiachiv Ukrainy: sait. URL: https://nstdu.com.ua/project/shho-ob-yednalo-teatri-ta-muzeyi-forum-teatr-muzey-vzayemo-diya/ (data zvernennia: 21.09.2023).

15. Yak teatr dopomahaie ditiam perezhyty viinu: istoriia HO «Diievtsi kultury Zbarazhchyny» // Hromadskyi prostir: sait. URL: https://www.prostir.ua/?focus=yak-teatr-dopomahaje-dityam-perezhyty-vijnu-istoriya-ho-dijevtsi-kultury-zbarazhchyny (data zvernennia: 21.09.2023).

16. No Sustainable Development without Culture // European Alliance for Culture and the Arts. URL: https://allianceforculture.com/no-sustainable-development-without-culture/ (дата звернення: 21.09.2023).

17. Nuno Geada, Pedro Anunciação. Reviving Businesses With New Organizational Change Management Strategies. DOI:10.4018/978-1-7998-7452-2

18. Rodrigo Lozano, Maria Barreiro-Gen. Organisations' contributions to sustainability. An analysis of impacts on the Sustainable Development Goals // Business strategy and environment. 2023. Vol. 32. Issue 6. DOI:10.1002/bse.3305

Ihor Shalinskyi, Andrii Zabuzhko

SUSTAINABLE DEVELOPMENT MANAGEMENT OF CULTURAL ORGANIZATIONS IN MODERN CONDITIONS

Abstact. The article is focused on the issues of sustainable development management of cultural organizations in modern conditions. In the framework of the research, it is identified that the concept of sustainable development of these organizations can be considered from the standpoint of both their functional role (producers, repeaters, carriers of the "culture of sustainable development") and organizational development itself (qualitative changes that form the conditions for the system's transition to a new level of development while maintaining a balance in the triad of "economic-social-environmental goals"). It is determined that exogenous and endogenous factors in modern conditions form a number of risks and threats, which makes both the entire system of institutions in the field of culture and its individual subsystems and organizations to adapt to new conditions of activity more rapidly. At the same time, ensuring sustainable development through the use of modern management tools is becoming increasingly relevant. It is identified that the vector of environmental factors, the level of uncertainty in decision-making and the available resource potential have a greater impact on the nature of sustainable development management tools. It has been identified that despite the negative environmental conditions, such management is becoming strategic, organizations are gradually switching to the use of crisis and project management, adapting to the use of a market approach to organizing their sustainable development. The author proposes directions for further scientific and applied research that can lay the groundwork for improving the efficiency of sustainable development management and making it systematic in the activities of cultural organizations.

Keywords: sustainable development, culture, organization, sustainable development potential.

Леся Смирна

ЛАНДШАФТ ВІЙНИ В УКРАЇНІ У ВІЗУАЛЬНИХ ПРОЄКТАХ І МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ 2022–2023 РОКІВ (КЕЙС-АНАЛІЗ ДИСКУРСУ)

THE LANDSCAPE OF THE WAR IN UKRAINE IN VISUAL PROJECTS AND ARTISTIC PRACTICES OF 2022–2023 (CASE STUDY OF DISCOURSE)

УДК7.044:7.038.53]-028.22"2020/2023":351.01 (470:477)
DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294890

Леся Смирна
доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
начальник відділу міжнародних наукових
і мистецьких зв'язків
Національної академії мистецтв України
e-mail: lm1977@ukr.net

Lesia Smyrna
Doctor habil.,
Senior Fellow,
Head of the Department of International
Academic and Artistic Relations,
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-0483-1915

Анотація. З'ясовано, що від 24 лютого 2022 року дискурс візуального мистецтва в Україні характеризується значним фокусом на перегляді та переосмисленні теми війни, що триває в країні з 2014 року. Проаналізовано форми художньої репрезентації війни в Україні на прикладі візуальних проєктів та мистецьких практик у вимірі екзистенційного спротиву жорстокій реальності. Розглянуто кореляції між мистецьким дискурсом та образною темою війни, яка стала невід'ємною частиною мистецького ландшафту. Події в Україні 2022–2023 років пропонується аналізувати в парадигмі «жорстокого оптимізму», що підтверджується проаналізованими мистецькими проєктами Олександра Кроліковського, Федора Александровича, Катерини Яковленко, Антона Логова та інших. Важливим аспектом дослідження є виокремлення сутнісних характеристик нової образності та мови у візуальному мистецтві. Це дозволяє стверджувати про реалізацію концепції «нульової мови», яка позбавлена конвенційних форм виразності, але втілює об'єктивацію зображуваних знаків і мотивів, пов'язаних з архетипними структурами і танатологічним дискурсом. Продемонстровано, що використання танатологічного дискурсу у візуальних мистецьких практиках стало поштовхом до пошуку нової життєвості у патологічній реальності військової «некрофілії». Мистецький дискурс набуває об'єктивного підґрунтя, з чіткою демаркаційною лінією між живим і мертвим, своїм і чужим, жорстоким і оптимістичним.

Ключові слова: російсько-українська війна, візуальне мистецтво, «жорстокий оптимізм» Лорен Берлант, концепція «нульової мови».

Постановка проблеми. Повномасштабне вторгнення росії в Україну 2022 року породило кілька «реперних точок», що змінили уявлення світу про психологічно-емоційний, антропологічний, екзистенційно-гуманістичний сенс людського існування. Йдеться про потребу не лише розуміння злочинних діянь рф, а й про переформатування мови, якою розповідатимемо світові про війну та її наслідки. Масові поховання на Київщині та в інших регіонах, бомбардування Маріупольського драмтеатру, руйнування музеїв, бібліотек, лікарень, загалом екзистенційний ландшафт трагедії детермінували новий емоційний вимір сприйняття,

що його доволі складно наративізувати в традиційній оповідній манері. Оскільки звичний спектр риторичних фігур не дає можливості адекватно відтворювати та артикулювати, наскільки викличною для світу є ідеологія рашизму, вкрай актуальною постає потреба в новому мовному донесенні. Успадкована з часів срср тоталітарна ідеологія з її ненавистю до прагнення свободи, незалежності, суспільного добробуту сусідніх народів втілилася у жахливому явищі «російського солдата», який, добре розуміючи суть напису *ДЕТИ*, зрівнює із землею Маріупольський драмтеатр, де переховувалися люди.

Масові катування й зґвалтування, засвідчені перед усім світом на звільнених територіях Київщини, зокрема в Бучі, на Харківщині, у південних регіонах, дали підстави ототожнювати злочинні дії російських завойовників із тероризмом (*росія — країна-терорист*) і етнічним геноцидом, наприклад: «В Ізюмі закінчили ексгумацію. 194 чоловічі тіла 215 жіночих тіл (22 тіла військовослужбовців) 5 дитячих тіл 11 — непізнані залишки. У багатьох тіл пов'язані руки та/або відсутні кінцівки, травми голови та грудної клітки, відсутні геніталії, колоторізані рани, мотузки на шиї, кульові поранення. Населення Ізюму до війни — близько 45 000 чоловік. На момент російської окупації, напевно, більшість населення місто залишила, отже це явно більше 1–2% населення на той момент. Тобто, з таким самим співвідношенням у Києві російські військові вбили б і закатували понад 50 тис. осіб» (27 лютого 2022, повідомлення з мережі Facebook); «Розстріляних та закатованих росіянами українців досі знаходять на Київщині. Станом на зараз ексгумували уже понад 1300 тіл мирних жителів. Після проведення слідчих дій на місці захоронень їх направили до моргів, де провели судово-медичні експертизи. При цьому особи більше ніж двох сотень загиблих не встановлені» (4 червня 2022, повідомлення з сайту МВС України).

