MODERN ART
RESEARCH
INSTITUTE

Національна академія мистецтв України
Інститут проблем сучасного мистецтва

NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО
CONTEMPORARY ART

Збірник наукових праць
A Collection of Academic Articles

Видається з 2004 року
Published since 2004

Випуск XX
Volume 20

Київ — ІПСМ НАМ України — 2024
Kyiv — MARI NAAU — 2024

УДК 7.072.2:7.036
С91

Статті у виданні перевірені за допомогою сервісу перевірки на плагіат Unicheck.
The articles are checked for plagiarism using Unicheck software.

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

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

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 та культурології (наказ Міністерства освіти і науки України від 24.09.2020 р. № 1188)

Under the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine,
the scientific publication Contemporary Art: A Collection of Academic Articles
is included into the category B of the Register of Scientific Professional Publications of Ukraine
that publish the results of theses for the degrees of Doctor of Philosophy, Candidate and Doctor of Science
in Art Studies and Cultural Studies (Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No.1188 of 24.09.2020)

Сучасне мистецтво: збірник наукових праць / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; гол. ред. Віктор Сидоренко. Київ: ІПСМ НАМ України, 2024. Вип. XX. 262 с.: іл.

Contemporary Art: A Collection of Academic Articles, ed. Victor Sydorenko. Kyiv: Modern Art Research Institute of National Academy of Arts of Ukraine, 2024. Vol. 20. 262 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, an 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. Among its objectives are determining, classifying, 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, 2024
© ІПСМ НАМ України, 2024

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)

EDITORIAL TEAM

Chief editor: Victor SYDORENKO, President and Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Ph.D. in Art Studies, Professor (Ukraine)
Deputy chief editor: Igor SAVCHUK, Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Director of the Modern Art Research Institute of the NAAU (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 KOSINSKI, 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, Full Member and 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, Full Member 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 in 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, Ph.D. in Art Studies, Deputy Director for Academic Affairs at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

СУЧАСНИЙ ХУДОЖНІЙ ПРОЦЕС: ВИКЛИКИ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

CONTEMPORARY ARTISTIC PROCESSES: CHALLENGES DURING THE RUSSO-UKRAINIAN WAR

Українське візуальне мистецтво у парадигмах XXI століття: світоглядні зміни воєнної доби

Ukrainian Visual Arts in the Paradigms of the 21st Century: Worldview Change in the Time of War

УДК 7(477):355(09)
DOI: 0.31500/2309-8813.20.2024.327032

Віктор Сидоренко
Президент Національної академії мистецтв України, академік, кандидат мистецтвознавства, професор
e-mail: sydart@gmail.com

Victor Sydorenko
President and Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Ph.D. in Art Studies, Professor
orcid.org/0000-0001-9349-4035

Анотація. У статті розглядається трансформація українського мистецтва в умовах викликів російсько-української війни, що спонукає до переосмислення образу героя та національної ідентичності. Українське мистецтво, яке раніше сприймалося як частина пострадянської культури, набуло світового визнання, поставши важливим чинником у збереженні культурної спадщини та утвердженні української ідентичності на міжнародній арені. Сучасні події змушують митців інтегруватися у світовий культурний контекст, відходячи від постмодерністських практик. Образ героя в мистецтві тепер презентує реальну людину, яка через свої дії й жертви рятує світ від руйнування. Українські митці спонукають європейців до переосмислення власних цінностей, усвідомлення важливості свободи та героїзму. Поряд із матеріальними ресурсами культура та мистецтво стають запорукою національної безпеки України. Вони не лише зберігають національну ідентичність, а й виконують роль мотиваторів захисту держави, демонструючи унікальність України у світі та її здатність протистояти зовнішнім загрозам.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, візуальне мистецтво XXI століття, Національна академія мистецтв України, світоглядна парадигма, герой, травма, культурна дипломатія.

Постановка проблеми. Теперішня ситуація війни, попри весь жах, пов'язаний з людськими трагедіями, втратами матеріальних ресурсів, пам'яток культури, дозволила Україні голосно заявити про себе в світі, який чи не вперше почав сприймати українців як самостійну культурну націю, окрему від інших націй колишнього СРСР, і активно підтримувати їх опір російській агресії.

Навіть зараз, коли шок міжнародної спільноти від зухвалої агресії Росії в Україні почав вщухати, героїзм українських воїнів творить світоглядне підґрунтя для експансії у світ нових смислів, які продукують не так українські політики, як українські митці. Світ перестав сприймати українців крізь призму російської культури та мистецтва. Саме тому маємо формувати гучний, власне український меседж.

Зазначені тектонічні зрушення в світогляді митців потребують аналітико-синтетичного дослідження, а отже, мають на теперішньому етапі бути скеровані на з'ясування чинників, які сприяли тому, що українське візуальне мистецтво посіло чільне місце в світі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З огляду на те, що російсько-українська війна триває, публікації, присвячені темі статті, оприлюднюються насамперед у фахових періодичних виданнях у форматі оглядів мистецьких подій і переважно не містять наукової складової; ґрунтовні праці про зміни парадигм українського мистецтва після початку великого російського вторгнення лише починають публікуватися. До таких праць належить колективна монографія «Мистецтво в обороні» [5], до написання якої

долучилися науковці Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України та Інституту культурології НАМ України. Видання є чи не першою спробою системно осмислити природу змін, які відбуваються в сучасному українському візуальному мистецтві.

Мета статті — виявити основні особливості світоглядних змін в українському візуальному мистецтві воєнного часу на тлі світової зміни мистецьких парадигм XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Ще недавно поява українського художника на міжнародній арені (виставки, аукціони) сприймалася як щось дивне, незвичне, оскільки про Україну не те що «не дуже знали», а й узагалі ставилися до українського мистецтва як до частини мистецтва пострадянського, зокрема російського. Наразі ж ситуація виглядає кардинально по-іншому: наші мистецькі набутки стали світові цікавими.

Продуктивний зв'язок мистецтва з державою завжди базувався на тому, що саме мистецтво завдавало основний тон у культурних дискусіях, а не держава.

Наприклад, у 1920-ті, після періоду національно-визвольних змагань, на кін виходить авангард, що бере початок від часів до жовтневого перевороту, але зміцнюється і стає свого роду опорою для більшовиків в контексті формування нової моделі державної влади. Те саме бачимо в історії після кожної із трьох французьких революцій (Жак-Луї Давід — Оноре Дом'є — Ґустав Курбе). Тобто держави завжди спиралися на духовний потенціал митців (художників, архітекторів, кінорежисерів, музикантів), аби зробити свою владу «переконливою» не лише політично, а й візуально, зробити її впізнаваною для світу. Як писав свого часу Олександр Богомазов, «я визнаю мистецтво як відображення особистості, а таке може бути лише при вільному ставленні особистості до мистецтва, при відсутності догм у цьому останньому. Це ліквідує затемнені сторони, робить його вищим за поняття добра і зла. Для мистецтва немає ні хорошого, ні поганого, йому однаково все цінне, тому що воно має справу з душею людини, а не з тими факторами, які так чи інакше на неї впливають. Тому воно не може бути аморальним або ж, навпаки, брати на себе роль проповідника моралі. <…> Мистецтво бере для свого вираження земні форми, але очищає їх від земного, банального змісту і одухотворяє їх змістом прекрасного» [8, с. 60–61]. Тобто митець змінює світ в індивідуальній, йому одному притаманній моделі «перегляду реальності», власними засобами, за допомогою прийомів не так технічних, як ментальних — таких, що базуються на очищенні «земних форм» до рівня їхньої ідеї, яку і репрезентують світові.

Як відомо, спочатку ідея зміни виникає в свідомості художника, затим її втілення осмислює мистецтвознавець, вже потім вона набуває рис, якими не соромно поділитися зі світом: у вигляді серії творів або історико-теоретичних праць (як, приміром, «винахід» трансавангарду Акіле Боніто Оліви).

Наразі маємо зберегти важко зароблену репутацію модерної нації, акумулювати зусилля для просування українського мистецтва за межі України. Підтримування цих процесів — одне з основних завдань Національної академії мистецтв України.

Вже близько тридцяти років до генеральних завдань Академії належать:

– інституційне представництво українського мистецтва та українських митців у світі, що демонструє повагу до талановитої людини як безцінного надбання держави;

– побудова діалогу української мистецької спільноти зі світовими мистецькими центрами, інкорпорація світового до українського, змістовне вбудовування української культури і мистецтва в світові контексти;

– підтримання традицій української культури з ситуативно переконливих позицій, професійна популяризація сучасних надбань у традиційних і новаторських мистецьких формах;

– дієва підтримка талановитих людей, збереження тонкого прошарку унікальних кадрів.

Завжди було зрозуміло, що справжній майстер створює небачене, неповторне, певний всесвіт духу, світ ідей і героїв, котрий неможливо сплутати з іншим. Талант незамінний, втрата його невипра́вна.

Унікальність праці митця, навіть у порівнянні з працею науковця, є абсолютною. Про це добре

сказав фізик Яків Зельдович: «Місячну сонату» міг створити *лише* Бетховен, а відкрити нейтрони міг *не лише* Чедвік. У цій різниці поміж «лише» й «не лише» полягають і таємниця мистецтва, і спектр суспільно-політичних завдань, розв'язання яких покликаний здійснювати митець, в якій би сфері він свої здібності не реалізовував.

Митець потребує не так популярності, як визнання, а особливо — розуміння і підтримки. Особливо в сучасних умовах — умовах воєнного часу.

Війна продовжує нести руйнування українських міст і сіл у небачених масштабах, наругу над культурними цінностями українців. Але не тільки Збройні сили України за допомоги цивілізованого світу дають відсіч агресору. Україна як держава з власним світоглядом, вистражданими переконаннями, чітким уявленням про свою історичну місію у постатях її творчих і наукових представників докладає невтомних зусиль для пришвидшеної інтеграції в культурні і наукові процеси країн Європи і світу.

Обставини війни загострили почуття, спонукуючи митців чіткіше сприймати, осмислювати й втілювати в художні форми події сьогодення.

Війна і герой. Події, які зараз відбуваються в світі, спонукають митця більшу увагу звернути на проблему *героя*.

Вже неодноразово в літературі зазначалося, що на зміну постмодерністському цитуванню приходить нова образність, відбувається відкриття нової чуттєвості, зосередженої на тому, що людина починає чіткіше сприймати реальність не через щось примарне, а через сучасні наративи. Тож ідеї, пов'язані з постаттю героя, останні десятиліття перебувають у постійній трансформації, а військові події стали рушійною силою для швидшого відходу від постмодерністської «саркастичної» практики у бік нових ракурсів осмислення теми.

Проблема героя опинилася в центрі уваги, оскільки сама постать героя в умовах нашої повсякденності набуває нових обрисів, вимагає нових підходів, і в цьому аспекті українське мистецтво стоїть перед необхідністю творчого пошуку і ще більш активних дискусій про те, що чекає на людину в умовах війни і в повоєнний час, який, хочу сподіватися, не за горами. Можливо, саме зараз, на цих яскравих, майже блискавичних перегинах світогляду, ми, як зазначає Дарина Зіборова, «спостерігаємо відродження персонажа в мистецтві, відродження теми суб'єкта — як того, хто усвідомлює свою суб'єктивність у відповідь на присутність реальності. Це є однією з ознак подолання постмодерну як недовіри до реальності, як сумнів у ній. <…> Разом з темою реальності повертається тема суб'єкта. Але відродження цієї теми відбувається на зовсім нових засадах» [3, с. 30]. Ці засади ще належить виявити, з'ясувати і сформулювати. Як не сумно, саме війна створює для цього відповідні умови.

Вторгнення складних і неоднозначних подій відбувається через травму і не дозволяє більше вважати дійсність ілюзорною, уявною.

Оскільки зараз вся Україна — це люди, які переживають докорінні зміни світогляду, зокрема митці, події для них набувають смислів такої міри щільності, з якою неможливо працювати засобами / прийомами постмодернізму, а отже, слід шукати інші стратегічні напрями, *нові мистецькі стратегеми* і тактичні прийоми.

З сучасних художників і науковців, особливо тепер, не знімається відповідальність за їхню життєву і громадянську позицію, а прагнення створити своєрідний відбиток, переконливу чуттєву форму сьогоднішніх визначальних подій слід тільки вітати. У цьому контексті і українці, і європейці за останні роки позбулися багатьох ілюзій: і країни Європи зміцнилися, і українці зрозуміли щось для себе важливе.

Ми разом вчимося бути сильними, попри всі випробування намагаємось міцно стояти на власних ногах. Через те не можемо дозволити собі помилятися у виборі пріоритетів, у стратегіях побудови майбутньої, післявоєнної Європи, і прагнемо перетворювати ці стратегії на тактичні мистецькі і культурні засоби в спільноті однодумців.

Комунікаційний аспект — тобто відкрите спілкування між митцями України та країн світу, практичний досвід якого був відпрацьований завдяки онлайн-зустрічам на конференціях і творчих обговореннях (на жаль, спричинених обмеженнями COVID-19), — набув за цей час

(2020–2024 роки) такого конструктивного контуру і так міцно утвердив наших фахівців у живій мережі практики світового мистецтва, що вже може йтися про сформованість нових моделей взаємокорисного спілкування, їхню структурованість у подальшому налагодженні міжнародних зв'язків. Тож наразі варто очікувати на свого роду художній сплеск осмислення сьогоднішніх подій, яким у сучасній історії не було подібних.

Війна і Європа. Одним із практичних кроків із інкорпорації України, створення своєрідної української науково-мистецької інституційності є участь Національної академії мистецтв України у жовтні 2022 року в засіданні Європейського альянсу академій (European Alliance of Academies). Ця наукова спільнота жваво і рішуче реагує на світові виклики в гуманітарній сфері. Сьогодні таким викликом є загроза як європейським, так і загальнолюдським цінностям унаслідок російської агресії. І ми раді бачити солідарність європейських і світових урядів із Україною, — солідарність, яка не має аналогів у нашій історії за масштабами, розумінням, послідовністю і непохитністю.

Не випадково ця важлива акція культурної і мистецької дипломатії — прийом до Альянсу — сталася під час війни, розв'язаної проти нашої культури, мистецтва, проти наших митців — і досвідчених, і тих, хто лише починає творчий рух.

Останні роки — це доба світоглядного випробування не лише для України, а й для всього світу, зокрема для країн Європи, які знають і подекоди досі відчувають наслідки Першої і Другої світових воєн, що відбилися у долях декількох поколінь майже кожної європейської родини.

Втім, наруга над свободою не лише мистецького висловлювання, а й самого вільного існування людини в суспільстві ніколи не миналася для її обмежувачів безкарно.

Свобода, цінності, герой. Однією із провідних світових цінностей є свобода, до якої постійно прагнуть люди, яку відстоюють держави, про яку розмірковують філософи і яку виявляють художники.

У цьому переліку саме художник повинен відчувати себе вільною людиною, аби продукувати нові ідеї, рухати вперед самий час, закарбовувати його в нових формах, збагачуючи ідеями державу, провокуючи філософську думку, показуючи людині справжню цінність її існування, даючи приклад того, що саме слід відстоювати під час війни.

Мусимо пам'ятати, що впродовж XX століття не лише радянські, а й деякі європейські художники з країн «соцтабору» дорого платили за можливість бути вільними у творчому пошуку, вибудовуючи для себе «поза-табірне» індивідуальне віяло етичних і художніх цінностей в умовах, які нав'язливо передбачали дотримання інших мистецьких моделей, примушували сповідувати інші цінності, а цьому примусу могли опиратися не всі.

Після розпаду СРСР і європейського «соцтабору» наприкінці 1980-х — на початку 1990-х майже миттєво почала змінюватися ціннісна парадигма художньої творчості, в рамках якої герой (головна жанрова тема в репрезентації персонажів) поставав не лише як ідеал для оспівування й відтворення (як це було у повоєнні часи майже в усіх країнах Європи), а й — виявленням сумнівів щодо проявів героїзму, а також у тому, чи не надає художник *масці героя* особистих рис в той час, коли цих рис немає або вони штучно нав'язані ідеологією?

На такі запити можна зреагувати в умовах, що найменше цьому сприяють, — саме під час війни.

Виявляється, почуття і думки в екстремальних обставинах найбільше загострюються, і художник більш наполегливо, жваво працює над тим, що є головним для його світогляду, тим, що має бути обов'язково залишене людям. Як зазначає Олена Аккаш, «сьогодні сам художник дедалі частіше є інтерпретатором своїх творів, для того щоби точніше передати інтенцію. Постійне намагання висловитись змушує бути і художником, і спостерігачем» [3, с. 39]. І для того, щоби сполучати в собі ці дві ролі / можливості, потрібно перебувати в самому вирі подій часу, його складних смислових конотаціях і постійно провокованих викликах.

У цьому смислі звернення до образу героя, — який перебудовує насамперед себе, а потім намагається перебудувати власним прикладом світ навколо, — показує, що на зміну постмодерністському цитуванню приходить нова образність,

відбувається відкриття нової чуттєвості, зосередженої на тому, що людина починає сприймати реальність по-справжньому. Тобто художник діє не через щось примарне, а через сучасні справжні наративи. Як не дивно, саме війна робить їх найбільш реальними, рельєфними, відкритими, навіть перспективними в творчому смислі. Із власного досвіду можу зазначити, що починаючи із роботи «Вторгнення» (1990-ті) мій «герой еволюціонує і, як на мене, набуває ознак суб'єкта. Тому важливо вийти на таку платформу пошуку і дослідження, де були б враховані сутність і "художня механіка" цього еволюціонування, оскільки воно є предметним явищем і заслуговує на більш точні форми висловлення» [3, с. 42].

Варто узагалі придивитися до образу героя в мистецьких напрямах XX століття.

Не випадково, що саме *модернізм* 1920-х породив образ героя-одинака, здатного кинути виклик системі і вийти переможцем у цьому протистоянні, впливаючи на хід історії, а часом навіть на долю планети. Під час світових воєн і відновлення після їхніх наслідків саме такий герой надихав і вселяв надію, про що свідчать твори зображального / візуального мистецтва, кіно, театру та художньої літератури.

З настанням періоду *постмодернізму*, в якому суспільство споживання піддало сумніву відважність і велич героя, раптом виявилось, що світ, який видавався надійним і твердим, став ніби непевним і плинним, користуючись означенням польсько-британського філософа Зиґмунта Баумана [1, с. 15–28].

І, нарешті, *метамодернізм*, чи як ще його називають *пост-постмодернізм*, в якому ми існуємо зараз, ніби знову робить світ конкретним, з одного боку, показуючи образи героїв, з другого, — повертаючи їх у реальне життя. При цьому таке повернення не зменшує їхнього значення, а, навпаки, дозволяє бачити їх у різних людях, які подекуди відмовились від споживацького мислення та почали допомагати один одному.

Це чітко засвідчив і початок великої російсько-української війни, коли містяни, віддані духу колективізму, перетворилися на такого собі *колективного героя*, який виступив унаочненням самого духу колективізму перед лицем смертельної небезпеки: нам всім пам'ятний активний «движ» бійців територіальної оборони у важкі й непевні лютневі та березневі дні 2022 року. Такі суспільні зрушення стають *моделями колективної пам'яті* етносу, елементами наступного *кодування*, засадами нових світоглядних цінностей, переконань, орієнтирів.

Митці в сучасному світі не тільки здатні створювати образ героя, який змінює світ, тепер вони самі часто стають активними учасниками історичних перетворень, опановуючи різні форми боротьби за краще майбутнє: від підтримки суспільних рухів своїм мистецтвом до безпосереднього захисту творчої свободи і людських прав на фронтах цієї війни.

Європа і травма. Українці і європейці спільно, всі разом, мають чітко і непохитно усвідомити, що вторгнення складних і неоднозначних подій відбувається через травму і не дозволяє більше вважати дійсність ілюзорною, уявною. Сказати б, реальність стає реальнішою за реальність, тобто відбувається практичний рух «a realibus ad realiora» — від реального до найреальнішого, як зауважували символісти 1910-х.

Військовий опір ворожим силам, деколонізація і декомунізація, різка зміна світоглядної парадигми, які тривають в Україні, — по-новому ставлять запитання про подальший хід і «старого» європейського постмодернізму: автор і герой в його пріоритетах відсутні, але чи наявні вони в житті європейця? Чи зможе творчо налаштований європеєць розгледіти героя у наративах, які готує йому сучасний світ, як це роблять українці, наразі поставлені — ніби щит — перед російською загрозою цивілізованому світу?

Герой це той, хто, згідно з уявленнями будь-якої культури (хоч би як ці уявлення різнилися), за допомогою власної жертви утримує собою світ. Наразі такий героїзм, спрямований на збереження свободи, — в Україні.

Європейці (до яких належимо і ми) за останні роки позбавилися багатьох ілюзій. Відтепер, особливо після того, як утвердиться справедливий мир, ми разом мешкатимемо у зміненому світі, дуже схожому на той, що сформувався після Першої та особливо Другої світових воєн, які створили неочікувані умови. З цими умовами

маємо рахуватися на шляху до по-справжньому відкритого суспільства, модель якого описав Карл Попер [6; 7]. Нам, європейцям, тепер як ніколи слід рухатися разом, і тоді жодний ворог не позбавить нас відчуття свободи, яку щодня завойовує кожен з нас.

Разом із тим не можемо забувати, що інституційне середовище часом може виявитися слабким і консервативним, що змушує окремих науковців і митців ламати усталені бар'єри, які їх стримують, або ж виступати проти наявної репресивної системи, що не раз вже проявлялося в історії країн передвоєнної Європи XX століття та в сучасних країнах із диктаторськими режимами. Зрушення в системі цінностей цього інституційного середовища відбуватимуться мірою утвердження нових наративів культурного і мистецького життя.

Після завершення Другої світової війни звикли думати, що європейські цінності є такими міцними, цивілізаційний успіх таким надійним, що війни великого масштабу з сотнями тисяч жертв бути не може. Світ не був готовий до такого виклику.

Але ж російсько-українська війна, яка для пересічного громадянина є глибокою емоційною травмою, — для митця, для творчої людини виявилася джерелом нових сенсів, нових форм осмислення історії Європи після Другої світової, а відтак і нових запитів, нових викликів. На такі запити можна відреагувати в умовах, які найменше цьому сприяють, — саме під час війни. Відповідь на них стає вагомим терапевтичним засобом для всіх.