З огляду на безпідставність та особливу підступність російського вторгнення, перед інформаційним простором України, що не був готовий до транслювання та коментування наративів війни, постала проблема *тотальної візуалізації без коментування*; йшлося про свідомий відхід від аналітичного представлення (І. Жданов) з метою формування емоційної рефлексії, яка мала б конструювати виняткову рецептивну реальність. Потреба нової мови, спроможної донести й відбити трагізм подій 2022 року, стала викликом філософського характеру. Крім того, лінгвістичні метаморфози в новому наративі увиразнилися суто граматичним маркером: путін, рф, росія, кремль почали писати з маленької літери, що стало відповіддю на потребу тотальної деконструкції російського наративу в глобальному вимірі й формою деконструктивістської реакції на традицію репрезентації росії як мегадержави. Історик філософії Володимир Єрмоленко у «Щоденнику» наводить важливе для нашого дослідження міркування щодо зіткнення дискурсу життя (вітальності) з жорстокістю реальності війни в Україні: «Головна мета російської пропаганди — забрати сенс у слів. Вони ж насправді нас імітують — ми говоримо, що зараз відбувається війна проти імперії. І вони кажуть про війну проти імперії, тільки проти “імперії англо-саксів”. Ми кажемо про геноцид українського народу, і вони кажуть про “геноцид русских”. Тому я би вибирався з цього жаху, з цієї антиутопії поверненням до здорового глузду, до природних сенсів слів. Називати війну війною, мир — миром, злочин — злочином» [8].

Велика російська культура, якою її досі сприймав увесь цивілізований світ, — з її месіанськими ідеями, з нібито християнською любов’ю до ближнього, — виявила свою цілковиту неспроможність гуманізувати, оздоровити російське суспільство, котре сьогодні, за соцопитуваннями, здебільшого підтримує завойовницьку політику президента путіна.

Нова мова, стилістика мовлення, що могли б адекватно передати наратив війни, адекватно репрезентувати побачене на раніше окупованих територіях, — важливе феноменологічне питання, яке заторкує різні сфери життя в Україні та має також етичну природу.

Глобальні зміни у наративізації України відбуваються в усіх світових медіа за принципом *жодного слова про Україну без України*; вона здобуває статус визначального голосу, їй приділяють увагу провідні медіавидання, про неї розповідають провідні телеканали світу, чиї представники, відвідуючи деокуповані території, фіксують злочини рашистської армії.

Формування нової стилістики промовляння — без пафосу, без риторичних фігур, у поєднанні з емоційною рефлексією, що є природним виявом дискурсу людяності, гуманістичних цінностей, емпатії тощо — важлива гносеологічна проблема, котра потребує свого визначення й у дискурсі студій про візуальні мистецькі практики й проєкти 2022–2023 років.

Методологія дослідження. *Реальність війни vs жорстокий оптимізм.* Лорен Берлант у праці «Жорстокий оптимізм» («Cruel Optimism», Лондон, 2011) пропонує наукову концепцію, відповідно до якої жорстокість постає іманентною рисою нинішньої соціокультурної та політичної реальності: «Жорстокий оптимізм існує тоді, коли те, чого ви прагнете, насправді є перешкодою для вашого процвітання... Це може бути фантазія про гарне життя або політичний проєкт. Це може бути і щось простіше, наприклад, нова звичка, яка обіцяє вам покращити спосіб життя. Ці види оптимістичного ставлення не є жорстокими за своєю суттю. Вони стають такими лише тоді, коли об'єкт, який приваблює вашу увагу, активно перешкоджає досягненню мети, яка спочатку привела вас до нього» [2].

Ключова ідея праці полягає у можливості *трансформації жорстокості у чинник вітальності*, що виникає внаслідок опору дійсності, позаяк у жодний інший спосіб суб'єкт не може здобути щастя. Постульована парадигма життєвого оптимізму передбачає, що відчуття щастя можливе через зіткнення з реальністю, яка виявляє себе у вкрай жорстоких формах (тероризм, війни, насильство тощо).

Концепція Лорен Берлант в українських реаліях повномасштабного воєнного вторгнення 2022–2023 років має свою топографію (Буча, Бородянка, Київ, Харків, Херсон, Ізюм, Маріуполь, Мар'їнка тощо) та набуває особливої методологічної значущості в дискурсі візуальних мистецьких практик в Україні. Йдеться про ландшафтне картографування певних зон України, які були окуповані російськими загарбниками, внаслідок чого з України мусили виїхати представники культурного сектору, творці креативних індустрій, зокрема й художники, котрі працюють у царині візуального мистецтва. З огляду на це мистецький ландшафт з його картографуванням та географічною диференціацією набувають особливої ваги.

Мета статті — проаналізувати конфігураційні форми художньої репрезентації війни в Україні на прикладі візуальних проєктів та мистецьких практик у вимірі спротиву жорстокій реальності, розглянути кореляції між мистецьким дискурсом та образною темою війни, яка стала іманентною частиною мистецького ландшафту, що має власну топографію та нові принципи зонування у зв'язку з подіями повномасштабного вторгнення.

Виклад основного матеріалу. *Кейс 1.* «Я не маю для вас гарних новин, але маю гарні білі пакети з Європи», — з цими словами український художник-концептуаліст Олександр Кроліковський зайшов до кімнати моргу й розпочав свій «діалог» із мертвими тілами. У своєму проєкті «Книга мертвих» Кроліковський конструює свій досвід війни hit et nunc як сторінку з ненаписаної книги про тісний контакт автора зі смертю, культурний документальний артефакт, що стане матеріалом для вивчення протистояння ідеологій з його нелюдськими наслідками для України [11]. В основі проєкту — миттєві фото Instax, зроблені художником під час волонтерства у Вишгородському морзі, де він разом із французькими судмедекспертами доглядав за понівеченими тілами невинних жертв російської агресії. До цього Кроліковський був експертом з метамодернізму. Те, що він побачив в українському морзі, доцільно визначити як приклад *метамодернізму*. За останніми підрахунками, російські окупанти навмисно вбили 1290 мешканців Київської області. Для Кроліковського «Книга мертвих» — це синтез миттєвої поетичної фотографії під час волонтерської роботи з тілами заги-

блих мирних мешканців Бучі, а також його спогадів та роздумів про зустріч із моргом. «Книга мертвих» — це, на думку митця, метамодерністська іконографія однієї з найважливіших подій у житті людини — смерті — крізь призму російсько-української війни [11].

Художник не пам'ятає, як він переборював власні думки про смерть, про конечність людського життя, але пам'ятає, що вони мали над ним величезну владу. «Книга мертвих» трохи відхиляє завісу над стосунками художника з батьком. Він описує світоглядні переконання батька, який був «цинічним атеїстом». Після серцевого нападу батько описував свої відчуття як «падіння в ніщо», що все «темніє перед очима, а потім ще темніше». Уже тоді Кроліковський був переконаний, що смерть — щось набагато значущіше, ніж ефект темряви. Власне, в основі «Книги мертвих» — ефект метелика наших первинних стосунків і первинних уявлень про речі та їхні значення.

Для автора смерть — це «подія, яка створювала або руйнувала сенс для всіх попередніх поколінь людей» [11]. «Книга» Кроліковського, чия назва відсилає до «Тибетської книги мертвих», складається з 12 сторінок чорного паперу з фотографіями та короткими спогадами художника, надрукованими на машинці. Це опис «посмертної подорожі», не відстороненої рефлексії, а безпосереднього «проживання» й «роботи» з понівеченими тілами цивільних жертв російської агресії. Водночас «Книга мертвих» мовби перегукується з «Посібником з психонауки» Амарни Міллер (2015), танатичні аспекти якого відображені у спогадах про роботу в морзі. Перший спогад — нудотний запах від розкладання тіл, що практично переслідував художника. Пам'ять опиралася, але водночас конструювала уявні сторінки книги: вантажівка з тілами в мішках біля ґрат моргу, майже механічна робота з вивантаження тіл з вантажівки та розміщення їх у холодильнику, щоденні ритуальні механічні рухи... Він намагався зосередитися на логістиці роботи в морзі, водночас намагаючись тримати досвід в «абстракції і залишатися при здоровому глузді» [10]. Це був початок метамодерністського нахилу свідомості з коливаннями між реальним і уявним, щастям і горем, любов'ю й болем... Усе було нескінченно змішане й взаємопов'язане... Кроліковський узяв із собою на роботу фотоапарат і фотографував усі ці процеси. «Не зрозуміло, чи це уявна подорож, адже оповідач працює в морзі й відчуває емпатію до померлих людей, з якими працює. Чи оповідач справді помер сам і є лише одним тілом у цій купі мертвих тіл. Або ж оповідач помер всередині себе від болю», — ділився художник у розмові зі мною [4].