Мистецький простір і людина. Дослідження явищ візуального мистецтва в контексті культури передбачають об'єднання інтелектуальних зусиль гуманітаріїв навколо найважливішої світоглядної проблеми: існування людини в суспільстві, особливо в такому складному, як наше, що перебуває в «космосі» різного роду розумових і духовних викликів, спричинених військовою агресією Росії й скерованих на пошук нових моделей реагування на ці виклики.

Адже проблема людини — вічна проблема. За поточних жорстких умов вона набуває виключної *суспільної* ваги. Не тільки інтелектуали, науковці, а й глядачі, читачі, які звертають увагу на мистецтво, літературу, театр і кіно, починають предметно замислюватися над світом, в якому живуть.

У цьому контексті і наша Академія, і її науково-дослідні інститути є відкритими для широкого кола культурних ініціатив. Мистецька свобода, про яку йшлося вище, — як ми бачимо на прикладі країн Західної та Центральної Європи, — значною мірою залежить від розвитку інституційної інфраструктури та підтримки високих демократичних стандартів у мистецтві, мистецькій освіті та гуманітарній науці (мистецтвознавстві, культурології, естетиці тощо).

Стандарти міжнародної співпраці, які склалися в Європі після світових воєн XX століття, вимагають перегляду і вдосконалення у відповідь на вимоги й виклики теперішнього часу. Це стосується як принципів формування культурної політики, так і життя інституцій, які сприяють творчій і науковій діяльності гуманітаріїв.

У контексті нашої боротьби за вільне й справедливе суспільство це спостереження підтверджують цінні для українців відзнаки світових інституцій останнього часу, як-от, наприклад, присудження Нобелівської премії миру 2022 року. Нею було відзначене українське громадянське суспільство в особі Центру громадянських свобод, очільниця якого, Олександра Матвійчук, сказала на урочистій церемонії: «Це не війна двох держав, це війна двох систем — авторитаризму і демократії. Ми боремося за можливість будувати державу, в якій права кожної людини захищені». Я можу тільки додати ще одну річ: права на свободу творчості. Підсумовуючи, О. Матвійчук наголосила: «Зрештою, Ви не маєте бути українцями, щоб підтримати Україну — достатньо просто бути людиною!» [4]. І це не просто виразні слова — це модель справжнього ставлення до людської особистості. Водночас колективні герої, про яких ішлося вище, — не тільки в Україні, — вони там, де є сміливі люди, які готові разом боротися проти тиранії, поневолення, брехні, ідеологічних перекручень.

Не дивно, що саме в умовах війни зникають бар'єри, які колись розділяли людей. Попри складний час, чимало діячів культури, зокрема і члени нашої Академії, залишилися в Україні, намагаються підтримати співгромадян у боротьбі з наслідками вторгнення. Митці малюють плакати, створюють мурали, завішують художніми творами стіни

бомбосховищ, проводять благодійні вистави, концерти, кінопокази, виставки. Багато з них узяли до рук зброю і поповнили лави захисників України або активно влилися до волонтерського руху.

Війна, Академія, світ. Ми знаємо з історії, що які б війни не вели держави, академії наук і мистецтв у цих країнах існували попри всі складнощі воєнного лихоліття, оскільки не в останню чергу воїни захищають саме науку і мистецтво своєї країни.

Стало трюїзмом посилання на слова Черчиля, коли під час Другої світової війни один із міністрів запропонував збільшити витрати на оборону за рахунок фінансування культури і прем'єр-міністр відповів: за що ж ми тоді воюємо? Але цей трюїзм вартий того, щоби лишатися не трюїзмом, а справжньою моделлю ставлення держави до культури, мистецтва, митців, діячів культури.

Діяльність НАМ України занурена безпосередньо в суспільство, в мистецтво, у живу тканину культури, перетворюючи її з суто академічної інституції на загальнокультурну, а отже, спрямовану на людиноорієнтовані дослідження. У цьому полягає і специфіка нашої Академії. В нас працюють і *науковці* в царині науки про мистецтво і культуру, і *художники*, які досліджують новітні мистецькі форми.

Слід наголосити на двох рівноцінних векторах суспільно-культурної орієнтації НАМ України. З одного боку, це постійне виявлення тісного зв'язку *мистецтва з наукою*, що споріднює нашу Академію з іншими галузевими академіями наук і творить культурно-мистецьку панораму української науки. З другого боку, це постійне виявлення тісного зв'язку *мистецтва з культурою*, що споріднює Академію мистецтв із суспільними запитами, громадськими і політичними викликами, зокрема воєнного часу, з тим, що є запорукою свідомого існування нації в часі і просторі. Саме це дозволяє унаочнити парадигму національної самоідентифікації та головний принцип існування, по-перше, людини в світі, по-друге, — країни на сучасній геополітичній мапі як насамперед *культурного* державного утворення. У такому, дещо метафоричному, смислі можна сказати, що Академія мистецтв є частиною оборонного комплексу України, що здійснює значну поточну роботу зі зміцнення міжнародного іміджу держави і, ведучи битву на культурному фронті, покликана надихати воїнів.

Усвідомлюючи важливість існування двох векторів — мистецтво і наука, мистецтво і культура — в рамках фундаментальних наукових напрямів, НАМ України прагне студіювати явища культури і мистецтва у тривимірний спосіб, виходячи з поділу культури на матеріальну, суспільну та духовну, в кожній із яких неодмінно присутній мистецький складник.

Навіть суто природні за походженням явища, потрапляючи в сферу соціальної дії, тобто в сферу культури, набувають якостей, що їх не можна дослідити природничими методами, тут потрібні спеціальні методи теорії й практики культури та мистецтва, розробленням і впровадженням яких займається наша Академія.

За одним з означень, культура у найширшому сенсі — це те, що робить тебе чужим, коли ти залишаєш свій дім; мистецтво — це те, що робить тебе своїм будь-де. На мій погляд, важко подола́нні культурні і мистецькі проблеми, пов'язані із українськими світоглядними орієнтаціями на сході нашої країни, особливо ж після 2013 року, спричинені тим, що держава спрямовувала зусилля впровадження мовної політики, а відтак мистецької і культурної, не так на Схід, як на Захід України, де таких проблем майже не існувало. Утім, проведення виставкових заходів, театральних гастролей з погляду націєтворення було б набагато важливішим саме в східних регіонах, і після встановлення справедливого миру насамперед культурно-мистецька політика має посісти центральне місце в цьому процесі.

З іншого боку, після перемоги над ворогом ми стикнемося з поверненням наших людей, наших науковців додому, в Україну. Вони, вимушено емігрувавши, повертатимуться зі світоглядними травмами і намаганням їх подолати. І тут роль НАМ України уявляється дуже перспективною: больові точки культури — живий біль людей, їхня розгубленість через розрив із минулим, через його переосмислення, навіть невіра в майбутнє, острах перед ним. Такий біль — симптом патологічних процесів у тілі культури, і лише усвідомивши їх, проаналізувавши, можна віднайти ліки

для зцілення, лікування душі засобами впливу культури та мистецтва.

Вже зараз бачимо, як імена першорядних художників повертаються в Україну: Іван Айвазовський, Ілля Рєпін, Казимир Малевич. Цей процес буде тривати, поглиблюватися. Він показує, наскільки українське мистецтво є цікавим у світі, яким міцним у світі є потяг до нашої культури, пам'яток нашої архітектури, музичних творів наших композиторів, мистецьких творів художників, спричинений (як не важко це визнавати) активною фазою війни. Він визначає, наскільки цивілізована спільнота зацікавлена не тільки в матеріальній та військовій допомозі Україні, що ми вдячно відчуваємо упродовж років війни, а насамперед — в нашій внутрішній нематеріальній духовній спадщині, що вирізняє культуру і мистецтво України серед інших країн і тим самим привертає увагу.

НАМ України постійно опікується репрезентацією культурних здобутків України як всередині країни, так і за її межами, розвиваючи різні форми *культурної дипломатії*. Одним із останніх прикладів поряд зі членством в Європейському альянсі академій є тісна співпраця з Королівською академією мистецтв (Royal Academy of Arts), Французькою академією красних мистецтв (L'Académie des beaux-arts), Берлінською академією мистецтв (Akademie der Künste), Академією наук і мистецтв Боснії та Герцеґовини (Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine), іншими впливовими організаціями, які об'єднують митців Європи.

Формування суспільної свідомості в сфері культури і мистецтва та культурної політики держави — головна мета діяльності НАМ України, предмет її турбот, джерело інтелектуальної активності і запорука сталої еволюції культурної і мистецької сфери нашої держави, особливо після перемоги над ворогом.

Війна, пам'ятки культури, захищеність митця. Під час воєн митці, діячі культури — це одна з найбільш незахищених категорій суспільства, але саме вони — адже більше немає кому — створюють той необхідний ґрунт, на якому виростає те, за що ці війни ведуться. Йдеться про культурні і мистецькі цінності, які формують національну ідентичність.

У цій війні ворог намагається зруйнувати нормальне життя українців, вбиває мирних жителів, вціляє у житлові квартали, пологові будинки, дитячі садочки, руйнує інженерну інфраструктуру. Ба більше, він прагне зруйнувати нашу спадщину, те, чим пишається будь-яка цивілізована країна. За майже три роки війни постраждали українські бібліотеки, музеї, театри. Російські бомби зруйнували Палац культури «Залізничник» у Харкові — пам'ятку доби конструктивізму (архітектор О. Дмитрієв, 1927–1932), Будинок офіцерів у Вінниці (архітектор Й. Каракіс, 1935), Донецький академічний обласний драматичний театр у Маріуполі (архітектори О. Крилов, О. Малишенко, 1956–1960), Національний літературно-меморіальний музей Г. С. Сковороди на Харківщині (заснований 1972 року), Чернігівську обласну бібліотеку для юнацтва (будинок В. В. Тарновського) та багато іншого. За реєстром Міністерства культури та стратегічних комунікацій станом на кінець 2024 року в Україні постраждали 1255 пам'яток культурної спадщини. У Харкові зазнали руйнування майже всі пам'ятки архітектури, істотні втрати відчутні в Чернігові й Сумах, Маріуполі й Мелітополі, постраждали київські художні музеї.

Російські БпЛА й авіабомби руйнують пам'ятки української культури, але росіяни досягають протилежних цілей: зміцнюють нашу історичну пам'ять, переконаність у перемозі, наше прагнення бути самими собою в сім'ї демократичних країн Європи. Росія довгий час насаджувала в Україні власні наративи в культурі і мистецтві, але зараз ці столітні наративи припиняють діяти на людей, і роки війни показали, як змінилися самі українці. Це природний і соціально перспективний, потужний процес.

Художник — це свідомий очевидець трагічних подій, який намагається осмислювати своє буття. Драма війни, якщо її не осягнути, буде перебувати в «дурній безкінечності» (Геґель), замкнеться на самій собі, а відтак не буде переосмислена суспільством. Починати ж треба з того, що саме діячі культури і мистецтва мають доносити правду про перебіг подій в Україні світовій спільноті. З іншого боку, по-перше, треба спрямовувати свою творчість на ствердження

антиколоніального духу, по-друге, плекати своєрідну захисну ауру (як висловився Вальтер Беньямін [2]) для постраждалих шляхом долучення до творчого акту, по-третє, намагатися лишатися людиною у нелюдських умовах. А це дуже складний моральний виклик.

Ми повинні згадати досвід тих майстрів світового мистецтва, які гостро відчували катастрофічність подій їхньої повсякденності. Це і творчість Пікасо, який на тлі війни в Іспанії написав «Герніку» (1937), і Сальвадор Далі, який створив картину «М'яка конструкція з вареними бобами: передчуття громадянської війни» (1936); слід згадати про художників Ренесансу — Паоло Учело: серія з трьох картин «Битва при Сан Романо» (1456–1460, на замовлення Козимо Медичі), фреска (і картон) Леонардо да Вінчі: «Битва при Анґіарі» (1503–1506), Альбрехт Альтдорфер: «Битва Александра при Іссі» (1529), інші твори. Маємо приклади і в сучасному мистецтві. Це Генрі Мур і його серія «Лондонське метро» (1941) періоду Другої світової, це сербська перформерка Марина Абрамович з проєктами, втіленими в життя після Югославських воєн (1991–2001).

Шляхи подолання травми. У рамках зазначених позицій варто звернутися насамперед до з'ясування ролі мистецтва як терапевтичного інструменту в умовах війни, розглянути можливість створення зв'язків між сприйняттям художніх об'єктів і відновленням життєво важливих людських функцій. Яким чином цього можна досягти?

До певної міри люди можуть впоратися з більшістю втрат і викликів власними силами, але це стає дедалі складніше і потребує втручання інших людей (насамперед лікарів), готових надати допомогу. Тут головним чинником виступає відчуття *свободи* цієї позитивної дії.

Ми вже підкреслювали, що однією з провідних цінностей є свобода, якої прагнуть люди, яку відстоюють держави, про яку розмірковують філософи, якою живляться художники. Саме художник насамперед має відчувати себе вільною людиною, аби продукувати нові ідеї, рухати вперед час, закарбовувати його в нових формах, провокуючи філософську думку, показуючи людині справжню цінність її існування. Тобто власним прикладом творча людина може допомогти іншій людині подолати стрес. Важко переоцінити роль арттерапії, до практики якої долучився Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України спільно зі спеціалістами Національного військово-медичного клінічного центру «Головний військовий клінічний госпіталь». Річний досвід реалізації спільного проєкту «Малюємо з воїном», що був одним зі складників загального проєкту «Арттерапія» (куратори О. Роготченко, І. Черненко, співкуратори С. Роготченко, І. Савчук, А. Чібалашвілі, А. Сидоренко), засвідчує, що в такий спосіб бажання медиків і досвід мистецтвознавців і митців дієво об'єднали систему мистецьких і терапевтичних засобів, які сприяють відновленню та збереженню фізичного й психічного здоров'я пацієнта з бойовою психічною травмою. Реалізація цього проєкту набрала позитивних обертів і триватиме далі.

Висновки. Ми, європейці, спільно, всі разом, маємо чітко, беззаперечно усвідомити, що вторгнення складних і неоднозначних подій відбувається через травму і не дозволяє більше вважати дійсність ілюзорною, уявною.

Українське мистецтво, яке раніше сприймалося як частина пострадянської культури, сьогодні набуло світового визнання, що вимагає подальшого розвитку й підтримки на міжнародній арені. В умовах війни митці відіграють ключову роль у збереженні культурної спадщини та утвердженні української ідентичності, інтегруючись у світовий мистецький і науковий простір. Російсько-українська війна докорінно змінила сприйняття героя (образу героя) в мистецтві, вимагаючи нових підходів до його осмислення та відходу від постмодерністських практик. Україна, інтегруючись у європейський культурний простір, не лише відстоює свою ідентичність, а й активно долучається до формування нових гуманітарних та мистецьких стратегій у світовому контексті. Сучасний герой постає не як ідеологічний конструкт, а як реальна людина, що своєю дією, жертвою і колективною силою утримує світ від руйнування, що яскраво засвідчують події в Україні. Водночас війна і світоглядні зміни змушують європейців переосмислити власні цінності, усвідомити важливість свободи та героїзму, які творять майбутнє відкритого суспільства.

Культура і мистецтво є такою самою запорукою національної безпеки й такою самою оборонною зброєю України, як і матеріальні свідчення нашої непереможності. З одного боку, культурна і мистецька спадщина й видатні особистості, які унаочнюють Україну серед цивілізованих країн, є найбільш видимим — поряд зі зброєю — інструментарієм збереження національної ідентифікації, унікальності нашої країни серед інших. З другого боку, саме культура та мистецтво як настановні засоби забезпечення духовної обороноздатності України складають той необхідний тандем, який свідчить про унікальність місця України в світі, її здатність протистояти зовнішнім впливам і втручанням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бауман З. Плинні часи. Життя в добу непевности / Пер. з англ. А. Марчинського. Київ: Критика, 2013. 176 с.
2. Беньямін В. Вибране / Пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів: Літопис, 2002. 214 с.
3. Герой, Об'єкт, Фантом Віктора Сидоренка: Лексикон / Концепція і заг. ред.: О. Клековкін, В. Сидоренко; упоряд. О. Горшков, А. Пучков. Київ: ArtHuss, 2019. 240 с.
4. Матвійчук О. Ви не маєте бути українцями, щоб підтримати Україну. Достатньо бути просто людьми // hromadske. Дата оновлення: 25.10.2023. URL: https://hromadske.ua/posts/vi-ne-mayete-buti-ukrayincyami-shob-pidtrimati-ukrayinu-dostatno-buti-prosto-lyudmi (дата звернення: 20.11.2024).
5. Мистецтво в обороні: Колективна монографія Національної академії мистецтв України / Упоряд. О. Клековкін, І. Кузнєцова, М. Черкашина-Губаренко; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; Інститут культурології НАМ України. Київ: Фенікс, 2024. 1024 с.
6. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги. Т. 1: У полоні Платонових чарів / Пер. з англ. О. Коваленко. Київ: Основи, 1994. 444 с.
7. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги. Т. 2: Спалах пророцтва: Гегель, Маркс та послідовники / Пер. з англ. О. Буценко. Київ: Основи, 1994. 494 с.
8. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / Упоряд. Д. Горбачов, С. Папета, О. Папета; вст. ст. Н. Дмитрієвої; наук. ред. А. Пучков. Київ: Дух і Літера, 2020. 640 с.

REFERENCES

1. Bauman, Z. (2013). *Plynni chasy. Zhyttya v dobu nepevnosty* [Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty]. (A. Marchynsky, Trans.). Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
2. Benjamin, W. (2002). *Vybrane* [Selected Works]. (Y. Rybachuk & N. Lozynska, Trans.). Lviv: Litopys [in Ukrainian].
3. Klekovkin, O., Sydorenko, V., Horshkov, O., & Puchkov, A. (Eds.). (2019). *Heroi, Obiekt, Fantom Viktora Sydorenka: Leksykon* [Hero, Object, Phantom by Victor Sydorenko: Lexicon]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
4. Matviichuk, O. (2023, October 25). Vy ne maiete buty ukraintsiamy, shchob pidtrymaty Ukrainu. Dostatno buty prosto liudmy [You Don't Have to Be Ukrainian to Support Ukraine. Just Be Human]. *hromadske*. Retrieved from https://hromadske.ua/posts/vi-ne-mayete-buti-ukrayincyami-shob-pidtrimati-ukrayinu-dostatno-buti-prosto-lyudmi [in Ukrainian].
5. Klekovkin, O., Kuzniezova, I., & Cherkashina-Gubarenko, M. (Eds.). (2024). *Mystetstvo v oboroni: Kolektyvna monohrafiia Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy* [Art in Defense: Collective Monograph of the National Academy of Arts of Ukraine]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
6. Popper, K. (1994). *Vidkryte suspilstvo ta jogo vorogy. T. 1: U poloni Platonovyh chariv* [The Open Society and Its Enemies. Vol. 1: The Spell of Plato]. (O. Kovalenko, Trans.). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
7. Popper, K. (1994). *Vidkryte suspilstvo ta jogo vorogy. T. 2: Spalah prorocztva: Hegel, Marks ta poslidovnyky* [The Open Society and Its Enemies. Vol. 2: Hegel, Marx, and the Aftermath]. (O. Butsenko, Trans.). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
8. Horbachov, D., Papeta, S., & Papeta, O. (Eds.) (2020) *Ukrainskyi khudozhnii avanhard: Manifesty, publitsystyka, besidy, spohady, lysty* [Ukrainian Artistic Avant-garde: Manifestos, Journalism, Interviews, Memoirs, Letters]. (N. Dmytriyeva, Introd.; A. Puchkov, Acad. Ed.). Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].

VICTOR SYDORENKO

UKRAINIAN VISUAL ARTS IN THE PARADIGMS OF THE 21ST CENTURY: WORLDVIEW CHANGE IN THE TIME OF WAR

Abstract. This article explores the transformation of Ukrainian art in response to the challenges posed by the Russo-Ukrainian War, which has prompted a reimagining of the hero figure and national identity. Once perceived as part of post-Soviet culture, Ukrainian art has gained international recognition, becoming a vital force in preserving cultural heritage and affirming Ukrainian identity on the global stage. Recent events have compelled artists to engage more actively with the global cultural discourse, moving away from postmodernist practices. Today, the image of the hero in Ukrainian art reflects real individuals whose actions and sacrifices symbolize the defense of humanity against destruction. Ukrainian artists inspire European audiences to reconsider their own values and to recognize the importance of freedom and heroism. Alongside material resources, culture and art have emerged as essential components of Ukraine's national security. They not only safeguard national identity but also serve as powerful motivators for the defense of the state, emphasizing Ukraine's cultural distinctiveness and its resilience in the face of external threats.

Keywords: contemporary Ukrainian art, visual arts of the 21st century, National Academy of Arts of Ukraine, worldview paradigm, hero, trauma, cultural diplomacy.

Стаття надійшла до редакції 27.11.2024

Contemporary art — акселерація поміж пам'яттю та історією
Contemporary Art—Acceleration Between Memory and History

УДК 7.011.2
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.318964

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

Maryna Protas
Doctor of Art Studies, Senior Research Associate, Chief Researcher in the Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-8137-0342

Анотація. Сьогодні, коли науковці фіксують акселерацію часу історії із експоненціальним розширенням свідомості сучасника під впливом технологічного прогресу й інформаційного перевантаження, коли частина функцій мислення віддається штучному інтелекту, кризовий стан контемпорарного мистецтва фокусує на собі увагу дедалі більшої частини незалежних дослідників, які, в пошуках шляхів подолання ситуації гістерезису, пропонують перезавантажити історизовану суспільну пам'ять через відновлення цілісної культурної пам'яті. Це також означає переосмислення досвіду історичного авангарду, різні інтерпретації якого призвели до формування і поширення світом американських версій «опозиційного постмодернізму» та «реакційного постмодернізму», теоретичне обґрунтування яких протягом 1980–1990-х років розробили критики часопису «October». Ця інтерпретація обумовила фахову когніцію митців нової генерації США, а від зламу міленіумів була адаптована з усіма суперечливими аспектами дискурсу і в Україні на правах mainstream contemporary art. Стаття реконструює та критично оцінює складні і заплутані траєкторії поширення постмодерністської епістеми, визначаючи прогресистські патерни позитивістського мислення застарілими — такими, що відходять у минуле, задля чіткішого розуміння нагальності ресайклінгу кордоцентричного артмислення як оптимального вектору виходу культуротворчих практик з небезпечно пролонґованої кризи.

Ключові слова: акселерація історії, експоненціальне мислення, історизована пам'ять, історичний авангард, культурна пам'ять, модернізм, contemporary art, постмодернізм.

Анотація. Сьогодні, коли науковці фіксують акселерацію часу історії із експоненціальним розширенням свідомості сучасника під впливом технологічного прогресу й інформаційного перевантаження, коли частина функцій мислення віддається штучному інтелекту, кризовий стан контемпорарного мистецтва фокусує на собі увагу дедалі більшої частини незалежних дослідників, які, в пошуках шляхів подолання ситуації гістерезису, пропонують перезавантажити історизовану суспільну пам'ять через відновлення цілісної культурної пам'яті. Це також означає переосмислення досвіду історичного авангарду, різні інтерпретації якого призвели до формування і поширення світом американських версій «опозиційного постмодернізму» та «реакційного постмодернізму», теоретичне обґрунтування яких протягом 1980–1990-х років розробили критики часопису «October». Ця інтерпретація обумовила фахову когніцію митців нової генерації США, а від зламу міленіумів була адаптована з усіма суперечливими аспектами дискурсу і в Україні на правах

mainstream contemporary art. Стаття реконструює та критично оцінює складні і заплутані траєкторії поширення постмодерністської епістеми, визначаючи прогресистські патерни позитивістського мислення застарілими — такими, що відходять у минуле, задля чіткішого розуміння нагальності ресайклінгу кордоцентричного артмислення як оптимального вектору виходу культуротворчих практик з небезпечно пролонґованої кризи.

Ключові слова: акселерація історії, експоненціальне мислення, історизована пам'ять, історичний авангард, культурна пам'ять, модернізм, contemporary art, постмодернізм.

Постановка проблеми. Один із видатних футурологів XXI століття Реймонд Курцвайл (Raymond Kurzweil) обстоює ідею експоненціального мислення в умовах акселерації історії, констатуючи прискорення креативності (разом зі змінами матеріального світу) в геометричній прогресії, при цьому він не виключає сценарій цивілізаційного колапсу, бо «наш безтурботно-розсудливий людський мозок також бачить експоненціальний ризик небезпеки та загибелі» [1]. Тому Курцвайл у книжці «Епоха духовних машин» («The Age of Spiritual Machines», 1999) усвідомлював важливість збереження почуттів і образного мислення в майбутньому гібриді людського і штучного розуму, який навчиться сприймати красу, проявляти емпатію та емоційну рефлексію при обробці складних рішень, гальмуючи тим невідворотну цивілізаційну ентропію, відкладаючи мить кінця. Ця оптимістична віра футуролога міцніла, надихаючи до написання чергової книжки — «Сингулярність поруч: коли людина виходить за межі біології» («The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology», 2005), де йдеться про те, що конвергенція різних форм життя дозволить людині обирати термін й обставини набування тілесного досвіду. Проте прибічники і супротивники гібридного життя постдиджитальної людини продовжують дискутувати про ризики й привілеї ШІ. Адже очевидно: навіть якщо екотехнології зможуть утримувати крихкий баланс між природою і роботизованим існуванням, наївної віри в трансформацію людського егоїзму і жадоби, які всі добрі починання обертають на катастрофу, недостатньо, щоб заперечити аргументи Мартина Гайдеґера, зокрема у статті «Питання про техніку», де небезпека майбутньої технокультури, що спокушає людство на забуття трансцендентної істини, веде до фатальної саморуйнації. Принаймні професорка соціології й теології Ілейн Ґреєм (Elaine L. Graham) з Честерського університету із занепокоєнням досліджує ризики технологій posthuman, роздивляючись їх віддзеркалення у культурно-мистецьких феноменах. Вона згадує застереження міфологічних наративів, серед них оповідання про Прометея, Голема, Франкенштейна; звертається до кінострічок минулого, як-от «Метрополіс» Фрица Лянґа та Теї фон Гарбу (1927), порівнює футуроконтент з постмодерною науковою фантастикою, зокрема екранними проєктами «Star Trek» («Next Generation», «Voyager») телевізійного сценариста і продюсера Джина Роденбері (Gene Roddenberry), а також аналізує постгуманізм маніфесту кіборгів Донни Гаравей, оприлюднений у «Socialist Review» (1985), котра визначала штучним обмеженням «соціально нав'язані ідентичності» (Donna Haraway, «A Cyborg Manifesto») [2].

Різко критично налаштований проти ідилічно-райдужних перспектив технокультурного співіснування людини з роботами і режисер презентованої на Канському фестивалі 2023 року анімаційної стрічки «Марс-експрес» Жеремі Перен, який у співавторстві зі сценаристом Лораном Сарфаті відтворив у жанрі hard sci-fi доволі лячну наукову фантастику світлого і темного боку життя колоністів Марсу в XXIII столітті, а також за допомогою мальованої анімації (яку тепер майже не використовують, віддаючи перевагу комп'ютерній графіці) у гіпертрофованому вигляді представив апокаліптичні наслідки морального занепаду суспільства землян в умовах кліматично-екологічного колапсу й невиголошеної війни з роботами і ШІ. (Влітку 2024-го стрічка була показана в Чернівцях на кінофестивалі «Миколайчук OPEN», що частково приглушило ейфорію від успіху діяльності компанії OpenAI, яка в цей час тестувала чергову мовну модель ChatGPT-5, де майже неможливо відрізнити, згідно повідомлень співробітників кафедри когнітивних наук Каліфорнійського університету Сан-Дієґо, співрозмовника: людина це чи машина [3].) Між тим розробник post-digital

дизайну ономатопейної архітектури в стилі Кенго Куми, Xinrui Li, наголошує на важливості для його дизайну саме відчуттів і аури людини в її діалозі з космосом, тому він прагне в кожному проєкті «відчуття емпатії космосу» [4].

Так само ще в міленіум автори монографії «Культура і технології» наполегливо закликали людство дослухатися до думки Ж.-Ф. Ліотара щодо майбутнього поєднання технократичних та емпатійно-чутливих духотворчих стратегій культуротворення з метою уникнення пасток саморуйнації, а отже, почати «використовувати технології не для того, щоб стати більш утилітарними чи прибутковими, а радше для того, щоб стати більш витонченими, творчими та винахідливими у нашому способі життя» [5, p. 209]. Тобто увага науковців стало зміщується з формального аспекту акселерації як вдосконалення інструментальної свідомості в бік сутнісного розвитку надтонкої енергії думок і почуттів. Цей рух є обнадійливим для уникнення майбутньої катастрофи, адже від моменту настання ери контемпорарного мистецтва світом ширилась криза індивіда, пов'язана з занепадом розуму, і, за висловом тодішнього дослідника цього процесу Макса Горкгаймера, який відслідковував когнітивну редукцію в умовах тріумфу суспільства споживацтва, обидва — розум та індивід — пізнають сумний «зворотній бік свого самообожнення», адже «чим інтенсивнішим є інтерес індивіда до влади над речами, тим більше речі підкорюють його, тим більше йому бракує насправді індивідуальних рис, тим більше його дух перетворюється на автомат формалізованого розуму», тому, замість метафізичних, оперують позитивістськими ідеями, і всі вони утворюють «щось на зразок товарів, хоча раніше вони служили боротьбі проти впливу комерційної культури» [6, с. 67, 116–117]. Отже, митець непомітно для самого себе теж перетворюється на товар, творчу свідомість якого капітал і влада обертають на сервільний апарат. Тобто кризою індивіду і розуму меркантильно користуються в політичних і комерційних цілях, що свідомо використала, наприклад, ідеологія фашизму, «намагаючись зредукувати людську сутність до соціальних атомів» [6, с. 138]. Цей процес згасання індивідуальності детально дослідив Марк Антліф (Mark Antliff), аналізуючи механізм єзуїтської маніпуляції авангардним артрухом задля швидкого досягнення тоталітарних цілей, обгорнутих в привабливі модерністські ідеї [7]. Врешті всі дослідники фашизму доходять думки, що «фашистські партії виникали і піднімалися на поверхню політичного життя в кризових ситуаціях», але в контемпорарну добу «фашизм знову підхопив старі методи панування, які за сучасних умов стали набагато брутальнішими за свої первісні форми» [8, с. 234; 6, с. 67]. Тому вже традиційно сьогодні кризою індивідуальності, що дозволяє підмінювати історичну свідомість й викривляти культурну пам'ять, користується ідеологія рашизму, «жаргоном автентичності» деконструюючи, згідно Т. Адорно і М. Горкгаймера, «ядро справжньої індивідуальності», що відповідає і за національну ідентичність, тим паче, що в нестримному прискоренні подій/мислення/історії таймінґ-баланс аспектів часу зруйнований (увага сучасного дедалі більше спрямована у минуле, а не в синергію минулого і майбутнього в теперішньому моменті). Невипадково, як помітив ще П'єр Нора, живої актуальної культурної пам'яті насправді стає дедалі менше, хоч про неї багато говорять, «бо все може зникнути», але говорять виключно у форматі історії минулого, тоді як рівняння пам'яті та історії, які далеко не синонімічні, заводить нас «не в сферу справжньої пам'яті, а в сферу історії»: «Пам'ять — це життя, яке несуть живі суспільства, засновані її ім'ям. Вона перебуває в постійній еволюції, відкрита діалектиці запам'ятовування й забування, несвідома своїх послідовних деформацій, вразлива до маніпуляцій і апропріації, сприйнятлива до тривалого спокою та періодичного відновлення. З іншого боку, історія — це завжди проблематична й неповна реконструкція того, чого вже немає» [9, p. 8]. Науковець підкреслював, що «"акселерація історії" стикає нас із жорстоким усвідомленням різниці між справжньою пам'яттю — соціальною та непорушеною, прикладом якої є так звані примітивні чи архаїчні суспільства, які зберігають її як таємницю, — та історією, яку наші безнадійно забудькуваті сучасні суспільства, спонукані змінами, упорядковують як минуле» [9, p. 8]. П'єр Нора наголошував, що під тиском «фундаментальної історичної чутливості» в соціумі колективна пам'ять

постійно зісковзує з реальності сьогодення в минуле, і «самосвідомість постає під знаком того, що вже сталося», що обмежує позачасову цілісність простору пам'яті певним місцем (це підміняє *milieux* de memoire на *lieux* de memoire); втім, «усвідомлення розриву з минулим викликає відчуття розриву пам'яті», тому, з одного боку, нації розпочали процес внутрішньої деколонізації, бо «прокинулися від етнологічної дрімоти, навіяної колоніальним насильством»; разом із тим, з іншого боку, в західному суспільстві «такий фундаментальний колапс пам'яті є лише одним із відомих прикладів руху до демократизації та масової культури в глобальному масштабі» [9, p. 7]. Отже, наявна біфуркація соціокультурного розвитку, маючи позитивні і негативні перспективи, впливає на розвиток мистецтва, яке мусить лавірувати в лабіринтах становлення поміж глухими кутами і перспективними шляхами, хапаючись, ніби за нитку Аріадни, за трансцендентну позачасову істину надтонких почуттів. А коли контемпорарне мистецтво ігнорує цю нитку і відмовляє культурній пам'яті та історичному досвіду, створюючи штучний абстрагований простір, де немає навіть симулякрів «пам'яті без минулого», коли реплікація концептуальною логікою вихоплених із історичного руху кодів, знаків, цитат не дає сутнісного наповнення формотворчим конструктам «тотальної дизайнізації», тоді утворюється та сама безодня варварства, яка так лякала Миколу Бердяєва, позаяк творчість є «не об'єктивація, а трансцендування», через те митець має відповідальність перед вищими силами. Якщо ж уява митця циркулює лише в царині особистої рефлексії та «захоплюється собою», це пригнічує творчій акт, відчужує дух людини від неї самої, що призводить до самозаперечення культури, оскільки тільки екстатичний «вихід із себе звільняє». Тому сучасник вимушений чітко розрізняти усі складності перехідного часу, не ототожнюючи сутнісну цілісність теперішнього моменту з contemporary маніфестацією інструментальної свідомості, бо технізація духу і розуму веде до їх знищення [10, pp. 13, 46, 176, 181, 203]. Як помітив ще наприкінці XIX століття Фердинанд Тьоніс (Ferdinand Tönnies), випереджаючи критику споживацького суспільства Гі Дебора, у суспільстві «марнославство перетворюється на особливий різновид потягу до самозадоволення завдяки зовнішнім благам», в тому числі науковим знанням й передбаченням майбутнього, і така жага знань стає «більш витонченою формою грошолюбства», «наступним різновидом марнославства, хай навіть мислитель і дослідник можуть бути вдоволені та щасливі тією думкою, яку вони мають про самих себе, в усвідомленні висоти й змістовності своїх поглядів», «честолюбець хоче панувати, хай навіть лише заради звільнення себе від панування інших і перемоги над їхнім заповзяттям», тож «честолюбство і жага панування непомітно переходять одне в одне» [11, с. 121]. У цьому аспекті технотворчість контемпорарного митця, що жадає визнання, не є наївно-безкорисливою, навпаки, вона очікувана у пошуках альянсу з бізнес-структурами культуріндустрії, що виправдовує цинічно-прагматичну тезу Адама Сміта, що «кожна людина є торговцем», відтак штучна свобода творчості стає конвенційною, бо «конвенція часто розуміється як синонім традиції чи звичаю», її «бажають і зберігають заради загальної користі» та «заради своєї власної користі», але «слова "традиція" або "звичай" тут уже невідповідні» [11, с. 63]. Крім того, Тьоніс розрізняє розсудливу середню абстрактну якість діяльності в мистецтві, називаючи її «animal rationale», коли «діяльність пам'яті чи сили уяви стають тут цілковито зайвими, ба навіть шкідливими», із «працею рук і розуму скульптора чи маляра, яку він з любов'ю виконує на *власний* смак і з *власною* сумлінністю» [11, с. 145]. Він наголошує, що коли метод праці і технічні знаряддя превалюють у «квазімеханічних операціях» мистецької творчості, тоді оцінювати слід лише витрати «певної енергії, потрібної для виконання певної праці», яку може виконувати будь-яка «механічна сила» середніх розумових здібностей, і «тут проходить межа, за якою та загальнолюдська розумова праця, навіть без посередництва робочих знарядь, постає єдино необхідним і природнім процесом» [11, с. 144]. Але проблема в тому, що молода генерація митців вважає естетичний досвід й естетичне судження виключно протагоністами минулого, анігільованої в історії практики, яка більше не знадобиться. Між тим подібна позиція молодих виявляє дивну застарілість, бо

вона є *прогресистською* позицією, що цілком належить минулому, адже останні відкриття квантової фізики підтвердили релевантність античної діалектичної моделі *циклової* еволюції життя Всесвіту, і культурне-мистецьке буття на планеті Земля тут не виключення.

Втім, «відмінності між поколіннями (і потенціал для конфліктів поколінь) зростають разом із масштабом змін», що, безумовно, впливає на митців, їхню освіту, умови формування як фахових спеціалістів, де «наймолодші ототожнюють себе з цінностями, найбільш типовими для сучасної виконавчої влади», і це створює ще одну грань проблеми недооцінки важливості цілісної культурної пам'яті в сучасному мистецтві, позаяк «меценати схильні знаходити в них [молодих митцях] привід для експлуатації <...> під виглядом турботи, аби захистити їх від наслідків їхнього "ідеалізму" та браку "практичного" почуття» [12, pp. 295, 286, 316]. Та як би там не було, теперішня мить апокаліптичного завершення старого циклу цивілізаційного й планетарного буття відкриває чергову можливість здолати біфуркацію станів катастроф і обрати за рятівну стратагему українську кордоцентрично-духотворчу модель еволюційного розвитку нового циклу, вже вільного від помилок і хиб попередніх версій. (Захід, західна ідеологія, нагадував Реймон Арон, на жаль, стали жертвою своїх помилок, і жодна інтелігенція так не страждала від ілюзій, як французька, на відміну від «совєтського світу», отруєного ідеологічним опіумом, через що «сталінська техніка залишається застосовною скрізь, де партія завдяки російській чи національній армії захопила до своїх рук державу»; так «фальшиве вчення надихає на ефективну дію», себто «псевдовизволення» [13, с. 261]. Діалектична іронія в тому, що Україна у фіналі своєї остаточної деколоніальної програми мала повторити цей скорботний урок екіпірованого танками і ракетами «рyzzкого миру», при тому висновки з чергового акту геноциду і тероризму в центрі Європи XXI століття вже мусить робити весь світ. Позаяк справедливо наголошував Реймон Арон: «За очевидним парадоксом, поширення тієї самої технічної цивілізації на планеті надає особливого характеру проблемам, які зіштовхують різні нації в нашу добу» [13, с. 260]. Так само і Макс Горкгаймер, міркуючи про деградацію парламентаризму і поняття величі, совєтське «інтеркультурне добросусідство» пояснював особливим «різновидом миролюбності, що майже не відрізняється від смерті та її запаху», тим паче що «у росіян одночасно з парламентаризмом ліквідується велич. Жива людина, за винятком жахливої постаті диктатора, не може бути великою... Тільки думка людини, що вийшла з-під примусу і може сказати "ні" цьому пануванню, заперечує його, маючи ідею критерію по той бік його таємного кола», у якому творча особистість «деградує до соціального стану лакея» [6, с. 165, 167].) Тому доцільно було б, щоб за зовнішнім прискоренням подій феноменального світу надмірно шановане експоненціальне художнє мислення все-таки усвідомило важливий тренінґ диз'юнкції між історизацією пам'яті та цілісним становленням культурної пам'яті в поточному моменті «тут-і-тепер», при цьому укорінюючи увагу/уяву в абсолютному часі трансцендентної алетеї; адже акселерований технократичний досвід контемпорарної історії митців-інтелектуалів сьогодні вимагає чіткої відповіді на запитання: «Якщо діячі культури перестають вірити всією своєю душею в істину для всіх людей, то чи не сповзають вони до байдужості?» [13, с. 263].

Мета статті — проаналізувати кризовий стан contemporary art як перехідного етапу в прискореному русі трансформацій часу історії, де хибна парадигма прогресистської інструментальної свідомості поступається місцем парадигмі цілісної культурної пам'яті, для якої притаманне циклове сприйняття духового самовдосконалення цивілізаційної еволюції, і як позитивістський артнаратив поступово сходить зі сцени сучасного мистецького буття, адже судження трансцендентальної естетики ре-актуалізуються, зокрема завдяки критичному переосмисленню протягом другої половини XX — початку XXI століття досвіду історичного авангарду в умовах акселерації постмодерністського дескілінгу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. П'єр Нора, роз'яснюючи різницю між історичним минулим та актуальною культурною пам'яттю, яка живе у поточному моменті *milieux* de memoire, але про яку сучасники забувають, заславши

у резервацію так званих місць пам'яті (*lieux* de memoire), зауважував: «Пам'ять інсталює згадки у священне; історія, завжди прозаїчна, постійно звільняє від священного. Пам'ять сліпа для всіх, окрім групи, яку вона пов'язує, тобто, як казав Морис Гальбвакс, існує стільки спогадів, скільки груп, і ця пам'ять за своєю природою є множинною й водночас специфічною, тобто колективно-множинною і водночас індивідуальною. Історія, з іншого боку, належить усім і нікому, претендуючи на універсальний авторитет. Пам'ять укорінюється у конкретиці, в просторах, жестах, образах і об'єктах; історія суворо прив'язує себе до часових безперервностей, до прогресій і до відносин між речами. Пам'ять абсолютна, а історія може мислити лише відносне» [9, p. 9]. Саме історична відносність інтерпретацій культурно-мистецького досвіду опинилась у центрі уваги митців і критиків другої половини XX століття, більшість з яких схильна була вважати розрив часу історії ознакою її радикального нового шляху під різними постмодерністськими дефініціями. Як на початку XX століття авангард відмовив минулим формотворчим традиціям, закликаючи спалювати музеї й усі місця пам'яті про минуле, наприкінці XX століття остракізму підлягало не лише репрезентативне мистецтво — соціополітичний поворот у бік перформативного активізму постоб'єктної творчості відмовив взагалі естетичній автономії артизму, аморфно визначаючи мистецтво діяльністю концептуального навантаження. Непомірно роздутий історіографічний дискурс змусив незалежних аналітиків час від часу згадувати біблійну сентенцію, яку Горкгаймер вважав маркером галасливої «вульгарної філософії»: «Коли йдеться про істину, стриманим є тільки мовчання, а всяке слово — балакуча скарга — є постійно недоречним» [6, с. 166].

Цікаво, що втрата цілісності культурної пам'яті тінню супроводжує індустріальний розвиток, тож забудькуватість поширилася в Європі другої половини XVIII століття з розгортанням промислової революції, коли врешті техніка у виробництві витіснила ручну працю, а романтизований міжнародний тренд Arts and Crafts Movement змінився на Баугауз, закріплюючи «самозакохану логіку» дизайнізації виробництва і споживання. Гел Фостер визначав у цьому процесі остаточної кристалізації культури споживання три етапи: 1) поширення урбаністичного дизайну і суспільного радіо, 2) після Другої світової війни, коли різко прогресує споживче суспільство, культивуючи іміджевий простір знаменитостей, 3) наш час цифрової революції. Але саме Баугауз прищеплює «систему мінової вартості на всю царину знаків, форм та предметів... в ім'я дизайну», так що мистецтво стає товаром, циркулюючи як одне ціле «політичною економією знаку» (Ж. Бодріяр), тобто «світ тотального дизайну не будучи новим, — уявлений в модерні, переобладнаний Баугаузом, з тих пір поширюваний через інституційні клони та комерційні нокаути, — здається лише тепер нам вдається його втілити в пан-капіталістичному сьогоденні» [14, p. 19].