Фотографії допомогли йому дистанціюватися, побудувати розрив між собою як оповідачем і ситуацією, в якій він опинився, допомогли винести власний досвід і стрес назовні, полегшити власний психологічний стан. Однак набагато складніше було пережити досвід роботи з тілами із масових поховань після ексгумації — закатованими жінками й чоловіками.

У своєму проєкті художник передає нове ставлення людства до смерті внаслідок війни: не відгороджуватися від трагедії, не протистояти їй, натомість — прийняти. Фотографії тематизують силу рефлексії та споглядання, заохочуючи до іншої форми сприйняття та незалежного критичного мислення про наслідки війни [10]. Цей проєкт — один із візуальних артефактів війни, що його створив свідок війни, художник, який описує власний травматичний досвід.

Кейс 2. «Нарешті я себе знаю». Художниця Дарія Кольцова переїхала з Одеси до Німеччини, де її зарахували до Берлінського центру передових досліджень мистецтв і наук (The Berlin Centre for Advanced Studies in Arts and Sciences, BAS), а згодом до Великої Британії, де нині в Оксфорді вона вивчає історію мистецтва. На своїй Facebook-сторінці вона пише про власний травматичний досвід прийняття війни та досвід цілющої ненависті: «Я почала ненавидіти ущербну імперськість росіян, жорстокість та боягузтво. <…> В 2022 мені довелося прийняти купу всього про людство і певно цю болючу втрату наївності я нарешті можу назвати дорослістю. Прикольно дозволяти собі ненавидіти, оскільки все життя я табуювала

навіть слово “ненависть” і лише накопичувала агресію всередині. Тепер мені багато що стає зрозумілішим про події минулого. Я не боюся ненависті, я вчуся її використовувати. І дивлячись на результати 2022 року я роблю це напрочуд ефективно. Тож, саме це я можу винести у досягнення року. <…> Сьогодні я розлючена і мені це до вподоби.

Я не можу ігнорувати війну і не хочу. Це страхіття, щоденний біль та втрати, які моя психіка часто не може прийняти. Але я не хочу ігнорувати всі мої досягнення, рішення та вчинки цього року. Цей рік вчить давати місце всім щасливим та трагічним подіям одночасно, сприймати світ у цілісності його протиріч. 2022 — один з найболючіших і найщасливіших водночас. І точно номер один за контрастністю переживань та подій», — наголошує художниця [6].

Соціокультурний дискурс в Україні після 2022 року позначений топікою страху, що є іманентною та евентуальною частиною ландшафту війни. Страх постає чинником пригнічення й водночас чинником акумуляції життєвого ресурсу задля опору реальності в умовах війни і це знаходить свою репрезентацію у низці мистецьких проєктів. В. Єрмоленко у «Щоденнику» від 5 липня 2022-го наголошує, що страх, детермінований війною, не призвів до тотальної деструкції життєвих інтенцій в Україні: «Волонтер Василь у Бородянці розповідає нам про свій найбільший страх: російські бомбардувальники, які літали так низько, що ледь не зачіпали верхів’я дерев. Дерева для людини часто були найвищою точкою людського світу. Дерево — це сходи в небеса. Дерево — це те, що поєднує підземний світ зі світом небесним. Світ мертвих зі світом ненароджених. Дерево — це і є життя. І раптом в цій точці контакту з небом на тебе несеться ця залізна чортівня. Світ демонів і світ ангелів міняються місцями. Дерева теж страждають від цієї війни. У місцях боїв вони посічені, безголові. Можливо, вони найдовше збережуть свої рани. Будинки відбудують, а дерева стоятимуть роками, поранені. Порожніми тростинками, крізь які раптом припинився вічний кровоносний рух між землею і небом. Між світом померлих і світом ненароджених» [8].

Актуалізований концепт «рани» посилює сприйняття нинішньої ситуації в Україні. Український філософ утверджує ідею «дерева життя». За нинішніх обставин, змагаючись за життя з дійсністю, важливо здобувати перемогу.

Проникливий перформанс Дарії Кольцової «Колискова» ніби створено на противагу міркуванням В. Єрмоленка про концепт «дерева життя». Проєкт було продемонстровано в Українському павільйоні на Всесвітньому економічному форумі в Давосі, а також на виставці «Peremoha» в Нью-Йорку. Проте антагоністичність дискурсивних практик Єрмоленка й Кольцової позірна: на онтологічному рівні йдеться про дистанціювання від страхітливих форм реальності у кропіткій праці, що передбачає матеріалізацію та візуалізацію втрат в Україні. Ритуал «вшанування кожного маленького життя» розкриває ідею подолання агресії будь-якими виявами духовного спротиву, подовжуючи пам’ять про трагедії та фіксуючи їх, аби в такий спосіб протистояти війні.

За офіційною інформацією, станом на 3 червня 2022 року внаслідок російської агресії в Україні загинула 261 дитина. «У підвалах по всій моїй країні від бомбардувань Росії ховаються люди, вони відмічають дні та померлих рисками на стінах. Стіни перетворюються на метричні книги смертей. Біль розриває мене. Колись я втратила дитину, а сьогодні Україна втрачає дітей кожного дня і цифри постійно зростають: 70, 92, 118, 218, 226… кожного дня я приходжу і роблю нові скульптури. Ця робота — мій ритуал вшанування кожного маленького життя, можливість матеріалізувати кожну втрату, заспівати останню колискову та відпустити», — щемливо розповідає Дарія Кольцова [7].

Мисткиня матеріалізувала статистику реальних втрат українських дітей за три місяці війни. Впродовж цих місяців, ночами, Дарія виліплювала керамічні маленькі голови як символ померлих дітей, і тепер у Давосі зібрала їх, аби «заспівати» останню колискову і відпустити.

Перформанс показує нову мистецьку мову, що постає з неможливості традиційного промовляння в умовах війни, неможливості співати колискову за стану цілковитого розпачу, який переживає Мати внаслідок масованого вбивства своїх символічних дітей. Архетип матері зазнає фундаментальної трансформації за таких умов — на поверхні мовчазний біль, бо наразі немає форми для вираження її трагедії. Ротики «дітей» роззявлені у мовчазній агонії [3], яка є формою візуалізації мови жаху, болю, що виникла зі «співу» безсловесної колискової та постає символічною репрезентацією смерті й формою зіткнення материнського єства з реальністю.

Кейс 3. «Це один зі способів виміряти безнадійність життя в переважній більшості випадків моменту…» (Лорен Берлант). Катерина Яковленко, мистецтвознавиця та кураторка виставкового проєкту «Всі бояться пекаря, а я дякую», веде щоденник війни. Її записи засвідчують своєрідну форму опору реальності війни. Пекар, який ризикує життям, щоб випікати хліб для містян, постає втіленням незламності й професійної відваги, всенародного опору ворожим зазіханням. Усвідомлюючи, що кожна поїздка може бути останньою, він не втрачає почуття солідарності з людьми, яким без його допомоги загрожує голодна смерть. Ці прояви самовідданості надихають й інших на боротьбу з виявами жорстокості.

К. Яковленко наголошує: «Я думаю, що це саме те, що характеризує нашу позицію в цій війні — прояв солідарності й готовність допомагати один одному. Це вийшло інтуїтивно. По-перше, ліс поруч зі мною був знищений будівництвом. Колись там висів плакат з помпезним написом: "Жити з видом на ліс — це ваш рівень життя". Тепер мої вікна виходять на цей ліс, жодні штори його не закривають, але я не відчуваю від цього радості. По-друге, дорогою до Ірпеня, окрім зруйнованих будинків, можна побачити дерева, які також постраждали від обстрілів» [14].