Райнгарт Козелек (Reinhart Koselleck) абсолютно правий, коли констатує, що за часи Новаліса історія ще не обмежувалася минулим, а її теорія була спрямована на неявні «переплетіння колишнього та грядущого, зв'язок, який можна осягнути лише опанувавши науку творення історії із двох способів буття: спогадів/пам'яті та очікувань/сподівань», відповідно, досліджуючи епістему романтизму, «маємо справу з автентичним випадком трансцендентального визначення історії» [15, с. 353]. Науковець пояснює, що такі категорії історії, як «досвід» та «спогади», що визначені ним як конститутивні елементи історії, є принциповими для її пізнання, бо обидва втілюють «внутрішній зв'язок між минулим і майбутнім», а як антропологічні константи ще вказують на тимчасовість людини і самої історії, впливаючи на хід останньої, прискорюючи її рух, адже історичний час є «величиною, яка змінюється разом зі змінами самої історії, і зміни ці є похідними від змін у співвідношенні між досвідом та очікуваннями» [15, с. 354]. Продовжуючи логіку міркувань Козелека, можна додати, що в аспекті дослідження експоненціальної мистецької свідомості вона так само стає водночас і наслідком, і стимулом акселерації історичного часу, будучи когерентною прискоренню світового часу, що впливає на суспільну волю як культурну пам'ять, дозволяючи, за висловом Козелека, уникати редукції «нескінченного круговороту історизації», позаяк «досвід є минулим, дійсним

у сучасності, події якого вкарбовані в неї та можуть спливати в пам'яті», тоді як очікування, пов'язані з особистими і надособистими надіями на майбутнє, «є осучасненим майбутнім», що врешті формує спосіб буття індивідуальними і колективними почуттями, де «надія і страх, бажання і воля, стурбованість, але й раціональний аналіз, рецептивне споглядання чи цікавість», все це в комплексі досвіду сучасного формує «минуле майбутнє» як різнопланове ціле, що розпадається в потоці історичного часу «на нескінченність різних темпоральних протяжностей» [15, с. 355, 356]. Відповідно за такою логікою, кожний мистецький твір, відкритий для пам'яті й очікувань цілісної людини, стає унікальним віддзеркаленням її «простору досвіду» та «горизонту очікувань», тобто метаісторичних сутностей, які здатні трансформуватися в абсолютному надчасі трансцендентної істини, а це не доступно для алгоритмів штучного інтелекту, тому що саме творчий екстазис уяви та непередбаченість рішень із помилками й хибами створює унікально-евристичний феномен того, що «історичне майбутнє ніколи не є продуктом історичного минулого» [15, с. 358]. На ґрунті таких міркувань, де очікування перемагають досвід, у 1979 році Розалінд Краус в есеї «Скульптура в розширеному полі» закликала арткритиків інтерпретувати contemporary art поза межами історичних прецедентів. Вона аналізувала скульптурні практики в розширеному полі як маніфестації принципово нової моделі постмодернізму, відкидаючи усі традиційні модерністські кліше автономного medium-specific, що ніби стали нерелевантними у сучасних трансдисциплінарних умовах культуротворення, де «жах історизації просто змітав ці розбіжності» між формотворенням конструктивістів (Ґабо, Татлін, Лисицький) і мінімалістів, тоді як мінімалісти відмовили концептуалізації геометричних форм, зосереджуючись на матеріалах [16, с. 32]. Тож, констатує Розалінд, критична думка повоєнного американського мистецтва значною мірою маніпулювала культурним терміном «модернізм», зараховуючи під його егіду нетипові йому твори скульптури й живопису, бо було зручно «вважати, що все це поступово еволюціонувало від форм минулого», проте в 1970-х це лукавство стає тяжче приховувати, хоча історики казали вже про зв'язок із доісторичними практиками: «Стоунгендж, лінії Наска, ігрові майданчики тольтеків, індіанські могильні кургани — все що завгодно залучалось до вердикту, аби засвідчити зв'язок певного твору з історією і тим самим узаконити статус скульптури» [16, с. 30, 33].

До речі, спекулятивні історіографічні прив'язки постмодерних об'єктів до минулого культурного досвіду миттєво викривались не лише адептами contemporary естетики — незалежними фахівцями теж, оскільки, як зауважував П'єр Нора, «переписувати традицію, якою б шановною вона не була, більше не означає передавати її неушкодженою» [9, p. 10]. Отже, contemporary цитування, метод апропріації, гра з культурними кодами в мистецтві так само не означає повернення «атмосфери цілісної пам'яті», бо раціональний пуерилізм (Йоган Гейзинґа) дизайнерських симулякрів візуального артизму існує на поверхні оболонки, позбавлений глибин суті, не плануючи зачіпати душу й серце. Між тим, дизайнізація пояснює сучасний культ формальної новизни в ім'я новизни, коли, як висловився Козелек, оновлення досвіду через «прорив горизонту очікувань» задля шокувань глядачів мало обганяти їхні очікування, «задані попереднім досвідом обмеження можливого майбутнього», що змінює співвідношення між досвідом та очікуванням, провокуючи нетипові (іноді девіантні) креативні рішення [15, с. 358, 359]. Такий прорив здійснив історичний авангард, досвід якого гіпертрофовано перекроїв постмодернізм, заявивши про кінець наративу модерністів і зосередившись на редукції феноменології речі. Отже, ця зовнішня гра в радикальний прорив горизонту очікувань не скасовує дескілінг артдосвіду contemporary, бо, як наголошувалось вище, «не об'єктивація, а трансцендування» є суттю еволюції мистецтва, а це та умова, яку відкинули адепти contemporary. Ситуацію гістерезису може врятувати прогностика, як-от світ-системний аналітичний метод І. Валерстайна чи еволюційна модель розвитку мистецтва Ф. І. Шміта. Вчені пропонували відійти від прогресистського погляду на світ і подивитись на нього крізь оптику циклічної моделі еволюції, де осциляція минулого і майбутнього утворюють рухливу сталість теперішньої миті, з якої

відкривається шлях у надчас. Козелек з цього приводу говорить, що «надбання досвіду створює можливість для прогнозів і направляє їх», проте «прогноз осмислює й очікування, які неможливо вивести лише з досвіду. Дати прогноз — уже означає змінити ситуацію, з якої він народжується. Інакше кажучи: попередній простір досвіду ніколи не є достатньою детермінантою горизонту очікувань. Відповідно, неможливо статично співвіднести між собою простір досвіду й горизонт очікувань. Вони породжують часову різницю в сьогоденні, переплітаючи різним чином у собі минуле та майбутнє. Свідомо чи несвідомо цей взаємозв'язок, що поперемінно твориться ними, сам має прогностичну структуру» [15, с. 359]. Тому митцям, зацікавленим у подоланні тотальної кризи, важливо не лише плисти в потоці культуріндустріальної логіки артбізнесу, але цікавитись прогностичними версіями незалежних аналітиків.

У міркуваннях Козелека ховається також відповідь на питання стосовно ґенези акселерації contemporary уявлень про прогресистський рух мистецтва, бо він надає розгорнуту історіографічну довідку про те, яким чином нова доба почала усвідомлювати себе такою «просунутою» в контексті лінійного прогресу, зневажаючи минулий «неіндустріальний» досвід народів. Дослідник помітив закономірність: процес запущений був тоді, коли почала звеличуватись відстань між накопиченим досвідом як об'єктивним надбанням та очікуваннями як суб'єктивним відображенням, що перетнулось із введенням у широкий суспільний обіг поняття «досконалості», яке від Ляйбніца сприймалось як розтягнутий у часі процес досягнення мети як суті існування. Проблема ж у тому, що сама ідея прогресу передбачала мету в матеріальному аспекті. Тому історичний авангард швидко залишив мрії про космічну свідомість, сконцентрувавши увагу на формотворчій революції, і цей перекіс поглибив постмодернізм. Через те Петер Бюрґер відмовляв постмодерним експериментам в автентичності, вважаючи їх проєкт провальним, бо реплікація експериментів історичного авангарду була пастишем, не більше, де увага циркулює виключно в площині формальної новизни формовислову та засобах артлексики, що індексувалось ступенем досконалості, тоді як абсолютний час алетеї чекає на духовну досконалість внутрішньої людини.

Між тим, зазначає Козелек: «Поняття "прогресу" з'явилося лише наприкінці вісімнадцятого століття, коли постало завдання звести воєдино величезне розмаїття нових здобутків досвіду за минулі три століття. <...> Таким чином, прогрес звів воєдино увесь досвід та очікування, наділив їх коефіцієнтом змін у часі. З'являються усвідомлення групою, країною або, зрештою, класом свого випереджального становища, спроби наздогнати або обігнати інших. На тлі своєї технічної переваги в плані техніки можна було згори споглядати доісторичні стадії розвитку інших народів із повним переконанням права сильнішої цивілізації на наставництво» [15, с. 363–364]. (Показовим тут є доля анонсованого 2017 року технопроєкту «Neom» Саудівської Аравії, згідно якого розпочали будівництво міста майбутнього «The Line», житлового комплексу за дзеркальним склом у пустелі довжиною 170 *км*, шириною 200 *м*, висотою 500 *м*: для звільнення території запланована депортація кількох десятків тисяч місцевих племен, лідери яких були минулого року засуджені до смертної кари через опір владі, при тому з боку екології не продуманим є перешкода перелітним птахам, проблеми з перегрівом, перенаселеністю міста тощо; і хоча будівництво вже розпочато і його можна бачити з космосу, футуропроєкт має питання з фінансуванням, він постійно змінює амбітні параметри, де довжина «The Line» вже зменшилася в 70 разів.) Така «прогресистська» світоглядна модель досі керує контемпорарними акселерованими митцями, які зневажливо ставляться до митців репрезентативних традицій як до безнадійно відсталих від руху часу і прогресу, але сама їхня позиція (де досвід минулого не має входити в орбіту квазісучасного мистецтва як вісника несподівано іншоякісного майбутнього — приблизно так аргументувала мені з закордоння студентка НАОМА своє небажання писати заліковий есей з історії мистецтва XX–XXI століть) і є натепер застарілою та некоректною. Атавістичним сьогодні стає псевдоакселераційний світогляд, який волюнтаристськи відрікається від минулого досвіду культуротворення задля культивації «прогресивного»

нового, що мусить приголомшити всі очікування майбутнього, де велике сподівання покладають на технології ШІ. Постійно шокувати глядача вже не виходить, тож мистецтво дедалі глибше загрузає в пастках виснаження, байдужої еквілібристики формами, матеріалом, що не дає бажаного результату, і глядач втрачає будь-який інтерес до сучасного артизму. Але тут в ідеологічну гру культуріндустрії, яка з міленіуму впевнено керує бізнес-проєктами contemporary art, підключається інстинктом її самозбереження інший аргумент. Його наводить Козелек: Кант, який, вірогідно, був тим, хто ввів в суспільну свідомість поняття «прогрес», виявився винним у тому, що досвід минулого і очікування майбутнього стали несумісними в прогресивному русі суспільств, історія яких не мала б повторюватися, оскільки вони прямують до ліпшого майбутнього. Ця аксіома доби Просвітництва, ніби стріла часу сера Артура Единґтона, виключала важливість уроків історії як дидактичного повчання нових поколінь. Тож прогрес «став першим воістину історичним поняттям, в якому було виражено часову розбіжність між досвідом та очікуваннями», а отже «зіткнення старого з новим у науці та мистецтві в різних країнах, станових прошарках, класах, усе це з часів Французької революції стає буденним явищем» [15, с. 366]. Крім того, така когніція привела до епістемічного феномену зламу XVIII–XIX століть, відомого як науково-технічний прогрес із вірою в його нескінченно експоненціальний поступ до нового, кращого світу з розвиненою промисловістю й різними дивами, причому «завдяки силі прискорення прогрес в політиці та суспільстві, у науці й техніці змінює часові ритми й часові простори людського життя», саме відтоді прийнято вважати «що майбутнє не лише дедалі швидше змінює суспільство, а й покращує його, хоч би якими причинами це усвідомлення було зумовлене»; та оскільки «прірва між минулим і майбутнім ставала дедалі більшою, для того щоб зберегти можливість жити й діяти далі, необхідно було щоразу по-новому й щоразу швидше долати відмінність між досвідом та очікуванням» [15, с. 367–369]. Всі ці зміни в колективній свідомості дозволили поєднати поняття прогресу, прискорення і досконалості з типологією суспільних ладів на засадах самоорганізації, що ще Кант визначав як «республіканізм», де суфікс -ismus натякає на часовий вимір руху до вищої мети під керуванням «моральних велінь політичних дій». Ця віра в майбутнє стає єдиним поняттям, і така форма часової структури є конкурентною іншим парадигмам і термінам, змагаючись за першість, тож дискурс постійно обговорює демократизм, лібералізм або комунізм, фашизм, а тепер і його похідну «рашизм». Козелек пояснював: дана діатриба з точки зору соціальної історії є «реакцією на виклик технічних і промислових змін у суспільстві»; «спільною рисою всіх понять руху залишається їхня компенсаційна функція. Чим менший емпіричний зміст, тим більші очікування пов'язані з ним. Чим менший досвід, тим більші очікування — такою є формула часової структури нашого часу, що певною мірою знайшла своє втілення в понятті "прогресу"» [15, с. 373, 374]. (Додаймо, що це пояснює незліченну кількість контемпорарних рухів із суфіксами -ismus та спроб обґрунтувати їх квазімодерність, врешті й «філософія серця» Г. Сковороди, П. Юркевича, Д. Чижевського тепер більше відома під терміном «кордоцентризм», хоча маніфестує той самий сутнісний дух людини: «Не надаючи слову "серце" емоціоналістичного відтинку, Сковорода в цім вченні все ж переборює однобокий раціоналізм сучасної йому психології. <...> І цікаво те, що продовжуючи платонівську і християнську традицію, і наближуючись до декого з мисленників пізнішої романтики, Сковорода малює це позасвідоме не як нижче в порівнянню до свідомого психічного життя, а як вище і глибше... Але для Сковороди можливий все ж і підупад людини, якесь оволодіння "серця" злими силами» [16, с. 54–55, 56].) От і думка Козелека дозволяє зрозуміти нескінченну прив'язаність «передових» чи «прогресивних» культурних еліт до цих -ізмів, у вигляді відомих термінів «модернізм», «авангардизм», «постмодернізм» та інших, де справді йдеться не стільки про досвід, скільки про очікування, не про фаховість володіння цілісною пам'яттю, а про дескілінґ, відповідний модним трендам не без «злих сил». Така культуріндустріальна кон'юнктура дозволяє на фаховому рівні оцінювати нікчемну аматорську діяльність і девіантні жести, називаючи їх досконалими маніфестаціями сучасного візуального досвіду.

Отже, сам час вимагає від нас сьогодні позбавитись ілюзій та минулих викривлень, аби зрозуміти, яке саме майбутнє ми формуємо тут і тепер, чи є воно цілісним досвідом єдиного часу та у якому стані культуру і мистецтво ми передаємо нащадкам, аби кожен наступний -ismus не ставав істеричною рефлексією на чергову світову війну чи цифрову революцію. Тим паче є шанс, «що старе визначення співвідношення: чим більший досвід, тим стриманіші, але водночас і відкритіші очікування, знову набуде своєї сили», бо «історія може усвідомити те, що постійно змінюється й оновлюється, лише за умови знання його витоків, в яких криються тривалі в часі структури» [15, с. 374–375].

Виклад основного матеріалу. Розалінд Краус наполягала на розриві цілісного часу історії мистецтва, зауважуючи, що модерністська умовність автономії не є незмінною і настав час її переглянути, тому інший підхід до аналізу історії формотворення «передбачає прийняття остаточних розривів із можливістю поглянути на історичний процес з позицій логічної структури» [17, pp. 33, 44]. Проте, таке раціонально-реїфіковане розуміння, з інших позицій світ-системного аналізу Іманувїла Валерстайна, є звичайною рефлексією на перехідний етап між циклами, адже будь-яка соціальна чи індивідуальна когнітивна структура є одночасно системною й історичною, сталою і змінно-рухливою [18]. Невипадково Фернан Бродель сприймав історичний час в контексті теорії множинних множин (фрактальної геометрії Бенуа Мандельброта), а сучасний світ визначав синергією спадкоємності та розривів спадкоємності, тому що світ функціонує одразу в кількох часових матрицях, зокрема умовно-вічного і подієвого часу [19, с. 556]. Варто згадати і Генриха Вельфліна, який обстоював концепцію спірального руху історії мистецтва, або позицію Ф. І. Шміта, або Ю. Лотмана, який наполягав на циклічності руху історії, оскільки простір культури містить пам'ять про минуле як «основу актуального процесу свідомості», а «якщо історія є пам'ять культури, то це означає, що вона не тільки слід минулого, але й активний механізм сьогодення» [20, pp. 217–274; 21, с. 19, 237]. Між тим, коли влітку 2024 року в сучасній столичній галереї «Imagine Point» українські митці презентували проєкт із гучною назвою «Крізь час», то відчувалася саме Краусова система художнього мислення, що застрягла в розриві часу, де естетичну оцінку (всупереч артикульованим алюзіям з бароко й авангарду) блокує логіка упредметненого розуму, хоча й намагалася здивувати глядача, як казав Ролан Барт, еквілібристикою змагань із матеріалом (зокрема, з картоном, відсилаючи об'єкти Світлани Карунської до експериментів історичного авангарду, тоді як геометризовано-фрагментарний синтез пластики нагадував не динамізм бароко, а радше суперечливу тезу Кенго Кума про фрагментовану ономатопейну архітектурну форму: «корпускулярність є найважливішим елементом, що поєднує людей і природу» [4], тезу, яку безжалісно реплікує fast food style culture дизайн-об'єктів Людмили Миськo-Маляренко), то виникає відчуття розчарування від невгамованого естетичного голоду, ошуканого очікування реплікацією застарілих когнітивних патернів у нецікавих концептуально-формальних обгортках. Таку редукцію творчої уяви Марія Шкепу кваліфікує як феномен естетики негативності, коли «деградація і розпад гносеологічного каркасу теоретичного пізнання нівелює ефективність теоретичних рефлексій, адже частковості можна вивчати через ціле, але ціле не можна розуміти за частковостями»: «За таких умов відбувається жорстка трансфузія наявних форм буття в негативну семантику. При своїй неочевидності (нерозумінні), ця трансфузія жорстоко відчувається на усіх рівнях соціальних структур. Поранене серце і розгублена свідомість атомізованих, стомлених від себе і від інших індивідів не знаходить собі втіху у викривленій системі суспільних інтересів, де загальнозначуще та індивідуально значуще перебувають у відношенні антиномій. За таких умов відбувається анігіляція розвитку і переміщення сутнісних рис людини у специфічний простір негативної естетики. Це естетика підміни життєвих сенсів сенсами позбавленості, яку Шелінґ вважав визначальною умовою феномену потворного» [22, с. 99]. А коли митці не орієнтуються у складній діатрибі сучасних історіографічних оцінок, то ситуація ускладняється «приниженням абсолютної надії, яка є непорушним символом мистецтва, що нас підсилює, [тоді як] ми пізнаємо не її, а її віддалене буття, отже почуття

покинутості пронизує нас ще більше» [6, с. 169]; в цей момент історизм перемагає цілісну культурну пам'ять, і мистецтво перетворюється на китайську версію фастфуд-дизайну, що, за висловом Лі Сіньжуй (Xinrui Li), сучасному споживачу насправді байдужий. Петер Бюрґер (автор «Теорії авангарду», 1974) й Ганс Маґнус Енценсберґер (автор теорії індустрії свідомості як промислової сили сучасної культуріндустрії, де споживання мистецтва перетворилось на банальне видовище) мали рацію, коли різко критикували берлінську виставку неоавангардистів початку 1960-х років. Втім, сьогодні віра адептів «РоМо» в бездоганність західного мейнстриму не дозволяє з'явитися у них навіть прихованим сумнівам про помилковість диз'юнкції культурної пам'яті й акселерації історії, тим паче коли інтернет-спільнота, не знайома з нюансами теорії історичного часу, захлинається від панегіричних відгуків на формалістичні вправи. Між тим ситуація волає про нагальність історіографічного переосмислення intellectual transfer базових основ «Теорії авангарду» Бюрґера, що на свою користь переробила артеліта США в 1984 році, коли з'явився перший переклад з німецької цієї книжки, позаяк саме під знаком трансатлантичного бенчмаркінґового перекодування теорії Бюрґера поширився контемпорарний рух в Україні зламу міленіумів.

Відмічаючи, що у Франції переклад відомої книжки Бюрґера був оприлюдненим лише після міленіуму, французький науковець Ніколя Еймендинґер (Nicolas Heimendinger) дослідив трансформацію західноєвропейського сприйняття досвіду авангарду у статті «Авангард і постмодернізм» (2022) [23]. Він звернув увагу на різне сприйняття тексту Бюрґера, тоді молодого професора Бременського університету, в Західній Німеччині й десятьма роками пізніше в США, де панував інакший культурний габітус та вже відбулась зміна історичного часу — США адаптували епістему постмодернізму. Тобто американська версія теорії Бюрґера в нових умовах фактично переозначила поняття авангарду, а книжка стала, за висловом П'єра Бурдьє, «текстом, що циркулює поза своїм контекстом», викликаючи жахливе непорозуміння: ніби Бюрґер критикував модернізм в американському стилі (саме так в США читали філософію Вальтера Беньяміна, на кшталт contemporary критики). Головним полем постмодерністських дискусій стає часопис «October», який 1976 року заснувала Розалінд Краус після її виходу зі складу видання «Artforum». Але в групі нового часопису протягом 1980-х років через заплутаність різних поглядів і тлумачень виникає криза інтерпретацій. Саме через таку аберацію сприйняття теорії авангарду постмодернізм в американській версії часопису «October» створив власний епістемічний досвід, сприяючи переоцінці критики сучасного мистецтва такими фахівцями, як Гел Фостер, Беньямін Бухло, Даґлас Кримп. Тож, констатує Еймендинґер, «таке переосмислення безпосередньо сприяло створенню нового покоління митців. Тези Бюрґера, викладені в публікаціях цих авторів та на їхніх семінарах у Школі візуальних мистецтв в Нью-Йорку та в рамках Незалежної освітньої програми Музею американського мистецтва Вітні, стають одним із головних джерел виникнення в середині 1980-х років руху, відомого як "Інституційна критика"», хоч насправді інтерпретація цих митців «критики мистецької інституції» «відзначила суттєвий відхід від початкових намірів Бюрґера», будучи спрямована на деконструкцію певних інституцій артсвіту, на зразок провокаційного досвіду Марселя Бродтарса з «підриву» музеїв і галерей, що засвоїли неоавангардні практики 1960–1970-х років, проєкти яких Бюрґер вважав провальними [23, p. 15]. Тобто «праця Бюрґера перетерпіла ре-апропріацію як соціологічно орієнтована внутрішня критика мистецьких інституцій, повністю відірвана від квазімесіанського революційного горизонту, який сформував початкове визначення історичних авангардів»; тоді як сам феномен «авангард» відділили від Бюрґерового формалістичного означення цього явища, а дефініцію «модернізм» зарезервували «лише для позначення "пуристських" концепцій modern art Ґринберґа», де «вирішальним критерієм було ставлення до автономії мистецтва» [23, pp. 15, 16]. Такого розділення в тексті Бюрґера, який засуджував весь неоавангардний розвиток після 1945 року, не було (і в Західній Німеччині того часу взагалі поняття «модернізм» використовували нечасто), але в американському контексті під час кризи постмодернізму таке розділення виникає, стаючи доречним в критиці концепції Клемента Ґринберґа. Тож,

«модернізм розглядався як розширена радикалізація орієнтування модерну на соціальну автономізацію мистецтва, тоді як авангард тлумачився як прагнення вийти за власні межі або принаймні опір ідеологічному виміру». Під час цієї сепарації «зберігалися протестні, утопічні і революційні елементи історичного авангарду як спадщина, яку постмодернізм мусив окультурити, а не ліквідувати» [23, p. 16]. Отже, протиставлення цінності історичного авангарду і його реплікації в творчості контемпорарних неоавангардистів стало проблемою для авторського колективу видання «October», позаяк вони не погоджувалися з вердиктом «провальності» проєктів сучасних американських мінімалістів і концептуалістів, тож соломонове рішення знайшли у Фройдових і Лаканових психоаналітичних аргументах щодо переживання травматичних повоєнних досвідів XX століття у різних версіях авангардизму. Таким чином, виправдання неоавангарду легітимізувалося критикою через аргумент творчої деконструкції досвіду історичного авангарду, що переросло в довершену критику мистецьких інституцій. З такою явно спекулятивною тезою, якої тримався й Гел Фостер, важко було погодитися незалежним критикам. Вони відзначали «взаємозалежність» авторів «October» 1980–1990-х років, які балансували «між рухом за перегляд історіографії modern art та прагненням переосмислити критичну естетику для contemporary art. Згрубша, авторам потрібно було подолати хиби першої постмодерністської моделі та моделі Бюрґера, зберігаючи їхні сильні сторони, а саме критику формалістичного модернізму для історіографії modern art та оцінку спадщини критичного авангарду для естетики contemporary art», отже антагонізм двох моделей поєднався з історичним розривом у концепції першого постмодернізму, «роблячи початковий наратив більш складним», де змагались дві версії: *регресивна* фаза за період переходу від модерністського формалізму в «реакційний» постмодернізм та *прогресивна* його версія як переосмислення досвіду історичного авангарду в зрілу фазу «опозиційного постмодернізму» [23, pp. 17, 18]. Такий погляд на мистецтвознавчу історіографічну акселерацію адаптував після міленіуму академічний світ, що відзначилося прийняттям головних авторів видання «October» на престижні посади в Гарвардському, Принстонському та Колумбійському університетах, де викладацьку діяльність вони поєднували з написанням підручників і монографій з історії сучасного мистецтва. Тому у частини міжнародної спільноти науковців склалася думка про існування двох суперницьких авангардів, на тлі чого у Франції, зокрема, просувалась ідея, «яка захищала форму естетичної модерності від авангардного революціонізму». Проте певна розчарованість в тих шляхах, що обрало contemporary art після міленіуму, коли всі критики констатували смерть мистецтва включно із самою критикою, залишилася, і, як висловився в 2009 році Гел Фостер, думку якого наводить Ніколя Еймендинґер, «такі парадигми, як "неоавангард" і "постмодернізм", що колись орієнтували деякі артрухи й теорію, зникли, і, можна стверджувати, що на їхньому місці не з'явилося жодних моделей, які б володіли переконливою аргументацією чи інтелектуальною міццю» [23, p. 29].

Проте в сучасному українському культурному просторі розробки нових артепістем, дотичних національної ментально-емпатійної моделі кордоцентризму, ведуться особливо активно від 2014 року. Зокрема, Борис Ґудзяк, митрополит Філадельфійський, президент Українського католицького університету у Львові, запропонував встановити біля освітнього закладу скульптурний комплекс «У Божих руках наш захист» із шести кам'яних творів, що втілювали основні шість жестів священника під час літургії: Прийняв; Воздав хвалу; Благословив; Освятив; Переломив; Дав — які символізують головні етапи людського життя. Виконавець ідеї, скульптор Володимир Семків, коли встановлював у кампусі університету протягом 2021–2023 років ці публічні об'єкти site-specific art, помітив, що монументальні кам'яні інсталяції, по суті, дуже камерні, бо ззовні, з дистанції ці, здавалося б, великі геометричні об'єми при близькому контакті з кожним твором втрачали нейтральну абстрактність і розкривали свою теплу ауру серця — треба було лише відчути її, увійти всередину, міркуючи про сакральне-сутнісне: «Це така скупа мова, де ти через форму маєш знайти шлях до серця людини». Отже, це зовсім інший аспект «розширеного поля скульптури»,

який цілковито випав у потоці полеміки з поля зору Розалінд Краус, але саме він трансцендує час історії в цілісність культурної пам'яті, в абсолютну істину миті теперішнього, розкриваючи твір і глядача через серце.

Ті українські митці, які звертаються до цілісної культурної пам'яті (а не до західного mainstream реплікації змертвілих постмодерних патернів, застрягаючи в пастці самоколонізації панєвропейським постмодерним наративом), дають чітку відповідь на сумніви Теодора Адорно стосовно доцільності існування мистецтва після його емансипації та втрати власних передумов: відродження кордоцентричного образотворення після тривалого періоду забуття настає саме тепер, в складних умовах гібридної Третьої світової війни, хоча суперечки стосовно ролі та цінності історичного і когнітивного досвіду модерності в еволюції постмодернізму тривають досі. Як 2014 року зауважував Кшиштоф Зярек (Krzysztof Ziarek), концептуальна дилема залишається: «Чи є модернізм кульмінацією модерності [modernity], його найвищим моментом, чи, можливо, переламною точкою до передбачуваної постмодерності [postmodernity], чи це виклик, навіть революція, спровокована мистецькою винахідливістю модернізму — його авангардним імпульсом, — що досі чинний, нуртувальний поза позірним надбанням модернізму в постмодернізмі?» [24, p. 67]. Цікаво, що цей науковець теж, як вище зазначалося, відрізняє авангард, що радикально порвав із трансцендентальною естетикою, від потоку модерності, дотичного метафізичному означенню мистецтва, тож він наполягає на тому, що «модернізм і авангард живуть в одному історичному моменті, але розходяться в естетиці», тому «у метафізичній перспективі можна вважати, що модернізм продовжує життя мистецтву як концепції, естетичної парадигми й практики, а от авангард, який позиціонується як складник модернізму чи його опонент, означає кінець мистецтва заради свободи від мистецтва» [24, p. 81].

Про необхідність досліджень у царині історіографії сучасного мистецтва нагадує і бельгійський науковець Саша Бру (Sascha Bru), який помітив небезпечне замикання теоретичних розвідок на щаблі позитивістського контекстуалізму, якому сприяє диджиталізація сфер діяльності людства, спонукаючи дослідників оперувати радше дарвіністськими аргументами в аналізі модерністського мистецтва, через що, скажімо, протягом 1980-х років навіть Розалінд Краус, розглядаючи питання «самотворчої новизни» в авангардних творах, перенесла увагу на їх фактичну невідповідність дійсності, позаяк митці нічого не створювали з чистого аркуша, а натомість апропріювали ідеї, хоча Краус не ризикнула називати власну аналітику «історіографією», а надала їй нову дефініцію «етіологія», шукаючи чинники складних діагнозів модерності та зіставляючи причинно-наслідкові фактори ментальних викривлень і підтасувань [25, pp. 13–14]. Втім, Саша Бру вважає, що надмірна концентрація уваги на контекстуальності теорії і практики модернізму «ґрунтовно ускладнює наше історичне розуміння модернізму та його класичних авангардів», відволікаючи від більш важливих проблем, наприклад сучасного дизайну, або розгляду альтернативної історіографії модернізму; однак: «Краус викриває історично-інституційний контекст, у якому функціонував міф оригінальності. Вочевидь більше, аніж самі авангардисти, історики мистецтва та артринок виграють від реплікації міфу про оригінальність: для традиційного історика це відкриває можливість представляти авангарди як послідовність постійно оновлюваних -ізмів; а для ринку це створює можливість фінансового надлишку»; через це Краус виокремила свій аналітично-критичний метод від традиційно історіографічного, назвавши «етіологічним», тоді як досвід авангарду означила не як розвиток, а як повторення, «антиісторичний антирозвиток», адже авангард був діяльністю не індивідуальних, а більш масштабних дискурсів, з чим Бру погоджується: «хіба авангардний дискурс про оригінальність не був також розроблений для обслуговування значно ширших інтересів артринку та його інституцій?» [25, pp. 13, 16, 17]. Втім, бельгійський науковець реєструє суперечливість аналітики Краус, яка в запалі критики антиісторичної романтики авангарду свій метод етіології теж називає антиісторичним, через що Краус «також зрештою виявилася занадто модерністською, коли підняла ставки та заявила, що вона цілковито антиісторична», але її аналітика

є насправді не такою, радше альтернативною, тим паче що «авангардисти також уявляли себе аж ніяк не антиісторичними, і теж експериментували з альтернативним дизайном, протилежним розвитку історіографічних модусів», та головне, що вони були чи не першими в сучасному мистецтві, що «історизували власну новизну та оригінальність», щоправда символісти вже намагались зробити те саме [25, pp. 18, 19]. Ба більше, авангардисти не тільки маніфестували, що працюють з tabula rasa через розрив у часі й історії, вони також наголошували, зокрема, тяглість від доісторичного, аборигенного мистецтва Океанії. Тож «Краус мала рацію, підкреслюючи, що чимало авангардистів, стверджуючи, що виконують твір з нуля, також сумлінно розмірковували над історією цієї практики, розвиваючи суто презентистський режим історичності» [25, p. 21]. І хоча ще Ренато Поджолі доводив в «Теорії авангарду» (1968), що всі авангардні рухи є футуристичними, Саша Бру наводить переконливі свідчення історіографічних міркувань митців, як-от малюнки Бочоні або «Молекулярна конструкція» (1919) Пікабіа, доказом того, що митці відштовхувались від історії, щоб краще розуміти сьогодення, в якому на вістрі стріли часу вони закладали майбутнє, і тому етіологічна модель історіографії, що її запропонувала Краус, вже була випробувана тими ж авангардистами. До речі, вони малювали навіть циклічні моделі історії, в яких головні тенденції мистецького бачення ритмічно повторюються. Саша Бру, наприклад, аналізує колаж Ласло Мохой-Надя «Стилевий ритм за доктором Ґеорґом Візнером» («Stilrhythmik nach Dr. Georg Wieszner», 1930), створений для титульної сторінки праці Візнера, де основні трансформації в історії архітектури утворювали, за висловом автора, «зигзагоподібну мандрівку», бо цикли постійно виникали через повторюваність імпульсів змін знизу і змін зверху, передбачаючи майбутні історичні цикли [25, p. 22]. Тож історизуючи свою поточну оригінальність, авангардисти не тільки виявили себе як презентистів, а також довели свої інтертекстуальні, інтерсеміотичні зв'язки з минулим. Скажімо, Пікабіа в дизайні спирався на техніку, відому від XIX століття як pêle-mêle, «рамка з вирізами для фотографій». Тобто авангардисти маніфестували пластичні експерименти ідентично до етіологічного підходу Краус [25, pp. 23–25].

Краус під впливом постструктуралістських концепцій та віри в істинну інноваційність «розширеного поля» мистецтва постмодернізму наполягає, що авангардисти в реальності самі створили фейковий міф про «absolute self-creation», працюючи в однакових параметрах схематизованих патернів, що видавали за творення ex nihilo; однак «міф про оригінальність» був підхоплений артринком та його інституціями, і «цей дискурс став обслуговувати набагато ширші інтереси», зазначала Краус у книжці «Оригінальність авангарду та інші модерністські міфи» (1981) [26, pp. 157, 162].

І все ж критична позиція Краус, як зазначав Саша Бру, не є вільною від позитивізму із його вірою в науковий прогрес, що, на думку Макса Горкгаймера, вказує на сучасну культурну кризу. Хоча постструктуралізм усвідомлював руйнівні можливості науки, проте вважав цей сценарій за «схиблення», і Горкгаймер розвінчує таку ілюзію: «Об'єктивний поступ науки та її застосування техніки не виправдовують поширеної точки зору, що наука тільки тоді стає руйнівною, коли її розуміють хибно, а взагалі є необхідно конструктивною за умов правильного розуміння», проте «позитивісти, здається, забувають, що природознавство, як вони його розуміють, є насамперед додатковим засобом виробництва, одним з багатьох інших елементів соціального процесу, а отже — неможливо визначити a priori, яку роль відіграє наука у фактичному поступі або в регресі суспільства. При цьому міра її позитивного або негативного впливу залежить від тієї функції, котру вона виконує в загальній тенденції економічного процесу», тож сьогодні науку «можна зрозуміти тільки через суспільство, для якого вона функціонує. Позитивістська філософія, вбачаючи в інструменті під назвою "наука" автоматичного поборника прогресу, так само помиляється, як і інші звеличування техніки. <...> Позитивізм — це філософська технократія», «позитивісти пристосовують філософію до науки, тобто до вимог практики, замість того, щоб пристосовувати практику до філософії» [6, с. 65–66]. Втім, науковець не втрачав віри в особистість, бо «людина все ще залишається кращою за світ, у якому вона живе», тому, як і Козелек, він очікує на духовне пробудження людства,

яке пройшло інструментальну обробку свідомості й пекло страждань війни; лише так наукове просвітництво та технічний поступ, що супроводжували згасання індивідуальності, сприятиме появі «більш гуманної форми людського буття», і лише так теорії адаптують істину того, що дух «трансцендує за межі hic et nunc [тут і тепер. — *лат.*]», позаяк «виключення цієї якості духа — того, що він одночасно тотожний природі й відмінний від неї, — веде прямо до визнання, що людина суттєво є ні чим іншим, ніж елементом і об'єктом сліпих природних процесів», «вона, за мірками її власної цивілізації, не має ніякого значення — адже складні найсучасніші артефакти цієї цивілізації, автомати й хмарочоси певною мірою оцінюються з огляду на те, що людина не має більше вартості, ніж сировина непотрібних метрополій» [6, с. 146–147].

На початку статті мова йшла про важливість збереження почуттів, емпатії в безпосередній уяві та творчій діяльності митця, потім зазначалася важливість релевантного розуміння еволюції мистецького руху при збереженні балансу між часовими аспектами «було — є — буде» та «досвід — очікування», але наприкінці можна побачити, як нескінченні історіографічні інтерпретації врешті нівелюють сутність артвислову, так що у порожній зовнішній формі твору вмирає внутрішній сенс мистецтва, а разом і час історії. Апеляція до антиісторичної модерністської лексики або до певних квазіінтерпретацій чергової викривленої феноменології речі постмодернізму не рятують загальну динаміку загрозливого прискорення ентропії. Через те, обґрунтовуючи методологічні засади сучасної естетики чистої негативності як «синдрому феноменологічної хвороби соціумів та індивідів», Марія Шкепу констатує: «З великим зухвальством і зневагою списавши гносеологічні висновки класики, начебто тисячоліття теоретичної ходи людства не мають ніякого сенсу і самовпевнено починаючи "з нуля" (що дійсно дорівнюється нулю за таких умов), сучасна теорія "здихалася" і фундаментальності, перестала відповідати власному поняттю. Цей процес відбувався і відбувається під гаслом самоцінності суб'єктивності. Ось тільки відрив суб'єктивності від об'єктивності породжує суб'єктивізм, який є перекривленою формою суб'єктивності, волюнтаризмом невігластва, часто войовничого»; «У такому разі утворюється безодня прірви між культурною мірою історії та культурною мірою особистості. "Дезертирство з історії" (Ортеґа і Ґасет), намагання знайти повноту власного життя в уособленні перетворюється не лише на ілюзії розуміння навколишнього світу — воно переносить існування в негативний простір сенсів, актуалізуючи не лише історичне, але й фізичне самогубство людини (прикро цікавою є динаміка кількості самогубств на душу населення за останні три десятиріччя). Отже, ми переносимося у гносеологічний простір "буття ніщо", який супроводжується естетикою "ніщо", яка, позбавлена сутнісних сенсів, володіє власними акциденціями» [22, с. 99, 106–107]. Сумний фінал, проте вихід все ще знаходиться там, де небезпека.

Висновки. Технократичний маркер розширення творчої уяви і артлексики за рахунок високих технологій і ШІ не варто вважати автоматичним свідоцтвом квазімодерної досконалості contemporary art, як це прийнято на теперішній час. Формальне розмаїття вислову, позбавлене сутнісного трансцендування, не здатне витягнути мистецтво зі стану глибокого гістерезису, оскільки дотягнутися до рятівної абсолютної свободи заважає диз'юнкція між внутрішнім і зовнішнім габітусом. Проте акселерація часу історії спонукає до становлення цілісної культурної пам'яті, що формує індивідуальну й суспільну самоідентифікаційну актуалізацію через чуттєво-емпатійний досвід «філософії серця» як екстатичної істини. Історицистський перегляд досвіду історичного авангарду як виправдання «опозиційного постмодернізму» не зупинить ентропійні процеси, позаяк історизація пам'яті, травмована викривленою ідеологією суспільства споживання, навіть у версії інституційної критики веде не просто до спотворення культурної пам'яті, а також по експоненті посилює когнітивну редукцію. Проте духотворчі стратегії останнім часом отримують дедалі більше послідовників: теоретиків, митців, навіть фахівців post-digital дизайну — зацікавлених у поверненні в часопростір сучасника уваги до почуттів, витонченої емпатії зі всесвітом, що дає надію на подолання кризи індивідуальності й припинення занепаду розуму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Murphy T. The Ten-One-Ten Perspective: How a Futurist Can Explain Wrenching Change // Academia Letters. August 2021. Article 3306. https://doi.org/10.20935/AL3306
2. Graham E. L. Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002. 288 p.
3. Williams W. Ahead of GPT-5 launch, another test shows that people cannot distinguish ChatGPT from a human in a conversation test—is it a watershed moment for AI? // TechRadar Pro. 23.06.2024. URL: https://www.techradar.com/pro/ahead-of-the-launch-of-gpt-5-another-test-shows-that-people-cannot-distinguish-chatgpt-from-a-human-in-a-conversation-test-is-it-a-watershed-moment-for-ai (access date: 01.09.24).
4. Li X. How the design language should be expressed in contemporary digital contexts // Academia Letters. July 2021. Article 1949. https://doi.org/10.20935/AL1949
5. Murphie A. & Potts J. Culture and Technology. New York: Palgrave Macmillan, 2003. 229 p.
6. Горкгаймер М. Критика інструментального розуму / Переклад з німецької М. Култаєвої. Київ: ППС-2002, 2006. 282 с.
7. Antliff M. Fascism, Modernism, and Modernity // The Art Bulletin. 2002. Vol. 84, No. 1 (Mar.). P. 148–169. URL: http://www.jstor.org/stable/3177257 (access date: 01.09.24).
8. Віперман В. Європейський фашизм: порівняльний аналіз (1922–1982) / Пер. з нім. Р. Дізера і В. Шведа. Київ: Дух і Літера, 2008. 278 с.
9. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire // Representations. Spring 1989. No. 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory. P. 7–24. URL: http://www.jstor.org/stable/2928520 (access date: 01.09.24).
10. Протас М. Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 432 с.
11. Тьоніс Ф. Спільнота та суспільство: основні поняття чистої соціології / Пер. з нім. Н. Комарової, О. Погорілого. Київ: Дух і Літера, 2005. 262 с.
12. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste / Trans. by R. Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984. 613 p.
13. Арон Р. Опій інтелектуалів / Пер. з фр. Г. Філіпчук. Київ: Юніверс, 2006. 271 с.
14. Foster H. Design and Crime (And Other Diatribes). London, New York: Verso, 2002. 176 p.
15. Козеллек Р. Минуле майбутнє. Про семантику історичного часу / Пер. з нім. В. Швед. Київ: Дух і Літера, 2005. 380 с.
16. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Нью-Йорк: Рада оборони і допомоги Україні Українського конґресового комітету Америки, 1991. 175 с.
17. Krauss R. Sculpture in the Expanded Field // October. Spring 1979. Vol. 8. P. 30–44. https://doi.org/10.2307/778224
18. Wallerstein I. World-Systems Analysis: An Introduction. Durham and London: Duke University Press, 2004. 109 p.
19. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм. XV–XVIII ст.: У 3 т. Том 3. Час світу / Пер. з фр. Г. Філіпчук. Київ: Основи, 1998. 631 с.
20. Lotman Y. Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture / Trans. by A. Shukman; Introduction by U. Eco. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990. 288 p.
21. Протас М. Стильові стратегії розвитку української скульптури XX–XXI ст. Модель еволюції. Київ: Українська видавнича спілка, 2009. 288 с.
22. Шкепу М. Естетика чистої негативності. Стаття перша: Методологічні засади розуміння феномену естетики негативності // Художня культура. Актуальні проблеми. 2023. Вип. 19. Ч. 2. С. 99–107. DOI:10.31500/1992-5514.19(2).2023.294635

23. Heimendinger N. Avant-gardes and Postmodernism: The Reception of Peter Bürger's Theory of the Avant-Garde in American Art Criticism // Symbolic Goods: A Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas. 2022. Issue 11. https://doi.org/10.4000/bssg.1222
24. Ziarek K. The Avant-Garde and the End of Art // Filozofski vestnik. 2014. Vol. 35(2). P. 67–81.
25. Bru S. The Genealogy-Complex History Beyond the Avant-Garde Myth of Originality // Filozofski vestnik. 2014. Vol. 35(2). P. 13–28.
26. Krauss R. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, MA: MIT Press, 1986. 319 p.