Прикметно, що авторка допису, подібно до В. Єрмоленка, актуалізує образ дерева — архетипну репрезентацію життя. Як бачимо в обох щоденниках, створених в умовах війни, загострюється увага на потребі конструювання образів, що символізують життя в усіх його проявах і значною мірою відповідають концепту *жорстокого оптимізму.*

Для значної кількості мистецтвознавців, представників експертного середовища, які водночас є кураторами або художниками, питання про те, якою візуальною мовою говорити про трагедію, якою має бути виставка про трагедію, є дискусійним. Це яскраво ілюструє серія цифрових фотографій Катерини Бучацької, експонована у зруйнованій обстрілами квартирі дослідниці сучасного мистецтва Катерини Яковленко в Ірпені. У серії світлин «i, s, m, e, a, k» (2022) художниця працює з нульовим потенціалом слів, підкреслюючи, що слова та образи втратили своє значення та силу впливу, і перебуває на шляху до пошуку ефективних візуальних наративів. Використовуючи латинські друковані літери, вона виклала на піску текст про те, що слова більше не мають того значення, яке вони мали раніше: *зображення більше не працюють, слова теж.*

«Наприклад, ти пишеш *Діти* перед драматичним театром у Маріуполі або на машині, але це нічого не змінює — їх все одно обстрілюють» [14]. Війна виявила потребу в новій художній мові у дискурсі візуального мистецтва в Україні. Жахіття війни породило такі образи, які значною мірою репрезентують *онтологію війни*, що не може бути відображена в мові з огляду на апріорну неможливість трансляції окремих сенсів і відчуттів, рефлексій і станів, викликаних, наприклад, окупацією різних регіонів України, масовим терором і ракетними атаками на мирних мешканців. Дослідження Берлант *виливу мовчання* править за тло для глибокого розуміння феномена переінакшення цього мовчання, коли йдеться про біль і трагедію. Надаючи голос досвіду, який був пригнічений або замовчуваний, люди можуть відновити почування свободи та підтвердити торжество свого існування перед лицем труднощів. Акт висловлювання на складні теми не лише визнає реальність цього досвіду, але й сприяє

зв'язку, співчуттю та зціленню в окремих особистостях і спільнотах. Таким чином, ефективність розмови про біль і трагедію може слугувати потужним інструментом стійкості, розширенням можливостей колективного розуміння [2].

Згідно з моїми припущеннями, концепція *нульової мови* заглиблюється в невимовність болю та травми, визнаючи складність артикуляції таких переживань, що, здається, існують у стані «нуль». Коли митці зіткнулися з почуттям заціпеніння та замислилися над невідповідністю попередніх мистецьких практик перед лицем війни, дискусії навколо травми та експресії набули особливої актуальності. Нульова мова змушує митців переінакшувати риторичне «як» обговорювати та візуалізувати травму, спонукаючи їх шукати способи такого творення, що передавали б вражаючу та часто невимовну природу цього явища. Це дослідження того, як ефективно вирішувати та репрезентувати травму за допомогою мистецтва, і представляє складну, але переконливу спробу, яка розсуває поняттєві межі та викликає критичні дискусії. Нульова мова підкреслює складність артикуляції та вираження глибини таких переживань, пошуку адекватних слів або форм спілкування, щоб передати глибокий вплив страждань і нелюдськості, визнаючи обмеженість мови в охопленні складності та масштабу цих суворих реалій. Досліджуючи межі мови та репрезентації, *нульова мова* спонукає до роздумів про те, як ми можемо орієнтуватися та вирішувати складні питання болю та жорстокості в різних контекстах та виразах.

Таким чином, я хотіла б подати концепцію *нульової мови* у візуальному мистецтві як засіб звернення до невимовних і неословлених переживань, зокрема в контексті російсько-української війни. Спираючись на концепцію Ролана Барта про нульовий ступінь письма, авторка припускає, що певні візуальні образи-метафори в мистецтві виходять за межі мови та не піддаються описовій категоризації через їхні глибокі емоційні та афективні наслідки, що породжені жахіттями війни. Ці образи охоплюють онтологію війни таким чином, що візуальний наратив не може повністю передати лімінальні стани болю, травми та спустошення, спричинені конфліктом. Послуговуючись поняттям нульової мови у візуальному мистецтві, авторка прагне означити невимовні аспекти досвіду війни, які не підвладні словесному вираженню.

«Я не хотіла робити виставку буквальною, тобто розповідати про катастрофу і руйнування», — розповідає в інтерв'ю Катерина Яковленко. — «Я хотіла показати це через якісь образи і метафори, без людських історій — їх достатньо в медіа» [14]. Відчувається певний ступінь абстрагування від травми, новий чуттєвий і наративний розрив (за Л. Берлант). Дискурс вітальності й життя в оповідях про опір війні актуалізовано в образах дерев. Цей мотив є наскрізним в аналізованих мистецьких проєктах і засвідчує системну потребу в умовах *жорстокого оптимізму* залишатися на боці життя, творити простір, де можуть бути інтенсифіковані життєві потуги. У такий спосіб існування у війні реалізує себе як джерело особливого *оптимізму*, що випливає зі страхітливої, танатологічно орієнтованої дійсності. У низці робіт Тамари Турлюн на рівні ключових образів представлено будинки й дерева, які складаються хрестами, а потім з них проростають нові дерева [14].

Кейс 4. Федір Александрович, проєкт «Лабіринт Мінотавра». Виставка-інсталяція Федора Александровича «Лабіринт Мінотавра», що відбулася напередодні повномасштабного вторгнення, є своєрідною пост-реплікою документальної вистави «Contact Line» Александровича й Ольги Данилюк та потужним висловлюванням про війну на Донбасі. Упродовж війни Ольга працювала з дітьми Донбасу безпосередньо на лінії розмежування. Там же, на лінії розмежування, у станиці Луганській, відбувся і живописний пленер, де Федір створив кілька живописних творів із символічним зображенням червоної брами, понівеченої кулями, і берегом Сіверського Донця з гарматами «ЛНР», націленими на лінію розмежування. Цей «задокументований» пейзаж став точкою відліку виставки-інсталяції «Лабіринт Мінотавра».

«Лабіринт» відкриває залізна брама, посічена кулями, — метафора війни у створеній митцем інсталяції. «Я подумав, який образ цієї війни я маю "інсталювати". Траншеї і окопи мають свій символічний вимір у цьому проєкті — це лабіринт мінотавра, де людину символічно приносять у жертву» [9].

«Медіаканал — це вже повідомлення», — писав Маршал Маклуен. Александрович створює новий канал повідомлень із дев'ятнадцяти металевих та полікарбонатних прозорих панелей, що алюзивно витворюють місток із лабіринтом Роберта Раушенберґа («Землетрус у раю»). По суті, маємо актуалізацію архетипного лабіринту, в нетрях якого зачаївся Мінотавр, тобто Смерть. Концепт смерті актуалізовано і в цій роботі Александровича. Тільки художник відсилає до Смерті з фільму Жана Кокто «Орфей», де показано нашу щоденну зустріч зі Смертю, коли дивимося на власне відображення у дзеркалі. По суті, архетип лабіринту й Смерті-Мінотавра поєднано з прозорим (скляним) медіаканалом, звідки смерть просочується у реальність. Те, що раніше перебувало в глибинах і було табуйованим, захищеним і дистанційованим (страх від зустрічі зі Смертю), тепер здобуває гіпертрофовану актуалізацію. Медіа множать цей концепт, мультиплікуючи його в масовому сприйнятті. Одвічні табу більше не діють, оскільки людина не здатна опиратися силі медіа, котрі ретранслюють у світі повсякдення зустріч із Мінотавром-Смертю, що дивиться з кожного міліметра скляних прозорих панелей.

Арт-інтервенція «Привиди Бучі» — ще один проєкт Федора Александровича. Він використав чорний поліетилен з аплікованими на нього елементами живопису із зображенням облич і рук закатованих у Бучі. Арт-інсталяцію митець презентує на вулицях італійських міст, обираючи символічні місця — в Римі біля Колізею, в Мілані біля Арки Миру, у Венеції — біля венеційського трибуналу як символічний жест суду над російськими злочинцями… Александрович створив концептуально важливий і семіотично значущий допис на Facebook, який дозволимо тут майже повністю процитувати: «Що я роблю? Хто є адресатом творчості? Відповім. Перш за все мертві та ненароджені, лише потім живі. Зараз я проводжу ритуали з Привидами Бучі по світу, скликаючи суддів на трибунал мертвих. Венеційські мертві судді також будуть присутні на ньому. <…>.

Після трагедії в Бучі я став опитувати друзів, що там були, і збирати їх історії. Одна з них виявилась дуже цікавою. Художник Олександр Кроліковський допомагав у морзі французьким криміналістам як волонтер, переносячи десятки трупів та описуючи їх рани. Спілкування з ним надихнуло мене на серію Привиди Бучі.

Я бачу цю серію як пояснення світу про прорив пекла. Пояснення на моєму емоційному рівні. Хоча чи знаю я, що відчуває людина, яка зіштовхнулася з пеклом і що робить пекло зіштовхнувшись з людьми? Не знаю можу лише уявити дуже малу частину. З одного боку це раціональні пояснення криміналістів, з іншого ірраціональні відчуття митця. А також реакція європейців на художній проєкт. Кожен глядач також частка цього відчуття» [1].

Митець створив проєкт, який аналогічно з попередніми репрезентує дійсність *жорстокого оптимізму*, маркуючи її в танатологічних категоріях, аплікуючи семіотику пекла, що привносить російська армія на територію України. Його рецептивна інтенція полягає в окресленні мотиву перестороги майбутньому. Митець актуалізує властиву для українського світу Шевченкову екзистенційну формулу *і мертвим, і живим, і ненародженим*, наголошуючи, що відчинена нині брама до пекла матиме катастрофічні наслідки в майбутньому, котре твориться сьогодні, в умовах нечуваної жорстокості. Ландшафт окупованої російськими військами реальності переписує онтологію часу й людського капіталу країни, деформуючи її буття. Митець вдається до екзистенційного окреслення ситуації захоплення як тотальної пе-

ремоги смерті, що поглинає людей. Кроліковський, на думку Александровича, знайшов можливість вийти на рівень вітальності, інспірованої безпосередньою роботою з мертвими тілами в морзі. Мистецький проєкт Александровича жахає реципієнта глобальністю показаної трагедії, що мислиться як потрапляння в тотальне пекло, мінус-простір, від'ємну реальність, негативний часопростір.

Кейс 6. «Хай живе український супротив!». Нікіта Кравцов, який від 2015 року мешкає у Парижі, автор муралу на підтримку України «Хай живе український супротив!». У Парижі він активно співпрацює зі знаними європейськими культурними інституціями. Відбулися його персональні виставки у Helene Nougaro Gallery (Париж, Франція), Французькому інституті Парижа, а також у найбільшій і найпрестижнішій європейській арт-резиденції Euro Cité des Arts. З перших днів конфлікту Кравцов багато працює — малює плакати, організовує акції протесту, виступає на телебаченні.

У перформансі «Російський червоний» митець актуалізує зіткнення маскулінного та фемінного дискурсів, представляючи в наративі свого проєкту мотиви смерті, образ крові й загалом дискурс *жорстокого оптимізму*. Сам автор зазначив, що його проєкт заснований на перформансі Іва Кляйна «Антропометрія блакитного періоду». Жіночі тіла піддаються маскулінізації й постають інструментом для друку та створення арт-об'єктів. Головне завдання перформансу полягає в показі країн, окупованих в різні часи російськими солдатами. Період в окупації репрезентує дискурс тотального насилля, яке позначають створені у проєкті катівні. Окупація російським світом означає, за Кравцовим, нівеляцію вітальності, наругу над тілом, інтенсифікацію жорстокості у ставленні до людини, вихід за межі гуманізму й людських цінностей. Такий світ, показує Нікіта, реалізує інтенцію смерті й демонструє суцільний танатологічний простір, де людина — об'єкт для знущань і отримання задоволень у неприродний спосіб. Дія перформансу відбувається під акомпанемент маршу, під який російські солдати піднімають прапор на парадах [10]. Червоний прапор символізує смерть.

Перформанс алюзійно накладається на зображення подій в Україні в 2022 році, коли значна частина Київщини, Харківщини та інших областей була під російською окупацією. Реципієнт сприймає таку окупацію як зустріч зі смертю, потрапляння у простір танатологічно маркованого мотиву несвободи, що привносить російська окупація, котра асоціюється з кров'ю й насиллям. Нікіта коментує: «Усі мої роботи мають політичний підтекст, тому що я працюю з @liga_net, співпрацював з @zaborona_com і зробив багато ілюстрацій на політичну тематику. Для виставки @marielanko зібрала ці малюнки та колажі з різних проектів, а також велику роботу під назвою "Фіксація акту геноциду". Десять днів я писав ескізи для цієї роботи, яка є метафоричною збіркою свідчень і фактів про злочини ворожої армії, скоєні на території нашої країни. Тим паче, що зараз у більшості людей є телефони, і вони вже зафіксували багато жорстоких дій росіян, які будуть розглянуті в Гаазі й засуджені за законом» [13].

Кейс 7. Творчість Антона Логова розкриває народження й утвердження в сучасному арт-дискурсі мистецтва «швидкого реагування», «документальне» відтворення фактів війни-геноциду засобами візуального мистецтва. День за днем він документує трагічні події війни та свої психоемоційні стани. Шестирічний хлопчик на могилі матері у дворі свого будинку в Бучі; розстріл і катування українців у Бучі; мертві українці, які лежать на вулиці розбомбленої Бучі; росіянка, що заходить в супермаркет; розграбована Буча. Ці прості та яскраві роботи є ретрансляцією фотоархіву війни, що формується в медіапросторі.

«Основною ідеєю було створити роботи і цією енергією, меседжем, документацією воєнних злочинів — говорити про них з глядачами на різних континентах», — розповідає Ло-

гов [15]. Нині малюнки Антона Логова використовують демонстранти на площах міст по всьому світі, аби підтримати Україну. Камерний арт-хаус зрештою став мистецтвом швидкого реагування, гнівним колективним маніфестом людей, повсталих проти війни.

Висновки. Повномасштабне вторгнення російського агресора в Україну 24 лютого 2022 року спричинило низку трансформацій, зокрема у площині мистецького дискурсу, й передусім стосовно візуальних проєктів і практик. Перед митцями постала проблема відгуку на зміну соціокультурної ситуації, в якій деструктивні явища мали б втілитися у мистецьких проєктах, що здобували б нову вітальність і стали складовою наративу спротиву.

Відбулося переформатування мистецького ландшафту з його топографічною реструктуризацією, зміною в районуванні бойових дій у різних локусах українського простору та конструюванням нового мистецького дискурсу. Цей дискурс знаходить свою реалізацію в ситуації воєнного стану, що актуалізував повсякчасну загрозу життю митців та їхніх родин, також конвенгерцію мистецьких орієнтирів, донесення правди про війну в Україні, де образи візуального мистецтва стали чинником трансферу такої правди. Зазначений дослідницький аспект спричинив наукову потребу в описі нової *мови*, яка мала б відтворити об'єктивну даність війни.

У статті ми визначаємо таку мову як *нульову*, оскільки роботи Олександра Кроліковського, Федора Александровича, Антона Логова та ін. стосуються фіксації досвідів і рефлексій, мета яких полягає в репрезентації онтології війни. Ідеться не лише про емоційні шукання, про мистецькі рефлексії, які мають спонукати до дії або ж чуттєвого осягнення явища, а до закріплення в сприйнятті реципієнтів чітких, по суті, архетипних категорій і демаркаційних ліній щодо розуміння дійсності в парадигмі війни. Розподіл світу на безпечний і загрозливий, мирний і воєнний, життєдайний і смертельний став онтологічним маркером мистецької реальності, яка фіксує візуальні образи війни в аспекті жорстокості і оптимізму. *Нульова мова* візуальних мистецьких практик і проєктів полягає в тому, що митці репрезентують фундаментальне розрізнення світів, оприявнюючи цей простір в категоріях танатологічності, як онтологію війни, яку неможливо точно й адекватно відтворити в мові. Неможливість діалогу, тобто реалізації комунікативних настанов і устремлінь між своїми й чужими, покликала до життя особливу мистецьку дійсність, де комунікація має не антропологічно-гуманізаційний вектор, натомість спрямована на показ онтології реальності, зображення її в архетипних репрезентаціях, для яких розподіл світу на біле й чорне, життя та смерть є природним і базовим.