REFERENCES

1. Murphy, T. (2021, August). The Ten-One-Ten Perspective: How a Futurist Can Explain Wrenching Change. *Academia Letters*, Article 3306. https://doi.org/10.20935/AL3306
2. Graham, E. L. (2002). *Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture.* New Brunswick: Rutgers University Press.
3. Williams, W. (2024, June 23). Ahead of GPT-5 launch, another test shows that people cannot distinguish ChatGPT from a human in a conversation test—is it a watershed moment for AI? *TechRadar Pro*. Retrieved from https://www.techradar.com/pro/ahead-of-the-launch-of-gpt-5-another-test-shows-that-people-cannot-distinguish-chatgpt-from-a-human-in-a-conversation-test-is-it-a-watershed-moment-for-ai
4. Li, X. (2021, July). How the design language should be expressed in contemporary digital contexts. *Academia Letters*, Article 1949. https://doi.org/10.20935/AL1949
5. Murphie, A. & Potts, J. (2003). *Culture and Technology.* New York: Palgrave Macmillan.
6. Horkheimer, M. (2006). *Krytyka instrumentalnoho rozumu* [Critique of Instrumental Reason]. (M. Kultaieva, Trans.). Kyiv: PPS-2002 [in Ukrainian].
7. Antliff, M. (2002, March). Fascism, Modernism, and Modernity. *The Art Bulletin, 84*(1), 148–169. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/3177257
8. Wippermann, W. (2008). *Yevropeiskyi fashyzm: porivnialnyi analiz (1922–1982)* [European Fascism: A Comparative Analysis (1922–1982)]. (R. Dizer & V. Shved, Trans.). Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
9. Nora, P. (1989, Spring). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations, 26*, 7–24. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/2928520
10. Protas, M. (2020). *Mystetstvo postkultury: tendentsii, ryzyky, perspektyvy* [Postcultural Art: Trends, Risks, and Prospects]. Kyiv: MARI NAAU [in Ukrainian].
11. Tönnies, F. (2005). *Spilnota ta suspilstvo: osnovni poniattia chystoi sotsiolohii* [Community and Society. Basic Concepts of Pure Sociology]. (N. Komarova, O. Pogorilyi, Trans.). Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
12. Bourdieu, P. (1984) [1979]. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste.* (R. Nice, Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
13. Aron, R. (2006). *Opii intelektualiv* [The Opium of the Intellectuals]. (H. Filipchuk, Trans.). Kyiv: Yunivers [in Ukrainian].
14. Foster, H. (2002). *Design and Crime (And Other Diatribes).* London, New York: Verso.
15. Koselleck, R. (2005). *Mynule maibutnie. Pro semantyku istorychnoho chasu* [Futures Past: On the Semantics of Historical Time]. (V. Shved, Trans.). Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
16. Chyzhevsky, D. (1991). *Narysy z istorii filosofii na Ukraini* [Essays on the History of Philosophy in Ukraine]. New York: Ukrainian Congress Committee of America Defense and Assistance Council [in Ukrainian].
17. Krauss, R. (1979, Spring). Sculpture in the Expanded Field. *October, 8*, 30–44. https://doi.org/10.2307/778224
18. Wallerstein, I. (2004). *World-Systems Analysis: An Introduction.* Durham and London: Duke University Press.

19. Braudel, F. (1998). *Materialna tsyvilizatsiia, ekonomika i kapitalizm. XV–XVIII st. Tom. 3: Chas svitu* [Civilization and Capitalism, 15th–18th Century, Vol. III: The Perspective of the World]. (H. Filipchuk, Trans.). Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
20. Lotman, Y. (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. (A. Shukman, Trans.; U. Eco, Introduction). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
21. Protas, M. (2009*) Stylovi stratehii rozvytku ukrainskoi skulptury XX–XXI st. Model evoliutsii* [Stylistic Strategies for the Development of Ukrainian Sculpture in the 20th and 21st Centuries. The Model of Evolution]. Kyiv: Ukrainska vydavnycha spilka [in Ukrainian].
22. Shkepu, M. (2023). Aesthetics of Pure Negativity. Article One: Methodological Principles of Understanding the Phenomenon of Aesthetics of Negativity. *Artistic Culture. Topical issues, 19*(2), 99–107. DOI:10.31500/1992-5514.19(2).2023.294635 [in Ukrainian].
23. Heimendinger, N. (2022). Avant-gardes and Postmodernism: The Reception of Peter Bürger's Theory of the Avant-Garde in American Art Criticism. *Symbolic Goods: A Social Science Journal on Arts, Culture and Ideas, 11*. https://doi.org/10.4000/bssg.1222
24. Ziarek, K. (2014). The Avant-Garde and the End of Art. *Filozofski vestnik, 35*(2), 67–81.
25. Bru, S. (2014). The Genealogy-Complex History Beyond the Avant-Garde Myth of Originality. *Filozofski vestnik, 35*(2), 13–28.
26. Krauss, R. (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press.

MARYNA PROTAS

CONTEMPORARY ART—ACCELERATION BETWEEN MEMORY AND HISTORY

Abstract. Today, scholars observe the acceleration of historical time and its effects on consciousness, which expands exponentially under the influence of technological progress and information overload. As artificial intelligence takes over some cognitive functions, the crisis of contemporary art has drawn increasing scholarly attention. In response to this crisis, researchers propose to overcome the state of hysteresis by reloading historicized public memory through the restoration of integral cultural memory. This process includes reinterpreting the historical avant-garde, whose varied interpretations led to the emergence of American "oppositional postmodernism" and "reactionary postmodernism." These concepts were theoretically developed by critics of *October* magazine in the 1980s and 1990s. Their interpretation influenced not only a new generation of American artists but, since the turn of the millennium, has also shaped the contradictory discourse of contemporary art in Ukraine. This article reconstructs and critically evaluates the complex trajectories of the postmodern episteme, challenges the notion of progressive positivist thinking as outdated, and explores cultural practices that could help resolve the ongoing artistic crisis.

Keywords: acceleration of history; exponential thinking; historicized memory; historical avant-garde; cultural memory; modernism; contemporary art; postmodernism.

Стаття надійшла до редакції 10.09.2024

Сага про гору. Зречення від становлення
The Saga of the Mountain: A Renunciation of Becoming

УДК 7.011+111.85(477)«19»
DOI: 10.31500/2309-8813.19.2023.294899

Марія Шкепу
Доктор філософських наук, професор, головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: mariiashkepu@gmail.com

Mariia Shkepu
Doctor of Philosophy, Professor, Chief Research Fellow,
Department of Theory and History of Culture,
Modern Art Research Institute of the
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0003-0210-4674

Анотація. Філогенез, який відбувся лише у класичному генезисі філософії через естафету окремих персоналій і лише у випадку безпосереднього збігу зі створенням історії після класики. Піднесення на вершину теоретичної думки та спроба сходження її всезагальності у спосіб життєдіяльності. Невидимий стрижень історії діалектичної логіки та діалектики логіки історії. Недоступна емпіричному спостереженню основа, яка від часів Геракліта залишається «темною». Навіть тепер, коли базові конфлікти сучасної історії являють її на поверхні подій. Але поверховість квазітеоретичного та буденного мислення неспроможна її розкодувати. Чи встигне людство випередити «останній вогонь» (Ж. Бодріяр)?

Ключові слова: філогенез, дуалізм сутності, логіка історії, становлення, основа, монізм, практична воля.

Постановка проблеми. Колізії плаского світу постмодерну є далекими від фантазійного гумору Тері Пратчета. Позбавлений перспективи розвитку через загубленість теоретичного розуміння фундаментальних засад історії, сучасний світ потрапив у полон агресії антагонізмів, якими вибухає історія і через які вона стрімко наближується до апокаліпсису. Визначальним чинником такого стану речей є відмова людства так званого періоду постісторії від досягнень становлення теорії розвитку класичного періоду. Внаслідок цього виник феномен «замкненого становлення», який потребує розпредметнення в теоретичній свідомості сучасної історії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен становлення як філософську проблему висуває Геґель у працях «Феноменологія духу», «Наука логіки» та «Енциклопедія філософських наук». Класик означує становлення як суперечність буття та ніщо в процесі утворення та саморозвитку світу від «чистого буття» до «наявного буття». У тому ж процесі становлення оприявнюється як єдність матеріального та ідеального, «висвічує» сутності та існування, що рухаються до їх наявної дійсності. У XX столітті категорію становлення збагатив румунський філософ К. Нойка в праці «Становлення в існуванні», де автор виявляє драматичне поєднання випадковості, необхідності, гносеології, етики, феноменології та історизму в свободі / несвободі становлення людини людиною. Серед українських дослідників естетичні аспекти становлення досліджував О. Босенко у всіх його працях. У монографії «Феноменологія історії в трансформаціях культури» авторка цієї статті розглядає феномен становлення в аспекті суперечливості фундаментальної основи всесвітньої історії та в контексті суперечності логіки історії та історії логіки класичного періоду.

Метою статті є окреслити історичні засади становлення в його логічних вимірах та причини його своєрідної стагнації після класичної історії.

Виклад основного матеріалу. Сага про гору. Коли людей було мало, землі було багато. Можна було компенсувати свою первину слабкість перед природою багатими на флору і фауну територіями. Необхідність жити в горах виникла, коли землі ставало менше, і менше не стільки з географічних, скільки з політико-економічних причин. Бувало, долання гір провокувалося екзистенційним відчаєм: відомий випадок, коли, тікаючи від громадянської війни, один іспанський селянин наважився, попри смертельні випробування, перейти Піренеї й успішно дістався Франції. Дістався її у той день, коли там теж почалася війна…

Але є одна гора, яка не має географічного розташування, але яку необхідно здолати всім — чи живуть вони на рівнинах, чи навіть у горах. На цю гору запрошував піднятися Кант, аби з її вишини люди змогли побачити серед багатьох шляхів єдино вірний, який не є глухим кутом життя.

Коли люди тільки ставали людьми, формування їхньої свідомості уподібнювалося мерехтінню світла й темряви.

Свідомість як «усвідомлений інстинкт» періоду дикунства живе стільки часу, скільки необхідно для усвідомлення та задоволення інстинкту голоду. Це період присвоєння з природи готового «продукту», і свідомість як абстракція присутня передусім у процесі виготовлення перших, вкрай примітивних, знарядь праці. Такий процес вже виокремлює перших людей зі світу тварин.

Перші абстракції періоду варварства, коли збирання, рибальство та полювання забезпечують їжею на деякий час, обумовлюють певний «відрив» свідомості від безпосередніх інстинктів і вводять її у часову логіку.

Більш розтягнені у часі абстракції цивілізаційного періоду, коли обробка землі або скотарство надають / спричинюють можливість мислення природними сезонами і здобуття більш тривалої свободи від матеріальних потреб. У такий спосіб цивілізація первісного ладу створює умови для виникнення самосвідомості.

Коли первісні люди малювали себе на скелях з головами тварин, справа була не в тотемах — тотеми були похідною ознакою тодішньої самоідентифікації. Першопричиною подібного самовідображення було усвідомлення несвідомого, або нерозуміння свідомості, яка не піддавалася емпіричному сприйняттю.

Хочете переконатися в достовірності названих закономірностей? Цей онтогенез у стисломy вигляді відтворюється у філогенезі — згадайте етапи формування свідомості дитини до трирічного віку і переконаєтеся. Згадайте також, що до трьох років дитина говорить про себе у третій особі, адже тільки при виникненні самосвідомості вона ідентифікуватиметься як «Я».

Феномен кентаврів відображає протилежне — феномен самосвідомості як обернення людини на саму себе супроводжується усвідомленням протиріччя людського та тваринного в ній. Ця дилемність утворюється в просторі суспільного розподілу праці і є іманентною йому. Оскільки ж суспільний розподіл праці неначе відриває ідеальне від матеріального, разом з ним виникає й умовна самостійність суспільної самосвідомості від суспільного буття, як і її диференціація на форми. Такими формами є філософія, мистецтво, мораль, наука, релігія, політика. Тобто суспільна самосвідомість постає різними, представленими формами суспільної свідомості, аспектами *теорії становлення всезагального в ідеальній формі.*

Я ризикнула викласти ці абеткові речі не через неповагу до читача, а з метою означення гносеологічного ландшафту, першого плато, з якого в історії починалося сходження у теоретичну гору пізнання семантичної міри універсалій, природи єдиного, сутнісного, необхідного, дійсного, істинного, олюдненого, морально імперативного, прекрасного. В остаточному підсумку, сходження пізнання можливості гармонії трьох вимірів ідеального: *ідеального як відображення* у змісті істинного мислення, *ідеального як досконалості* у сенсі краси та *ідеального у значенні добра*, олюдненості.

Отже, становлення ідеального як теорії всезагального було іманентним становленню загальнозначущого ідеалу, у якому істинному мисленню надавалося значення першого атрибуту.

На цю гору піднімалися одиниці. Вони забувалися над філософськими, математичними, астрономічними, естетичними, теологічними текстами, перевтілювалися образами художніх творів та музикою, жили субстанційною пристрастю

пізнання субстанції та її форм, знаходили вічність у собі, відтворювали феноменологію суспільного часу, яку звільняли з меж емпірії буденності. І вони здавалися дивними, тому що ними, в них і через них *теоретичне становлення і самопізнання основи світу* розкривалося *дивом,* на яке не можна було дивитися «оком» емпіричного сприйняття, а лише зрячим розумом.

Ці зачаровані дивні диваки мандрували країнами часу світу, висвічуючи собі шлях невидимими широкому загалу мерехтіннями закону основи. Вони знали більше, аніж могли сказати, і розуміли менше, аніж мали розуміти. Простіше було оголошувати їх такими, що «вижили з розуму». Реальний час завмирав і перевтілювався в особливий і особистісний час мислення, коли, наприклад, зосереджений на лише йому відомому / невідомому, Сократ на довгий час застигав на місці, переставав бути в реальному часі.

Усі герої світового часу змогли пізнати бенкет не лише абстрактному «в собі» і «через себе», але й у його особистісному втіленні й перевтіленні. Вони дихали абсолютним часом і не захлинулися ним, а продовжили його течію.

Час світу досягав найвищих станів свідомості через «втрату свідомості» буденної, замкненої тенетами природного існування. Часто оточені ненавистю, злослов'ям і навіть зневагою, вони впізнали суть свободи у мужності протистояння історії, в якій панувала несвобода. Тому їх свобода поставала і величністю, і трагедією. Адже реальність жила деформаціями, ницістю, породженими відчуженням суспільних відносин потворними явищами людської сутності. І ця реальність не припускала переможності носіїв трьох вимірів ідеального.

Тим не менш, з ефекту їх прозріння народжувалися афекти творіння, які поставали напруженою єдністю субстанції абсолютного часу та почуттів. І логіка становлення форм філософії та видів мистецтва відмітила для людства основні етапи, найскладніші відрізки сходження до вершини цієї гори.

Завершення такої логіки було завершенням становлення. Але, коли настав час такого сходження людства в цілому, настав і час не лише базових історичних катаклізмів, але й випробування профанністю. Сталося зречення від імперативів теоретичних результатів становлення. В аспекті фундаментальної основи розвитку сучасні катаклізми історії є результатом цього зречення. Виявилося, що не так страшно підніматися на цю гору, як страшно і важко з неї спускатися, оскільки практичне розв'язання сутнісних протиріч історії залишається найскладнішою справою.

Імперативи та глухий кут становлення. Визначальною теоретичною умовою історичної трагедії XX століття можна вважати нерозуміння і втрату імперативів становлення, категорійно визначеною Геґелем «єдністю буття та ніщо» в процесі розгортання суперечності якості, що рухається до наявного буття у кількісному самовираженні. Тобто становлення постає внутрішньою суперечністю утворення світу наявних речей і тому воно є стрижневою логікою руху, що має бути доведений до розуміння логіки розвитку. Без розуміння конкретного змісту становлення неможливо зрозуміти і конкретний зміст діалектики як теорії розвитку, як і розвитку матеріального світу взагалі.

Геґелівські тексти є складними і залишаються недоступними не лише широкому загалу — на жаль, вони залишаються недоступними і тим, хто першими мали б опанувати його теорію. Адже теорія діалектики і є фундаментальним значенням ідеології у розумінні наукової теорії ідей в фундаментальному значенні єдності логіки діалектики та діалектики логіки, коли в обсягу поняття «логіка» присутня єдність історії логіки та логіки історії. Факт обмеження поняття «ідеологія» її вторинним значенням як державної ідеології спричинений саме нерозумінням сутності первинного значення ідеології і того, що після завершення класики лише єдність фундаментального та державного вимірів ідеології спроможні забезпечити розвиток людської цивілізації. І без такої єдності людство приречене на колапс, який сьогодні й маємо сумну можливість спостерігати і в якому перебуваємо.

Теоретичне нерозпредметнення становлення призвело до його ототожнювання з еволюцією, що означає втрату методології розв'язання протиріч розвитку в їх основі і підміну фундаментальної основи розвитку вторинними «підставами»,

«засадами», «умовами» тощо. При такій підміні, у підставах, засадах та умовах невидимою залишається фундаментальна основа світу й історії. Як результат, з такого штибу ототожнення елімінується ідеальне як атрибут становлення, оскільки і в природному, і в історичному аспектах становлення є становленням (тавтологія вимушена) матеріального та ідеального як єдності протилежностей, починаючи з феномену відображення у природних формах матеріального руху і завершуючи особливістю єдності матеріального та ідеального в формі суспільного руху. А в закономірності й особливостях виникнення суспільної форми матеріального руху в згорненому вигляді присутня логіка виникнення свідомості, а також логіка її становлення в історії, як і закономірність її диференціації на форми суспільної свідомості, як, в остаточному підсумку, логіка необхідності подолання цієї диференціації з її згортанням у свідомість реальної людини.

Це вкрай складний процес, конкретний розгляд якого потребує багато часу, але без розуміння якого виключається будова системи освіти у відповідності з законом основи. А без такої будови освіти людська цивілізація, на якій планеті вона б виникала, стихійно повторить логіку класичного становлення, але не впорається з розв'язанням базових суперечностей історії, якими воно завершується. Отже, не засвоїть теоретичні імперативи класичного становлення історії і відтворить усі фатальні помилки, які призвели земну цивілізацію до краю безодні самознищення. «Земна основа» з необхідністю відтворить себе в дуалізмі сутності, відтворить відрив себе від самої себе і протиставить себе «у хмарах» теоретичних абстракцій, але без розуміння закону власної основи виявиться неспроможною подолати свій розрив, свою відчужену дуалістичність і знов самознищиться в антагонізмах всесвітньої історії.

Отже, становлення як єдність буття та ніщо в історичній «лінії мір» є єдністю матеріального та ідеального. Ця єдність наповнюється конкретно-історичним змістом, що в аспекті історії логіки постає конституюванням ідеального у фігурах логіки, а в логіці історії постає розгортанням всезагального закону основи через форми предметно-практичної, виробничої діяльності. «Не вчити діалектику за Геґелем» означає залишитися профаном у тому, без розуміння чого неможливо зі знанням «логіки справи» розв'язати базові протиріччя всесвітньої історії, означає профанацію суб'єкта історії, як і профанацію поняття самої історії.

Класичне завершення становлення як єдності буття та ніщо у значенні єдності матеріального та ідеального процесу самої основи всезагального визначилося в абстрактно-логічній всезагальності геґелівського «абсолютного поняття» всезагального розвитку. Таким чином, в абсолютній фігурі логіки діалектики становлення «уніфікує світ із метою оформлення його як єдності. Воно відкриває предметному світові істину того, що поки не стане одним, він не матиме форму» [1, с. 7]. Але завершення становлення виявляється і антиномією відчуженого прогресу, вираженою регресією сутнісних сил людини у відчуженому характері виробничої діяльності, стагнацією розвитку самої логіки в її діалектичному значенні. Геґель обґрунтовує абсолютну природу логічного поняття через критику формально-логічного розуміння мислення, але стверджує при цьому, що «логічне <...> є всезагальним способом, в якому всі окремі способи зняті й замкнені. Логічна ідея є сама ідея у своїй чистій сутності, ідея як така, котра у простій тотожності замкнена у своєму понятті і ще не виявлена в якій-небудь визначеності форми» [2, с. 289]. Якщо ж сам Геґель констатує таку замкненість, то необхідність її подолання є очевидною.

Фундаментальне протиріччя відчуженого прогресу виявляє внутрішні межі матеріальної й ідеальної логіки класичної історії. Логічні й історичні протиріччя класичного індустріального суспільства є не тільки протиріччями продуктивних сил і виробничих відносин у політико-економічному вираженні взаємовиключення й взаємообумовлення «економічного базису» та «ідеологічної надбудови». У взаємовідношенні мислення і буття за типом всезагального фундаментальне протиріччя умовно відірваного від «земної основи» становлення може бути зрозумілим як *завершене відчуження самої основи* і, як наслідок, як неможливість подальшого розвитку мислення в просторі й формах вичерпаних форм виробничої діяльності. Скажімо, форма дедуктивного

силогізму абстракцій становлення як теоретичне сходження одиничного до всезагального осягла себе як логічна форма — «логічна ідея, отже, має своїм змістом саму себе як безкінечну форму, — форму, що складає протилежність змістові постільки, оскільки зміст є поверненою до себе і знятою в тотожності визначення форми таким чином, що ця конкретна тотожність протистоїть тотожності, котра розвинулася як форма» [2, с. 289]. Але прозора «чистота» тотожності «форми ідеї» і «ідеальної форми», котра абстрактно зняла і тим самим змертвіла в собі опосередкування власного становлення, є обернено пропорційною деформованості змісту реального буття, деформованості самої історії. Ось чому логіка «Естетики потворного» Карла Розенкранца не зводиться до значення теорії естетики чи мистецтвознавства, а відтворює обернену форму самої класичної історії. Рух естетики потворного від аморфності, через хибне відображення до деформації відтворює логіку руху самої класичної історії від аморфності невпізнанної тотожності матеріального та ідеального у «початку» історії, через відчужене відображення до остаточної деформації завершеного відчуження самої себе періоду класики.