Новий мистецький візуальний дискурс в Україні є не стільки формою долання страхів або чинником їхнього психологічного опрацювання, скільки розкриттям глибинних рівнів неприйняття дійсності, твореної російським агресором. Світ, який в українську реальність привносить агресор, позначено в категоріях смерті й тотальної деструкції. У такому разі формується спротив й резистентність до тотально смертоносного та небезпечного простору *чужого*. У підсумку наголосимо, що концепція *нульової* мови мистецької дійсності доводить прагнення митців дошукатися онтології війни й виявити її не лише в екзистенційній парадигмі, наприклад, у категоріях несвободи й жахіття, а й у архетипно-онтологічній моделі чужості російської агресії, що протистоїть буттю XXI століття.

Література

1. Александрович Ф. Пост у мережі Facebook від 20.01.2023. URL: https://www.facebook.-com/krulatuikot/posts/pfbid0gFGESvuus34jb4zU4J8ch853dXPR7oziCvGcXs8yU3T9b6wYxg854-QHdMadAu4FMl (дата звернення: 03.07.2023).

2. Berlant L. Cruel Optimism. London: Duke University Press, 2011.

3. Danilova I. Pavel Lembersky — Nearing Victory — Curated by Irina Danilova // 1F mediaproject. 18.04.2023. URL: https://www.1fmediaproject.net/2023/04/18/pavel-lembersky-nearing-victory-curated-by-irina-danilova/ (access date: 03.07.2023).

4. Смирна Л. Інтерв'ю з Олександром Кроліковським. Квітень 2022. Архів авторки.

5. Смирна Л. Інтерв'ю з Федором Александровичем. Вересень 2023. Архів авторки.

6. Кольцова Д. Пост у мережі Facebook від 01.01.2023. URL: https://www.facebook.com/-darya.koltsova/posts/pfbid075urnjNuidkrcEhiDvqUcLfud4Sof6sMao6kohDhidkvt1RMKkeLRZxwy5bq1G7al (дата звернення: 03.07.2023).

7. Koltsova D. Lullaby Performance: Instagram Post. 10.05.2022. URL: https://www.instagram.com/p/CdV5HoyNT4o/ (access date: 03.07.2023).

8. Кригель М. У повоєнній Україні будуть люди, які захочуть узурпувати перемогу і привласнити собі країну — філософ Володимир Єрмоленко // Українська правда. Дата оновлення: 27.02.2023. URL: https://www.pravda.com.ua/articles/2023/02/27/7387878/ (дата звернення: 03.07.2023).

9. Куценко С. Федір Александрович: «Як знайти вихід з лабіринту Мінотавра?» // Spilno. Дата оновлення: 22.11.2021. URL: https://spilno.org/interview/yak-znaity-vykhid-z-labiryntu-minotavra (дата звернення: 03.07.2023).

10. Мельник В. «Ми навіть не розуміли, що з цими людьми робили». Історія митця, який волонтерив у Вишгородському морзі // Вікна. Дата оновлення: 29.10.2022. URL: https://vikna.tv/istorii/rozpovidi/aleksander-krolikovski-volonteryv-u-morzi-vyshgoroda-istoriya/ (дата звернення: 03.07.2023).

11. Nychai L. *Book of the Dead* by Alexander Krolikowski (UA, 2022): Post on Facebook, 09.12.2022. URL: https://www.facebook.com/photo/?fbid=5929304547105017&set=pb.100000765916507.-2207520000 (access date: 03.07.2023).

12. Kravtsov N. Performance Russian Red: Post on Insragram. 29.11.2022. URL: https://www.instagram.com/p/CljzGvwNqi1 (access date: 03.07.2023).

13. The Naked Room Kyiv. Nikita Kravtsov: "All the Works I Created Have Political Overtones." Post on Instagram. 02.06.2023. URL: https://www.instagram.com/p/Cs6YLbVt5xH/ (access date: 03.07.2023).

14. Черничко А. Всі бояться, а я дякую: Катерина Яковленко про виставку у своїй зруйнованій квартирі в Ірпені // Bird in Flight. Дата оновлення: 29.08.2022. URL: https://birdinflight.com/nathnennya-2/dosvid/20220829-kateryna-yakovlenko.html (дата звернення: 03.07.2023).

15. Щокань Г. «Серію робіт про війну розпочав зображенням ангелів» — художник Антон Логов // Gazeta.ua. Дата оновлення: 23.05.2022. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_seriyu-robit-pro-vijnu-rozpochav-zobrazhennyam-angeliv-hudozhnik-anton-logov/1089780 (дата звернення: 03.07.2023).

References

1. Alexandrovich, F. (2023, January 20). Post on Facebook. Retrieved from https://www.facebook.com/krulatuikot/posts/pfbid0gFGESvuus34jb4zU4J8ch853dXPR7oziCvGcXs8yU3T9b6wYxg854QHdMadAu4FMl [in Ukrainian].

2. Berlant, L. (2011). *Cruel Optimism*. London: Duke University Press.

3. Danilova, I. (2023, April 18). Pavel Lembersky — Nearing Victory — Curated by Irina Danilova. *1F mediaproject*. Retrieved from: https://www.1fmediaproject.net/2023/04/18/pavel-lembersky-nearing-victory-curated-by-irina-danilova/

4. Smyrna, L. (2022, April). Interview with Alexander Krolikowski. From the author's archives.

5. Smyrna, L. (2023, September). Interview with Fedir Alexandrovich. From the author's archives.

6. Koltsova, D. (2023, January 1). Post on Facebook. Retrieved from https://www.facebook.-com/darya.koltsova/posts/pfbid075urnjNuidkrcEhiDvqUcLfud4Sof6sMao6kohDhidkvt-1RMKkeLRZxwy5bq1G7al [in Ukrainian].

7. Koltsova, D. (2022, May 10). Lullaby Performance: Instagram Post. Retrieved from https://www.instagram.com/p/CdV5HoyNT4o/ [in English and Ukrainian].

8. Krigel, M. (2023, February 27). U povoiennii Ukraini budut liudy, yaki zakhochut uzurpuvaty peremohu i pryvlasnyty sobi krainu — filosof Volodymyr Yermolenko [In post-war Ukraine, there will be people who will want to usurp the victory and appropriate the country for themselves — philosopher Volodymyr Yermolenko]. *Ukrainska pravda*. Retrieved from: https://www.pravda.com.ua/articles/2023/02/27/7387878/ [in Ukrainian].

9. Kutsenko, S. (2021, November 22). Fedir Alexandrovich: "Iak znaity vykhid z labiryntu Minotavra?" [Fedir Alexandrovich: "How to Find a Way Out of the Minotaur's Labyrinth?"]. *Spilno*. Retrieved from https://spilno.org/interview/yak-znaity-vykhid-z-labiryntu-minotavra [in Ukrainian].

10. Melnyk, V. (2022, October 29). "My navit ne rozumily, shcho z tsymy liudmy robyly." Istoriia myttsia, yakyi volonteryv u Vyshhorodskomu morzi ["We Didn't Even Understand What They Were Doing to These People." The Story of an Artist Who Volunteered at the Vyshhorod Morgue]. *Vikna*. Retrieved from https://vikna.tv/istorii/rozpovidi/aleksander-krolikovski-volonteryv-u-morzi-vyshgoroda-istoriya/ [in Ukrainian].