Оскільки реальні індивіди класичного періоду не відтворюють у власній феноменології закономірності становлення історії (принцип відтворення філогенезом онтогенезу, що його оголосив Геґель у «Феноменології духу», стосується лише самого Геґеля як автора класичної системи діалектики!), то класичне індустріальне суспільство сполучить у собі сутнісну аморфність безпосередності людини з сутнісною деформацію характеру суспільних відносин. Функціонуючи в просторі вкрай подрібненого суспільного розподілу праці, реальна людина теж розпадається на «фрагменти» механічної функціональності, в якій не досягає своєї сутнісної універсальності, а не менш «подрібнена» історія досягає своєї універсальності лише у вигляді абстрактної теорії. У цьому сполученні відбувається «згортання» становлення в систему ідеологічно обґрунтованої деструкції на рівні державних ідеологем та їх політико-економічного підґрунтя. Логічна незбагненність такого феномену полягає в тому, що він заперечує логіку розвитку і, за удаваністю звільнення від «тиранії належного» (К. Нойка), укорінює ірраціональне у позірності свободи волі (в екзистенціалізмі ми зустрінемо ситуацію негативної деструкції феноменологічного становлення, коли індивід прагне зредукувати власну еволюцію через спробу руйнування присутнього в ньому самому й у культурі минулого часу [3]).

Така ірраціональність стала причиною турбуленцій некласичної філософії, котра в класичному просторі історії вже не могла виявити нову предметність теоретичних рефлексій. Як наслідок, некласична філософія повстала проти класичного типу теорії, але не була спроможна звільнити себе з її історико-онтологічних меж. Трансформована феноменологія цього періоду філософії демонструвала завершеність класичної поступальності теоретичного духу, його абсолютизованої статики, теоретично й естетично виражений персоніфікований симбіоз. Але таке повстання було приречене новим ірраціоналізмом, оскільки суб'єктивність екзистенційно перебувала у тій же відчуженій історії.

Безсилість німецької класичної філософії виявилася у неспроможності обґрунтувати власні основи, без чого і становлення начебто зависало у своєрідній безпідставності. Німецька класична філософія опинилася у ситуації неспроможності логічного обґрунтування власної системи силогізмів, яку висловив ще Аристотель. Неспроможність німецької класичної філософії обґрунтувати абсолютну основу становлення та всезагальності розвитку і обумовлена цією неспроможністю підміна основи недійсною реальністю (коли дійсність є «тотожністю сутності та існування», за Геґелем) стала, як продемонструє некласична філософія, розставанням логіки з цією самою основою. В аспекті політико-економічного прагматизму логіка закріпилася за утилітарною функціональністю математичної логіки, адже, якщо перевага віддається «чистій формі», то логіка автоматично стає прерогативою і власністю математики, яка й оперує чистими формами. Тож всезагальна логічна форма (у Геґелевому тлумаченні абсолютного поняття) не стала методологічною основою розвитку суспільних відносин, внаслідок чого наступній логіці нічого іншого

не залишалося, як забути про Геґеля або відвести йому місце несуттєвої теорії аж до повного ігнорування теорії діалектики. Справді, регресії діалектичної логіки в простір математичної логіки, як переконливо довів «нео-» та «пост-» позитивізм, народилися з факту розбіжності часопростору теорії й практики діалектики.

Проте обмеженість самовизначення всезагального у формі логічного поняття недостатньо розглядати лише в контексті протиріччя методу і системи Геґеля. При абсолютизації «кінцевої мети» становлення у вигляді ідеального поняття таке протиріччя виражає свідому й несвідому замкненість становлення, коли виникає ситуація парадокса логічно вираженої всезагальності та сумарності «одиничностей» емпіричного світу речей. Там само, «де виникає парадокс, гине система і торжествує життя» [4, с. 19]. «Як реальна ситуація і як теоретична форма парадокс народжується з незавершеності (нездійсненності). Сам по собі, він підірвав би самого себе», оскільки «він є демонічним розривом розуму, кровною трансфузією в Логіку й стражданням форм» [4, с. 15]. Іншими словами, ідеально-логічна виразність становлення перетворюється на його логічну замкненість, унаслідок чого вся історія стає процесом добровільного самопозбавлення Сутності та її підміни феноменологічними імпровізаціями «інсайтних» позірностей життя.

Загибель ідеальної системи становлення (і в значенні її завершеності, і в сенсі вичерпання класичного періоду філософської самосвідомості історії) не супроводжувалася життєвими перемогами сутнісних модусів людини. У негативному просторі нерозв'язаного протиріччя існування й сутності виник феномен штучного розтягання беззмістовного історичного часу, який тлумачився як «час вічного запізнювання» (С. Зєнкін) або як «оголошений неіснуючим» чи «заклятий час» (Ж. Бодріяр), або як «негативна темпоральність» (Ж.-П. Сартр, Ж. Лакан), або як «втрачений час» (М. Пруст), або як «вбитий час» (О. Босенко). Але, якщо певна реальність продовжує існувати після того, як вичерпала свій зміст, її існування обумовлює трансформацію заперечення як такого на спосіб життя. У просторі безпосередності людини подібна трансформація спричинює запізнювання індивіду від досягнень філософської свідомості історії до повного їх ігнорування.

Регресія культури постає відмовою людини бути творчим суб'єктом суспільного розвитку. Історія перетворюється на нескінчене очікування, і актуалізація Кантового запитання «на що я можу сподіватися?» констатує стан безсилості людини в історії, яку вона ставить *перед* і *над* собою, але не містить у собі. Трансформація логіки на добровільно ірраціональну форму метафізики обмежує почуттєве антигносеологічною функціональністю та обертається іррефлексивністю індивіда. Самозречення розуму й обумовлене ним повернення у нерозумну форму історії супроводжується не лише свідомим зреченням її основи — відбувається і ре-еволюція логічних форм, яка супроводжується їх імпровізаційною інтерпретацією й репрезентацією. Ці обернені форми ідеального відмовляються від вичерпних підстав і не спроможні виявити для себе об'єктивні підстави. Звідси твердження про те, що «смерть у жодному разі не повинна розумітися як реальна подія, котра відбувається з деяким суб'єктом і тілом, але вона є певною формою, в якій втрачається детермінованість суб'єкта і цінності. Саме вимога оберненості і покладає кінець розрізненню детермінованості й недетермінованості» [5, с. 48].

Таким чином, регресивне перевертання логіки обертається спробою оберненості становлення і регресією суб'єктивності, тому логічна замкненість становлення перетворюється на ірраціональність життєвої деструкції семантики історії. В філософській ідеології виникає феномен безкінечних «нео», які постають формами такої деструкції. Позірні ж форми заперечення «органічно-логічного наслідку, завершення й результату культури» (О. Шпенґлер) створили умови для підміни логіки алогізмами. Трансформуючи себе в абсурд, алогічне не може стати ані предметом логічної рефлексії, ані самою логічною рефлексією — алогічне може стати лише негідністю чуттєвого, оскільки предметний світ як первинний образ чуттєвого підмінений вторинними імпровізаціями його реалій. Звідси корені постмодернізму з його випадковістю чуттєвого сприйняття і чуттєвої пам'яті, разом

з агресивним запереченням логічної рефлексії. В контексті поширення постмодернізму на сферу історії й заперечення логічного у будь-якій формі набуває нового значення питання, котре свого часу ставив О. Шпенґлер, а саме: чи можливе взагалі сьогодні або завтра існування дійсної філософії?

Оскільки філософське мислення неможливе без рефлексії основи та її становлення, квазірефлексії стають постійною логічною ретроспективою, котра домінує і в сучасних текстах та відтворює регресивну часову логіку. Регресивна логіка не тільки розбещує розум і деформує реальність — ігноруючи факт теоретичних досягнень кінця становлення, вона змушена повертатися до його початку, але з відсутністю перспективи його подальшої еволюції. Відбувається декаданс теоретичного розуму у штучну й реальну деформацію кінця становлення і в профановану семантику його початку. Звідси — вічне «починання з початку», наділення чуттєвого інсайту статусом безпосередності, котра і повинна відігравати роль вічного повторювання. Але деградація чуттєвої форми не тільки знаходиться в прямій залежності від деградації форми логіки — вона виявляється і деструкцією мотивації людського життя.

Разом із тим, в регресивності історії народжуються вже не логічні, а чуттєві міфи. Цим обумовлюється те, що феномени абсурдного, спустошеного, мертвого й божевільного Розенкранц розташував в просторі деформації, у якому життя здобуває форму смерті, а смерть здобуває форму життя. Замкненість становлення прирікає чуттєву безпосередність на тавтологічне нарощування власної перекрученості. Форма вивертається і у такому вигляді представляє саму передісторію. Пошук новизни, який здійснює розум, трансформується на апофеоз надуманого. Підміна реальності ірраціональним намагається компенсувати себе фантасмагорією уявлень, оскільки в реальному житті суттєве вже не є можливим. Життя як реально пережита смерть, смерть як «осьове навантаження» життя. Феноменологічний обрив як розпад центру світу.

Конституювання алогічного виявляється підміною фігур логіки фігурами мови. Якщо ж із логіки зникає об'єктивний зміст (що завжди відбувається при декадансі історії), то й зміст мови неминуче деградує до семантичних порожнеч. Не випадково мислення софістів вважали загрозою афінській державності. А абстрагована від загальнозначимих фігур логіки мова заперечує універсальну сутність свідомості. Тоді феноменологія духу регресує в божевілля духу, тому що «дух, який визначає себе тільки як сущий, оскільки таке його буття перебуває у його свідомості у нерозчленованому вигляді, постає хворим. Змістом, що звільняється в цій своїй природності, є себелюбні визначення серця, марнославство, гордість і інші пристрасті — фантазії, надії, любов і ненависть суб'єкта» [6, с. 176] і лише «будучи здоровим і розсудливим, суб'єкт має у своєму розпорядженні наявну свідомість упорядкованої тотальності власного індивідуального світу, в системі якої він підпорядковує будь-який особливий зміст чуття, уявлення, пристрасті, прихильності тощо, розміщуючи його на належному місці цієї системи» [6, с. 175–176].

Чи є правомірним співвіднесення наведених Геґелевих висновків із проблемою алогізму почуттєвого? Адже в «Філософії духу» Геґель розглядає можливість божевілля як несвідому передумову феноменологічного початку індивіда, а проблема замкненості логічного самовизначення людини виступає негативним феноменом консервації завершеного становлення історії у вичерпані межі. Така правомірність може знайти для себе підставу у поверненні духу в завершено відчужену емпірію буття, коли негація необхідності самоопосередкування феноменологією культури укорінюється ірраціональністю індивідуального мислення. У таких випадках дух втрачає себе як розум. Дійсно, обернена форма духу в його теоретичному самозапереченні характерна тим, що з його простору зникає опосередкування ним світу і його власне самоопосередкування світом, тобто можливість бути тотальністю у розвитку. Втрата, яка настає після перекручування міри одиничного і всезагального в людині, виявляється в ній як конфлікт всезагального й часткового. Розрив і протиставлення двох — ідеального й чуттєвого — планів людської сутності не сприяють подоланню антиномічності,

оскільки «всезагальне містить у собі особливе» (Геґель), але реальне «особливе» (конкретний індивід) не містить у собі всезагальне. Поряд із абстрактною всезагальністю утверджується вульгарний емпіризм одиничного з хибними узагальненнями властивого йому індуктивного мислення. В логічному вираженні такий феномен стає безпідставністю існування, тому що проблема правомірності такого суб'єкта, як стверджував Б. Расел, залишається нерозв'язаною. Звідси небезпека «загибелі людства у випадку несправедливості індуктивних висновків про існування всезагальних закономірностей» (Штилер).

Природу й походження замкненої силогістичності кінця становлення не можна розуміти поза доведенням до логічного кінця фундаментального протиріччя суспільного розподілу праці. Причому *позначення межі* становлення вже не може не виражати себе як трансформація суспільного поділу праці з фактору прогресу стихійного становлення класичної історії на фактор регресу всесвітньої історії. Протиріччя методу і системи Геґеля, що виражає вичерпаність відчуженої форми єдності діалектики, логіки й теорії пізнання, може бути зрозумілим лише в завершеності, що досягається в парадоксі історичного часу і простору, коли час закріплюється за духом, а простір — за одиничністю емпіричних форм. Природа цього парадокса відзначалася тим, що логіка втрачала вже не тільки зміст, але й форму, адже вона оперувала «формою» лише доти, поки виступала діалектичною абстракцією від реальних процесів. Тому природа цього парадокса (з усіма супутніми «хитрощами розуму») гносеологічно і практично обумовлюється вичерпним дуалізмом сутності основи класичного становлення. Логічна форма як абстрактна форма єдиного обертається в судженнях замкненої логіки і повторюється кількісно. У межі негативного буття *єдиного* його кількісність (наявне буття) постає «безособовим діячем», а реальність такої трансформації — роздрібненою людиною. Звідси категоріальний статус імперіалізму бути «інтегральною історією», в якій «кожен тільки інтеграл, і ніхто не знає, що таке історія» (Т. Імамічі). Історія в такому випадку розташовується у площинному просторі. Межа у такому випадку постає штучно «встановленою границею» — «насправді поняття "межі" є чисто порядковим поняттям, що взагалі не включає поняття кількості (за винятком випадків, коли ряди виявляються тотожними» [7, с. 94].

За умов непереборності вичерпаної міри еволюції розуміння логіки світу розривається зсередини. Отже, сучасні міфологеми провокуються розривом у межах самої логіки. Замкненість межі історії у своїх внутрішніх самовизначеннях розриває логіку зсередини, заміняючи розвиток геометричною послідовністю простого ряду («Ряд називається "замкненим", коли кожна прогресія або регресія, що відбувається в ньому, має в цьому ж ряді межу» [7, с. 94]), і тоді «одне» як кількісна визначеність сутності підмінюється виокремленою одиницею, до якої можна додати нескінченну кількість одиниць. Підміна такого порядку руйнує тотожність міри й розвитку і живиться кількісною повторюваністю повсякденного. Історія не здійснюється в людині (К. Нойка), оскільки в схематичній одноманітності позірного різноманіття сутність і буття приречені на вічний дисонанс. У такому випадку «ряд є "завершеним", коли він конденсований у собі і замкнений, тобто коли кожен термін є межа прогресії або регресії і кожна прогресія або регресія, що утримується в ряді, має в ньому межу» [7, с. 189]. В іншому аспекті, означена регресія з'являється феноменологічною й технологічною неможливістю розвитку. Відірваність «чистоти логічного порядку» від реального змісту стає підґрунтям для ідеологічних міфологій, які фантазують щодо форм майбутнього з позицій алогізму і, у свою чергу, стають ідеологічним підґрунтям для унеможливлення майбутнього.

В теоретичній сфері цей феномен відбувається маневром відміни «чистої форми» абсолютного поняття суб'єктивними симулякрами іншої «чистої форми», котра також виключає з себе реальне різноманіття життя, але вже ціною свідомої відмови від всезагальності. Фрагментація логічних форм запанувала у зв'язку з вимогами схематичного, сумарного універсалізму інформаційних технологій, які безпосередньо пов'язані з розвитком математичної логіки, але співіснують з сумарним універсалізмом світової

історії і протистоять її дійсному універсалізму. Зв'язок вичерпаності такого способу мислення в математиці з вичерпаністю класичного типу суспільних відносин постає парадоксом лінійної пам'яті становлення класики та багатовимірністю «посткласики», коли з такої багатовимірності втрачається внутрішній взаємозв'язок. Бо на практиці проблема «лінійного прокрустова ложа» збільшується. «З розщепленням інформаційної пам'яті привноситься паралелізм дій, що збільшує продуктивність комп'ютерів, але різко ускладнює архітектурні рішення» (Ю. Затуливітер). Це пояснює синдром неефективності інформаційних технологій як системи адекватного програмування, прогнозування та наукового передбачення реального розвитку історичного процесу. Неефективність, яка спостерігається в системі всіх суспільних наук і метафізики сучасної політики.

В аспекті фундаментального протиріччя мислення й буття дана колізія постає новим парадоксом. З одного боку, сучасна історія може розвиватися за умови наукового випередження суспільною свідомістю суспільного буття, а з другого — таке випередження має місце лише в обмеженому просторі технократизму. Цим провокується катастрофічний антагонізм часткового й всезагального. Чи впорається людство з ним?

Висновки. Сучасність потребує повернення у простір класичного становлення. Але воно має бути теоретичним, а не розпадом теоретичного. Метою цього повернення може бути засвоєння теоретичних досягнень класики на рівні способу мислення та методології розв'язання історичних протиріч відповідно до їх природи. Це не банальність, а вкрай важка практична проблема — забагато не вивчених уроків, без яких історія не має шансів вижити.

ЛІТЕРАТУРА

1. Noica C. Scrisori despre logica lui Hermes. Bucharest: Cartea Românească, 1986. 230 p.
2. Гегель Г. В. Ф. Наука логики: в 3 т. Т. 3. Москва: Мысль, 1972. 376 с.
3. Sartre J.-P. L'age de raison. Paris: Gallimmard, 1945. 441 p.
4. Cioran E. Amurgul gândurilor. Bucharest: Humanitas, 1991. 207 p.
5. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. с фр. С. Зенкина. Москва: Добросвет, 2000. 386 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3. Москва: Мысль, 1977. 471 с.
7. Рассел Б. Введение в математическую философию. Москва: Гнозис, 1996. 240 с.

REFERENCES

1. Noica, C. (1986). *Scrisori despre logica lui Hermes* [Letters about the Logic of Hermes]. Bucharest: Cartea Românească [in Romanian].
2. Hegel, G. W. F. (1972). *Nauka logiki* [Science of Logic] (Trans.). Vol. 3. Moscow: Mysl [in Russian].
3. Sartre, J.-P. (1945). *L'age de raison* [The Age of Reason]. Paris: Gallimmard [in French].
4. Cioran, E. (1991). *Amurgul gândurilor* [The Twilight of Thoughts]. Bucharest: Humanitas [in Romanian].
5. Baudrillard, J. (2000). *Simvolicheskiy obmen i smert* [Symbolic Exchange and Death] (S. Zenkin, Trans.). Moscow: Dobrosvet [in Russian].
6. Hegel, G. W. F. (1972). *Entsiklopediya filosofskih nauk* [Encyclopaedia of the Philosophical Sciences in Basic Outline] (Trans.). Moscow: Mysl [in Russian].
7. Russell, B. (1996). *Vvedenie v matematicheskuyu filosofiyu* [Introduction to Mathematical Philosophy]. Moscow: Gnozis [in Russian].

MARIIA SHKEPU

THE SAGA OF THE MOUNTAIN: A RENUNCIATION OF BECOMING

Abstract. Phylogenesis, as it unfolded in the classical genesis of philosophy, emerged through the succession of individual personae and only in moments where it directly coincided with the creation of history beyond the classical era. This process marks the ascent to the pinnacle of theoretical thought—an attempt to elevate its universality into a mode of life itself. At the heart of dialectical logic and the dialectics of historical logic lies an empirically unobservable foundation, an "obscure" force that has remained concealed since the time of Heraclitus. Yet, this hidden core surfaces within events in the face of contemporary history's fundamental conflicts. However, the superficiality of quasi-theoretical discourse and everyday thinking renders them incapable of deciphering it. Will humanity decipher this structure before it is consumed by the "final fire" (J. Baudrillard)?

Keywords: phylogenesis, the dualism of essence, the logic of history, becoming, foundation, monism, practical will.

Стаття надійшла до редакції 07.08.2024

Творчість Світлани Юсим (1941–2022) в колі одеського мистецтва
The Work of Svitlana Yusim (1941–2022) in the Context of Odesa Art

УДК 75.038(092)(477.74)
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.318955

Галина Скляренко
Кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, старша наукова співробітниця відділу візуальних практик Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
e-mail: galyna2010@ukr.net

Galyna Sklyarenko
Ph.D. in Art Studies,
Senior Research Fellow in the Department of Fine and Decorative Arts at M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Senior Research Fellow in the Department of Visual Practices at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-5878-6147

Анотація. Стаття присвячена творчості художниці Світлани Юсим, що склалася в середовищі неофіційного мистецтва Одеси від кінця 1960-х до кінця 1980-х років та набула розвитку в 1990–2000-ті, презентуючи індивідуальну версію абстрактного живопису, де своєрідно синтезувалися різні його напрямки другої половини ХХ століття. Попри тісний зв'язок з колом митців, що увійшли в історію українського мистецтва як «одеські нонконформісти», твори С. Юсим позначені виразною самостійністю емоційного, пластичного та естетичного бачення. Доробок художниці (картини, графіка, колаж, стінопис) демонструє шляхи творчого усвідомлення особистості та окреслення авторсько образного світу. Досі мало відомі широкій публіці, її роботи складають важливу сторінку українського мистецтва, додають нові риси до картини епохи.

Ключові слова: абстрактний живопис, авторська індивідуальність, мистецьке середовище, творчість Світлани Юсим, неофіційне мистецтво Одеси.

Постановка проблеми. Як не парадоксально, однією з обставин, яка стоїть на заваді ґрунтовній реконструкції художніх процесів в українському мистецтві з пізньорадянських десятиліть до сучасності, є відсутність мистецтвознавчих досліджень про творчість окремих митців, що загалом призводить до парадоксального існування в ньому до сьогодні такої фігури, як «невідомий або маловідомий художник другої половини ХХ століття». Між тим уважний аналіз творчого доробку окремих митців не лише розширює уявлення про загальну картину епохи, вносить в неї нові змістові акценти, а й дозволяє по-іншому побачити вже відомі явища. Це стосується, зокрема, й творчості одеської художниці Світлани Юсим, що склалася в колі одеського неофіційного мистецтва кінця 1960-х — 1980-х років, активно проявилася у перші десятиліття незалежності, але й досі залишається поза увагою фахової критики. Проте, особливості її художньої мови та образності несуть у собі не лише виразну авторську індивідуальність, а й додають нові риси до мистецтва одеського андерґраунду як частини історії українського малярства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що твори С. Юсим експонувалися на близько 20 групових виставках в Україні й за кордоном та на 15 персональних у рідній їй Одесі, були відзначені почесними грамотами та дипломами на виставці «Видатні українські мисткині» (Київ, 1988), Міжнародному бієнале «Марина» (Одеса, 2002) та Міжнародному

симпозіумі живопису в Молдові (м. Комрат, 2007), вони залишаються майже невідомими в Україні. Доробку художниці присвячено лише кілька статей у періодичних та електронних виданнях [1; 4; 10; 12; 16; 17]. Новий поштовх для дослідження творчості художниці надала її персональна виставка «Hidden Gems» / «Приховані скарби», організована навесні 2024 року Музеєм сучасного мистецтва Одеси в Одеському музеї західного та східного мистецтва, де були представлені її живопис, графіка та фото стінопису, ще раз засвідчивши яскравість її авторського індивідуального образного бачення.