11. Nychai, L. (2022, December 9). *Book of the Dead* by Alexander Krolikowski (UA, 2022): Post on Facebook. Retrieved from https://www.facebook.com/photo/?fbid=5929304547105017&-set=pb.100000765916507.-2207520000

12. Kravtsov, N. (2022, November 29). Performance Russian Red: Post on Insragram. Retrieved from https://www.instagram.com/p/CljzGvwNqi1

13. The Naked Room Kyiv (2023, June 2). Nikita Kravtsov: "All the Works I Created Have Political Overtones." Post on Instagram. Retrieved from https://www.instagram.com/p/Cs6YLbVt5xH/

14. Chernychko, A. (2022, August 29). Vsi boiatsia, a ya diakuiu: Kateryna Yakovlenko pro vystavku u svoii zruinovanii kvartyri v Irpeni [Everyone Is Afraid, but I Am Grateful: Kateryna Yakovlenko About the Exhibition in Her Destroyed Apartment in Irpin]. *Bird in Flight*. Retrieved from https://birdinflight.com/nathnennya-2/dosvid/20220829-kateryna-yakovlenko.html [in Ukrainian].

15. Shchokan, H. (2023, May 23). "Seriiu robit pro viinu rozpochav zobrazhenniam anheliv" — khudozhnyk Anton Logov ["I Started a Series of Works About the War With the Image of Angels" — Artist Anton Logov]. *Gazeta.ua*. Retrieved from https://gazeta.ua/articles/culture/_seriyu-robit-pro-vijnu-rozpochav-zobrazhennyam-angeliv-hudozhnik-anton-logov/1089780 [in Ukrainian].

Lesia Smyrna

THE LANDSCAPE OF THE WAR IN UKRAINE IN VISUAL PROJECTS AND ARTISTIC PRACTICES OF 2022–2023 (CASE STUDY OF DISCOURSE)

Abstract. Since February 24, 2022, the discourse of visual arts in Ukraine has been characterised by a significant focus on revising and rethinking the topic of the ongoing war in the country since 2014. The author analyses the forms of art representation of the war in Ukraine based on visual projects and art practices in the dimension of existential resistance to cruel reality, which contribute to the narrative of Ukraine's resistance. The article discusses the correlations between the art discourse and the figurative topic of war, which has become an integral part of the art landscape. The article suggests analysing the events in Ukraine during 2022–2023 in the paradigm of cruel optimism, which is exemplified by the art projects by Alexander Krolikowski, Fedir Alexandrovich, Kateryna Yakovlenko, Anton Logov, and others. A crucial aspect of the research involves delineating the inherent characteristics of the new imagery and language in visual arts. This allows the author to posit the realisation of the concept of "zero" language, which lacks conventional forms of expressiveness but embodies an objectification of depicted signs and motifs associated with archetypal structures and linked to thanatological discourse. It has been demonstrated that the use of thanatological discourse in visual art practices was the impetus for finding new vitality in the pathological reality of military necrophilia. The art discourse takes on an objective ground, with a clear demarcation line between the living and the dead, one's own and alien, cruel and optimistic, etc.

Keywords: the Russo-Ukrainian War, visual arts, Lauren Berlant's cruel optimism, the concept of "zero" language.

Ілюстрації

1. Антон Логов. Буча. 21х29 paper. 2022

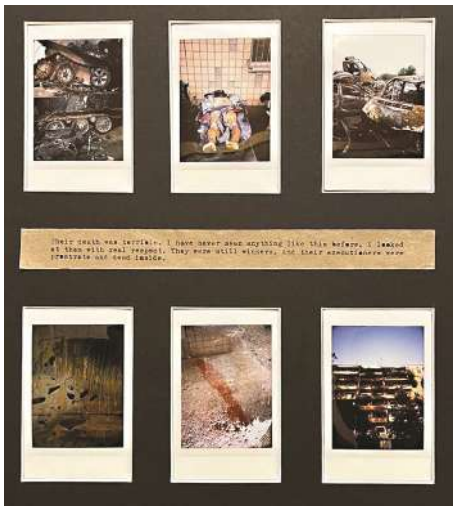
2. Дарія Кольцова. Перформанс «Колискова». 2022

3. Катерина Бучацька. , S, M,E, A, K. 2022

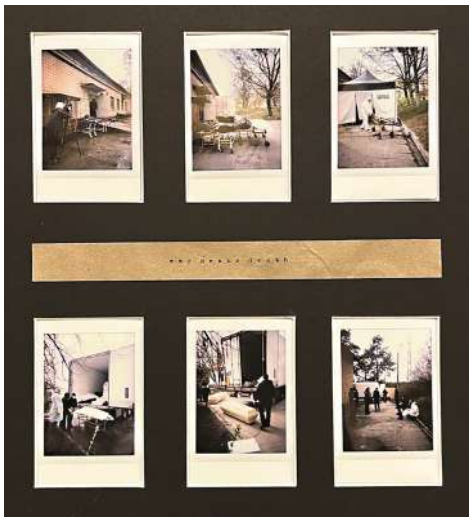
4. Катерина Бучацька. , S, M,E, A, K. 2022

5 Нікіта Кравцов. Перформанс «Російський червоний». 2022

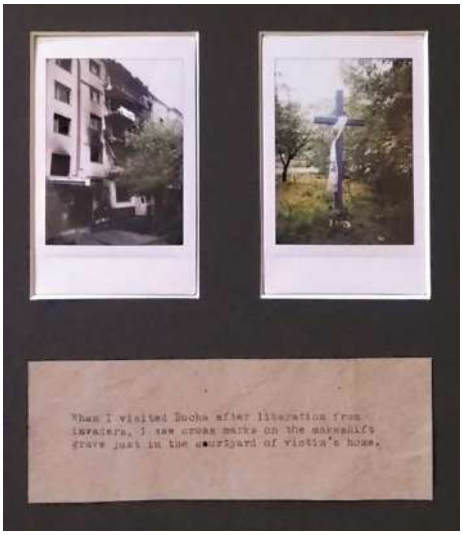
6. Олександр Кроліковськии під час роботи у вишгородському морзі. 2022



7. Олександр Кроліковський. З проєкту «Книга Мертвих». 2022

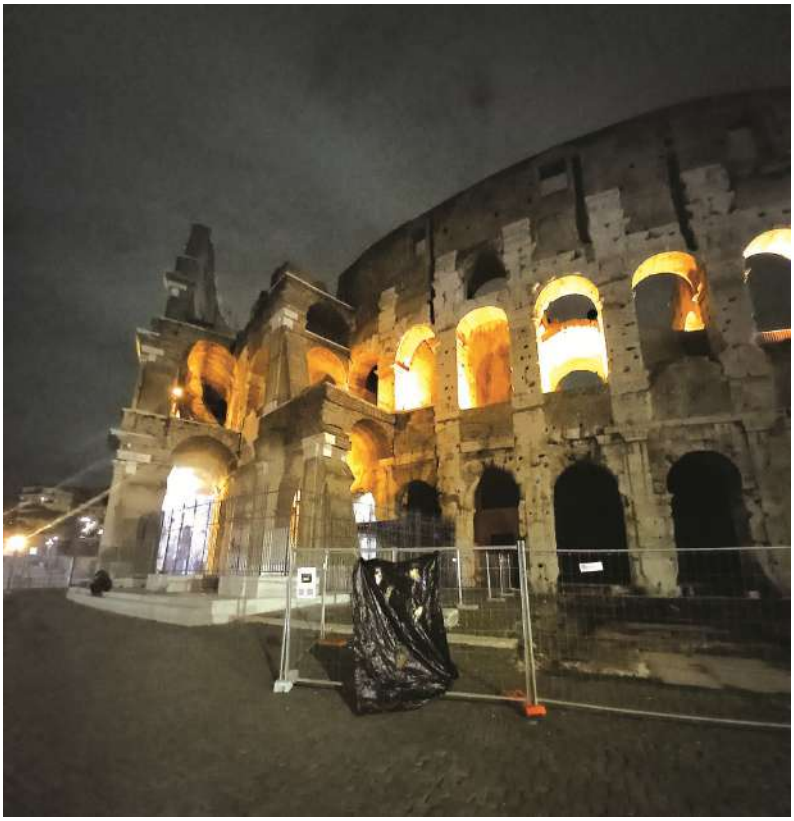


8. Олександр Кроліковський. З проєкту «Книга Мертвих». 2022



9. Олександр Кроліковський. З проєкту «Книга Мертвих». 2022

10. Федір Александрович. З проєкту «Привиди Бучі». 2023



11. Федір Александрович. З проєкту «Привиди Бучі». 2023

ЗМІСТ

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА 7

Юлія Бентя, Юлія Щукіна
СТАРЕ І НОВЕ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ:
ВИСТАВИ, ТЕНДЕНЦІЇ, ПЕРСПЕКТИВИ 9

Марина Протас
МЕТАМОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС
У КОМПАРАТИВНІЙ АРТЕПІСТЕМОЛОГІЇ 25

Таїсія Пода
ПРОБЛЕМИ ЕТИКИ ТА ВИКЛИКИ, ПОВ'ЯЗАНІ ІЗ ЗАСТОСУВАННЯМ
ТЕХНОЛОГІЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ 39

Оксана Чепелик
ІМЕРСИВНЕ СЕРЕДОВИЩЕ
ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗМІНИ ЛЮДИНОЦЕНТРИЧНОЇ ОПТИКИ 55

Катерина Суглобіна
РАЙХСПАЛАТА КУЛЬТУРИ: ІДЕОЛОГІЯ, СТРУКТУРА
ТА ВЗАЄМОДІЯ З МИТЦЕМ У ТРЕТЬОМУ РАЙХУ 79

Ван Дунчжі
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АТРИБУЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ
ІВАНА КАРАБИЦЯ 86

УКРАЇНСЬКИЙ ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС: ВЕКТОРИ СТАНОВЛЕННЯ 95

Олег Сидор
АКТУАЛЬНИЙ ДИСКУРС «НОВОГО БІОГРАФІЗМУ»
В СУЧАСНОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ 97

Ольга Гладун, Оксана Пушонкова
УКРАЇНСЬКА МИСТЕЦЬКА РОДИНА У ВИМІРІ НАЦІОНАЛЬНИХ
ОБРАЗОТВОРЧИХ ТРАДИЦІЙ (НА МАТЕРІАЛІ ВИСТАВКИ РОДИНИ СІРИХ
«ДИНАСТІЯ. ТРИ ЕПОХИ МИСТЕЦТВА») 113

Тетяна Міронова
ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА МАНДРІВНОГО ФІЛОСОФА ГРИГОРІЯ
СКОВОРОДИ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОГО ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА 124

Михайло Урицький
КРИМСЬКИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК ДОБИ БОРИСА АЗАРОВА 135

Ганна Іванюшенко
ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОЇ ТА ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОРКЕСТРУ БАРОКОВОЇ КАПЕЛИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ
імені М. В. ЛИСЕНКА) 151

Антон Коломієць
ЯКІСТЬ ОСВІТИ ЯК ПОКАЗНИК РАЦІОНАЛЬНОГО СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ ДОБИ БАРОКО 159

Галина Скляренко
ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕРІЯ МІЛОСЕРДОВА:
УКРАЇНСЬКА СОЦІАЛЬНА ФОТОГРАФІЯ 1990–2000-Х РОКІВ
У КОЛІ СПРЯМУВАНЬ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА 168

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ ВІЗІЇ 179

Олена Кашуба-Вольвач
ГРАФІЧНА СПАДЩИНА ОЛЕКСАНДРА БОГОМАЗОВА:
ЗАГАЛЬНИЙ ОГЛЯД ТА НОТАТКИ ХУДОЖНИКА «ДЕЩО ПРО ГРАФІКУ» 181

Сергій Гулєвич
ГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ЯК КОНСТАТАЦІЯ ВІЙНИ 198

Ольга Петрова
АРТИСТИЧНА ГРА ТА СМІХ ЯК СПОСІБ ЖИТИ У МИСТЕЦТВІ 206

Ігор Шалінський, Андрій Забужко
УПРАВЛІННЯ СТАЛИМ РОЗВИТКОМ ОРГАНІЗАЦІЙ КУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ 212

Леся Смирна
ЛАНДШАФТ ВІЙНИ В УКРАЇНІ У ВІЗУАЛЬНИХ ПРОЄКТАХ І МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ 2022–2023 РОКІВ (КЕЙС-АНАЛІЗ ДИСКУРСУ) 221

CONTENTS

CONTEMPORARY ART: THEORY AND PRACTICE 7

Iuliia Bentia, Yuliia Shchukina
THE OLD AND THE NEW IN CONTEMPORARY UKRAINIAN BALLET: PERFORMANCES, TRENDS, AND PROSPECTS 9

Maryna Protas
METAMODERNIST DISCOURSE IN COMPARATIVE ART EPISTEMOLOGY 25

Taisiia Poda
ETHICAL PROBLEMS AND CHALLENGES CAUSED BY USING ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MODERN ART 39

Oksana Chepelyk
IMMERSIVE ENVIRONMENT AS A TOOL FOR CHANGING HUMAN-CENTRIC OPTICS 55

Kateryna Suglobina
THE REICH CHAMBER OF CULTURE: IDEOLOGY, STRUCTURE AND INTERACTION WITH AN ARTIST IN THE THIRD REICH 79

Wang Dongzhi
ATTRIBUTIONS OF GENRE AND STYLE IN PIANO WORKS BY IVAN KARABYTS 86

UKRAINIAN ARTISTIC DISCOURSE: VECTORS OF DEVELOPMENT 95

Oleg Sydor
THE CURRENT DISCOURSE OF THE NEW BIOGRAPHISM IN THE CONTEMPORARY CINEMA 97

Oksana Pushonkova, Olha Gladun
UKRAINIAN ARTISTIC FAMILY AS PART OF THE NATIONAL FINE ARTS TRADITION: THE SIRYI FAMILY EXHIBITION *DYNASTY. THREE EPOCHS OF ART* 113

Tatiana Mironova
A STUDY OF THE PHENOMENON OF THE WANDERING PHILOSOPHER HRYHORII SKOVORODA BY MEANS OF CONTEMPORARY VISUAL ART 124

Mykhailo Urytskyi
THE CRIMEAN PUPPET THEATRE IN THE TIME OF BORYS AZAROV 135

Hanna Ivaniushenko
HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE AS A PHENOMENON OF ARTISTIC CULTURE OF UKRAINE: CREATIVE AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE ORCHESTRA OF THE BAROQUE CHAPEL AT THE LVIV MYKOLA LYSENKO NATIONAL MUSIC ACADEMY 151

Anton Kolomiets
THE QUALITY OF EDUCATION AS AN INDICATOR OF THE RATIONAL SYNTHESIS OF THE ARTS IN THE BAROQUE ERA 159

Galyna Sklyarenko
THE WORK OF VALERIY MILOSERDOV: UKRAINIAN SOCIAL PHOTOGRAPHY OF THE 1990S AND 2000S IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART TRENDS 168

UKRAINIAN CULTURE: POSTCOLONIAL VISIONS 179

Olena Kashuba-Volvach
THE GRAPHIC LEGACY OF OLEKSANDR BOGOMAZOV: GENERAL OVERVIEW AND ARTIST'S NOTES IN *SOME THOUGHTS ON GRAPHICS* 181

Serhii Hulievych
GRAPHIC ART OF UKRAINE AS A STATEMENT ON WAR 198

Olga Petrova
ARTISTIC PLAY AND LAUGHTER AS A WAY OF LIVING IN ART 206

Ihor Shalinskyi, Andrii Zabuzhko
SUSTAINABLE DEVELOPMENT MANAGEMENT OF CULTURAL ORGANIZATIONS IN MODERN CONDITIONS 212

Lesia Smyrna
THE LANDSCAPE OF THE WAR IN UKRAINE IN VISUAL PROJECTS AND ARTISTIC PRACTICES OF 2022–2023 (CASE STUDY OF DISCOURSE) 221

Збірник наукових праць
СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО

Щорічне наукове видання

Випуск дев'ятнадцятий

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ
КВ № 24647-14587Р від 29.12.2020

Українською та англійською мовами

Редактор — Олена Ковальчук
Редактор — Павло Шопін
Дизайн, верстка — Ігор Савчук

Формат А4 (60 х 84 1/8). Ум. др. арк. 10,1.

Офіційний сайт видання
«Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО»:
http://sm.mari.kyiv.ua

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт Інституту:
www.mari.kyiv.ua
01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д