Мета статті — описати та проаналізувати творчість С. Юсим, визначити її особливості, відмінність та своєрідність в контексті мистецтва Одеси 1970–2000 років.

Виклад матеріалу. Так зване неофіційне мистецтво Одеси 1960–1980-х років окреслилося в історії українського мистецтва як самостійне та виразне явище. Твори митців з цього кола увійшли до музейних колекцій, не раз експонувалися на великих мистецьких форумах [3]. Його склали такі художники, як О. Ануфрієв, В. Стрельников, В. Басанець, В. Маринюк, Л. Ястреб, В. Хрущ, С. Сичов, Є. Рахманін, В. Цюпко, О. Стовбур, О. Волошин, В. Мацкевич, М. Морозов, В. Наумець, М. Степанов та інші, хто при всій своєрідності авторських індивідуальностей відзначалися спільністю художніх спрямувань, де головним поставала не лише програмна опозиція соціалістичному реалізму як політико-ідеологічному проєкту радянського мистецтва, а й прагнення повернутися до модерністських цінностей: образної умовності, формальної витонченості, «подолання» сюжетної описовості, не стільки «відкривати нове в мистецтві», скільки простягнути зв'язок з його забутими та викресленими радянською ідеологією традиціями. Як писала у своїх нотатках Людмила Ястреб, «була насущна жага — відродження зневажених традицій. Кожне таке відкриття, яке проходило крізь власні руки, давало відчуття зворушливого зв'язку з минулим, дарувало надію в себе» [5, с. 14–15]. В колі зацікавлень одеських митців — європейський та вітчизняний живопис кінця XIX — початку XX століття, мистецтво Ренесансу та іконопис, різні напрямки абстракції, що «переплавлялися» в індивідуальній свідомості художників у своєрідних формах «чистого мистецтва», де саме виразна «присутність автора» та прагнення естетичної краси поставали опозицією до пропагандистських творів на офіційних виставках. Аналізуючи творчість художників цього кола, Т. Басанець зазначала відчутну зосередженість у їхніх творах перш за все «на візуальній красі складових живопису, позбавленого літературної та психологічної орієнтації. Мистці дотримувалися камерного характеру образу… Вони цінували красу формальної довершеності живопису, що ніс у собі колір і світло, ясність і виразність… Для їх живопису характерні індивідуалізація мови, споглядальність, медитативність, душевна просвітленість» [15, с. 215]. Особливість творів одеської групи перш за все як «L'art pour l'art», підкреслено «камерного мистецтва», здатного «схоплювати чисті елементи живопису», якому притаманне «вживання яскравих, сповнених сонячного світла кольорів», без «натяків на дійсність», відзначала М. Мудрак у передмові до етапної для українського мистецтва кінця 1970-х виставки «Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису, малюнків, скульптури. Мюнхен — Лондон — Нью-Йорк — Париж '1979» [14]. Про «ліричне переживання простору», гармонійність та відсутність виразної експресії, «світлоносність колориту» як найголовніші риси творчості одеських художників писала О. Савицька [9, с. 239–242]. Однак в цьому колі художників Світлана Юсим не лише зберегла та утвердила свою творчу індивідуальність, а й внесла в нього інші образні виміри, змісти, інтонації.

Отже, про художницю. Вона народилася у жовтні 1941 року у Сталінграді, де одеська родина опинилася в евакуації в перші місяці Другої світової війни. Її батько, Рувим Абрамович Юсим, — відомий радянський військовий діяч, комісар 129-ї стрілецької дивізії, начальник політвідділу 39-ї армії, загинув на фронті у 1942 році. У 1945-му родина повернулася в Одесу. В 1958–1963 роках Світлана навчалася на живописному відділенні Одеського художнього училища, після закінчення якого два роки працювала то викладачкою малювання в середній школі, то прибиральницею,

то штампувальницею на заводі, керівницею гуртка малювання [8]. Нарешті у 1965-му вступила до архітектурного факультету Ленінградського інституту живопису, скульптури й архітектури ім. І. Ю. Рєпіна (1965–1971), де зустрілася зі своїм майбутнім чоловіком — художником Володимиром Цюпком. Після закінчення навчання подружжя переїхало до Одеси, з якою буде пов'язане все їхнє подальше життя. У 1971–1974 роках С. Юсим працювала як інженер, вихователька у дитячих яслах, архітекторка в одеському «Воєнпроекті». Проєктувати військові об'єкти їй, звісно, не доручали. Та й час приходу в архітектуру був несприятливий: період оновлення радянського будівництва, що, розпочавшись з відлиги, прокреслив 1960-ті, добіг кінця. Тепер найпоширенішими завданнями, над якими працювали архітектори, були типові житлові будинки, тож отримати власний проєкт було майже неможливо. Світлані ж залишалися лише так звані «встройки»: перепланування інтер'єрів вже існуючих споруд. В архіві художниці — начерки нездійснених задумів, незбудованих споруд. Однак архітектурний досвід не пройшов дарма, позначився у її творах точним відчуттям просторовості, допоміг їй досить легко опанувати засади стінопису. З 1968-го вона — художник в Одеському художньо-виробничому комбінаті, що надавав замовлення на монументально-декоративні роботи.

Варто нагадати про те особливе місце, яке посідав стінопис у пізньорадянському мистецтві. Адже розпочаті у середині 1950-х зміни в архітектурі, що впроваджували у будівництво принципи функціональності, простоти, доцільності, типового проєктування та використання нових матеріалів (залізобетон, скло та сталь), спричинили й кардинальну стильову переорієнтацію стінопису. Він звільнюється від ілюзорності та описовості, його мовою стають пластичні узагальнення, символічні та алегоричні композиції, площинність, кольорова декоративність. Нова архітектура вимагала нових засобів виразності, а тому на стінах будівель з'являлися твори, далекі від традиційних соцреалістичних картин. Тепер цей архітектурно мистецький досвід називають «радянським модернізмом» — офіційно затвердженою програмою оновлення суспільного простору через архітектуру та залучене до неї мистецтво. Незважаючи на офіційний контроль, монументально-декоративне мистецтво було на той час чи не найліберальнішим із видів образотворчості, де на вимогу архітектури «дозволялися» відмінні чи навіть протилежні соцреалізму рішення. Невипадково в цій царині працювало тоді багато митців, чиї творчі інтереси розгорталися далеко за межами офіційного художнього дискурсу. У стінописі працювала більшість художників одеського андеґраунду, часто просто переносячи на стіни образність своїх «заборонених» полотен.

Твори Світлани Юсим були саме такими. Серед найвідоміших — розпис у залах Одеського археологічного музею (1979–1983), на стінах якого у широкій фризовій композиції летять вершники, рухаються невідомі фігури та умовні прозорі кольорові форми, площини, що відсилають до образів легенд, казок, історичних фантазій; «Космос» у цеху заводу «Квант» у м. Іллічівську (тепер — Чорноморськ, 1985), який, по суті, відтворює образність та мову колажів художниці, де абстрактні малярські форми поєднувалися з написами, цифрами, літерами; суто абстрактно-декоративна композиція у вестибюлі одеської школи (1980-ті) чи написана цілком в дусі «одеського живопису» композиція «Молодість» в інтер'єрі Міжшкільного учбового комбінату (1987): стилізовані фігури дівчат серед абстрактних кольорових фрагментів. Розписи Світлани Юсим, як і інших одеських художників, відрізнялися на загальному тлі українського мистецтва особливою легкістю, прозорістю, світлими кольорами, вільною просторовістю. Безперечно, приходилося виконувати й оформлення дитячих садків, і мозаїки на зупинках міжміських автобусів. Все це давало заробіток, залишаючись при цьому осторонь суто ідеологічних пропагандистських замовлень.

Але найважливіше у її творчому життя відбувалося не там, а «вдома», у тому творчому колі незалежних та на той час «неофіційних» художників, у якому вона разом з чоловіком Володимиром Цюпком опинилася відразу після закінчення вишу та повернення в Одесу на початку 1970-х. Пізніше вона зазначить: «Пластична мова моїх робіт склалася цілком природньо. Її становлення почалося з усвідомлення того, що натуралістична зображальність не може бути метою — дійсність

потребує інтерпретації. Тобто мистецтво не є прямим віддзеркаленням дійсності» [16]. Важливо підкреслити, що подружжя Цюпко-Юсим повернулося до Одеси з потужним освітнім бекґраундом, набутим у ленінградському виші. Невипадково В. Цюпко наголошував: «Я, на відміну від моїх колег, сформувався не в Одесі, а у Ленінграді — під час навчання в інституті… Це були шістдесяті. Простота, ясність, природність <…> Художники оперують вже не тільки пензлями і фарбами, а й ландшафтами та потоками світла. Все це, з новою літературою, виставками із Заходу та Сходу, колекціями Ермітажу і збірками публічних бібліотек проривалося у гнітючу атмосферу "похмурого Санкт-Петербургу", пробуджувало уяву, примушувало діяти» [1]. Напевно, подібне могла сказати про себе й Світлана Юсим — невипадково колеги згадують її «поетичність натури, природну музичну обдарованість, глибоке знання літератури та широку ерудицію» [11]. Однак і тут творчість художниці окреслювалася непросто, поступово засвоюючи різні її «території».

Аналізуючи сьогодні загальний творчий доробок та поступ авторського зростання мисткині, можна охарактеризувати її як «художницю другої половини життя», де початок художньої діяльності пов'язаний з «накопичуванням сил», поступовим визначенням кола своїх зацікавлень, що з роками набувають сили та обширів. Однак не менш впливовим здається тут і так званий феміністичний дискурс, який розкриває багато у її біографії. Адже за будь-яких суспільних обставинах на творчу реалізацію жінки набагато більше, ніж на творчий шлях чоловіка-художника, впливають її родинні обставини та зобов'язання, необхідність обирати між особистими прагненнями та реаліями життя й повсякдення. Особливо тоді, коли мова йде про родину художників, де чоловік — талановитий живописець, один із лідерів «одеського неофіційного мистецтва» пізньорадянських десятиліть Володимир Цюпко, а син, Іван Цюпко, з середини 1990-х — активний учасник та організатор новітніх мистецьких рухів у царині медіаарту та комп'ютерних технологій… Невипадково у своїй програмній статті «Чому не було великих жінок-художниць?» («Why Have There Been No Great Women Artists?») американська мистецтвознавиця Лінда Нохлін писала про «діяльність суб'єкта у ситуації» та ту очевидну необхідність «боротьби та жертви», без якої неможливо досягти визнання в мистецтві, де воно не «є прямим, особистим виразом індивідуального емоційного досвіду, перенесенням особистого життя у візуальний світ. Мистецтво майже ніколи не буває таким… Створення мистецтва передбачає самоузгоджену мову форм, більш-менш залежну чи вільну від заданих у часі умовностей, схем чи систем позначення, які необхідно вивчити або відпрацювати за допомогою навчання, учнівства або за допомогою тривалого періоду індивідуальних експериментів. Мова мистецтва — більш матеріальна, втілена у фарбах та лініях на полотні чи папері, у камені, глині, пластиці чи металі — це не сльозлива історія та не довірчий шепіт». На шляху творчої реалізації художниці встають «обставини місця та часу», суспільні вимоги та зобов'язання. Творчість вимагає багато зусиль, зосередженості, наполегливості і… терпіння. А тому, підсумовує дослідниця, «мистецтво не є вільною, незалежною діяльністю надзвичайно обдарованої особистості, на яку "впливають" художники-попередники та розпливчасті "суспільні сили", а радше вся ситуація художньої творчості» [7]. У випадку Світлани Юсим все це проявляється найбезпосередніше: як не дивно, її роботи дуже рідко з'являлися на виставках «одеських нонконформістів», майже не згадувалися у оглядах мистецтва Одеси та статтях про його неофіційне коло. Проте очевидно, що твори художниці — не лише частина цього загального мистецького доробку, а й його значна самостійна сторінка.

Серед ранніх робіт мисткині — твір «Над містом»: умовний пейзаж, написаний у своєрідній стриманій сіро-білій гамі; «Паж» (1980) — золотаво-вохриста композиція зі зображенням одного з улюблених персонажів карнавалу, театру, комедії дель арте. На відміну від більшості одеських художників цього кола, які в цілому віддавали перевагу «середземноморській гамі» — поєднанню синьо-біло-вохристо-блакитно-червоних кольорів, — твори С. Юсим відзначалися більшою кольоровою та емоційною стриманістю, можливо, раціональністю. На тлі «сонячних творів»

одеської групи її роботи виглядають більш драматичними, внутрішньо емоційно та динамічно насиченими, в них є прихована чи, точніше, стримувана конфліктність, що стане чи не головним мотивом її абстракцій та колажів.

Серед її графічних творів — малюнки олівцем та тушшю, цикли за мотивами «Дон Кіхота», зображення вершників, експресивні портрети, вільні динамічні пейзажі, де натурні враження трансформуються в майже умовні композиції. А також надзвичайно витончені, точні та лаконічні у засобах, ніби «мініатюрні», пастелі: берег моря, пляж, білі будиночки, дерева. Художниця наче «випробувала» різні шляхи, шукала свою тему та свою мову, свій образно-пластичний простір, який би відповідав її власному світовідчуттю та баченню.

Особливе місце не лише у творчості художниці, а й в мистецтві Одеси займають її колажі, до яких вона звернулася наприкінці 1970-х. Треба зазначити, що колаж як техніка, пластичний прийом є досить рідкісним в одеському мистецтві, загалом зосередженому на живописі. Можна згадати лише колажі славетного Олега Соколова (1919–1990), що стали видатним явищем в українському мистецтві другої половини XX століття. Як не парадоксально, в коло «неофіційного мистецтва» 1970–1980-х, про яке йде мова, він не входив. Невідомо, чи спілкувалася з ним і С. Юсим. Однак, у її колажах, що поєднували текстові паперові та кольорові фрагменти, у свій спосіб ніби продовжувалися, розвивалися ті прийоми та ідеї, які розробляв О. Соколов. А саме: поєднання, зіткнення, порівняння вербального та суто візуального, кольору та напису, різних фактур як вираження окремих пластичних тем. А ще — пошук мови, тої самої, що здатна висловити мінливі та контроверсійні реалії, змісти, відчуття сучасного світу. Проте, якщо Соколова цікавила саме парадоксальність мови в широкому значенні цього слова, де стикались «високе та низьке», утилітарне та художнє, а у своїх колажах та зроблених за його принципами авторських книжках він своєрідно «відстежував», «фіксував» зміни, катаклізми, події, знаки своєї епохи, то колажі Юсим існують в іншому, радше метафізичному вимірі, зосереджені на тих внутрішні творчих проблемах самовизначення та самореалізації, які були важливі для художниці.

Колажі С. Юсим досить різноманітні. Деякі побудовані структурно: композиція аркуша, розділена на кілька чітко окреслених частин, складається з окремих контрастних фрагментів (шматок газетного аркушу, рукописного тексту, гладко зафарбованого паперу, авторського абстрактного малюнку тощо), що разом утворюють внутрішньо рухливу, але цілісну композицію. В інших побудова зроблена за принципом палімпсесту: нашарування різних фрагментів (різаний папір, вільні начерки, кольорові смужки) то підкреслено динамічне і виявляє композиційний рух, то навпаки — простір розгортається «зсередини» назовні і фрагменти ніби накладаються один на одного. Однак і тут виразно проглядає своєрідність авторського бачення: те поєднання раціональності, стриманості, інтелектуальності та пластичної, формальної рухливості, що, як здається, стане визначальним для всієї творчості художниці. У колажах Юсим присутнє особливе «творче завдання», яке ставить перед собою авторка, саме через таку «програмність», «заданість» збираючи разом «шматки світу». Порівнюючи їх із роботами відомих митців, можна відстежити виразні паралелі з колажами американської художниці з кола абстрактних експресіоністів Е. Раян (1889–1954), чиї твори кінця 1940-х — 1950-х за принципом побудови, пластичними завданнями, колоритом близькі творам С. Юсим. Чи бачила вона їх, чи ця близькість обумовлена внутрішніми інтенціями творчості обох художниць — невідомо. Тим більше, що і живопис і колажі американської художниці були майже незнані в Україні.

Показово, що текстові фрагменти, які використовує С. Юсим у своїх творах, — в більшості іноземними мовами. Та й взагалі вони наче й не призначені для прочитання. У її колажах радше присутні різні голоси та різні мови, як різні світи, яким складно чи навіть неможливо порозумітися між собою, такі, що поєднуються лише в просторі мистецтва, естетики, що «гасить» їх протиріччя.

Проте, окрім своєї художньо-естетичної самодостатності, колажні роботи художниці дають

можливість певним чином «реконструювати коло інформаційних джерел», до яких зверталися одесити. А саме — польських, чеських, угорських мистецьких журналів, що й прислужилися «матеріалом» у колажах. На думку мистецтвознавиці Н. Ревко (висловлена у приватній розмові з авторкою статті), колажі С. Юсим дозволяють «зазирнути у майстерні художників кінця 1970-х — 1980-х років», певним чином відтворюючи їхні творчі інтереси.

Від кінця 1970-х художниця звертається до живописної абстракції, яка поступово посяде головне місце у її творчості. Пізніше, розмірковуючи над особливостями нефігуративного мистецтва, аналізуючи його життєздатність і силу, С. Юсим зазначатиме: «Абстрактне мистецтво звертається до асоціативних шарів сприйняття, вивільняє можливості особистих виявів мистця, його схильності до вільної інтерпретації баченого і знаного, невичерпність пластичних ідей, безкінечність концепцій їх розвитку і поєднання, нарешті можливість творити "паралельну природу" — є надихаючими стимулами для мистця», «не потребуючи словесних маніфестацій, філософських чи психологічних орієнтувань, протягом століть воно формує власну відповідь на динамічну і невловиму зміну реалій буття. <…> Це — унікальна мова, якою мистець спілкується зі світом, завдяки якій реалізує принцип особистої незаангажованості і свободи» [17]. Так виникає особливий образний простір художниці, в якому місце «зображення» життя заступається його пластичному переживанню, де стикаються різні, часто майже протилежні імпульси: пластична визначеність і програмна спонтанність авторського жесту, «відкритість» просторових рішень, що здатні ніби «вийти за межі полотна», та внутрішня ритмічність, яка поєднує складові твору.

Зрозуміло, за радянських часів твори художниці не експонувалися. На цей час припадає її участь лише в одній виставці — Всеукраїнській виставці графіки 1978 року в Києві. Та й, чесно кажучи, активно творчо працювати не було можливості: на руках зростав маленький син, що вимагав уваги та піклування. 1970-ті стали для неї часом накопичення «творчої енергії», роздумів, внутрішніх пошуків. Активний період наступив з 1980-х, коли з'явилися її головні твори.

Серед абстракцій Світлани Юсим — композиції гуашшю на папері: одні написані густо та пастозно, інші — в дусі дрипінґу, де «рух» крапель ніби фіксує пульсацію крові, внутрішній стан автора полотна. Лаконічні за кольором, визначені за пластичним прийомом, вони стають результатом особистого емоційного, психологічного та інтелектуального досвіду, що в кожній роботі розкриває свої різні складові. Вона пише свої твори й на полотні, поступово переходячи до більших розмірів.

Можна простежити й характерні зміни, які відбулися в живописі художниці протягом 1990–2000-х років: вони стають більш «розкутими», різноманітними у кольорі (з'являються червоні, зеленкуваті, блакитно-сірі, вохристі кольори) та формальному рішенні: площинно-узагальнені, де «розвиток дії» розгортається всередині чи навколо кольорової «плями», чи, навпаки, такі, де кольоровий простір «прошивається» (за влучним виразом одеської мистецтвознавиці О. Савицької) лініями, написами, літерами, поєднанням суто живописного та вербального, переводячи тему її колажів у новий вимір.

Аналізуючи розвиток сучасного живопису, серед наскрізних його тенденцій мистецтвознавці визначають «пошук негармонійного», «непередбаченого», а точніше — вихід за межі традиційних просторово-кольорових гармоній, який не лише відкриває нові виміри розуміння простору, а й «прочитання» авторського світосприйняття. І тут у роботах С. Юсим на відміну від більшості творів одеських художників унаочнюється та особлива риса, яка, на думку дослідників мистецтва XX століття, й визначає його особливість — це «атмосфера тривоги». Той стан напруженості, де «функція сучасного мистецтва полягає в тому, аби передавати цю тривогу глядачеві, аби його знайомство з твором, принаймні новим твором, уявлялося справжнім екзистенційним утрудненням» [13, с. 50]. В цьому плані абстракції С. Юсим, з їх поєднанням «несвідомого з усвідомленим», раціонального зі спонтанним, можна розглядати в колі традицій абстрактного експресіонізму. Невипадково серед митців, які цікавили художницю, був

один з його провідних авторів та теоретиків — Роберт Матервел. Варто навести його слова, які ніби перегукуються зі своєрідністю малярства нашої художниці: «Усі мої роботи несуть у собі діалектику між усвідомленим (прямі лінії, продумані форми, зважені кольори, абстрактна мова) та несвідомим (плавні лінії, неясні форми, автоматизм), яка виливається у синтез» [2, с. 65]. Однак, на відміну від славетного митця, головний етап творчості якого припав на зовсім іншу епоху (1940–1950-ті роки), Світлана Юсим не прагнула «синтезу», розуміючи його неможливість у теперішньому світі. Її полотна — радше про співіснування протилежного, але існуючого одночасно і поряд: спонтанних рухів і визначених концепцій, незрозумілих мов і всім зрозумілих почуттів, про «простір живопису», здатний об'єднувати і промовляти.

У своїй статті про художницю одеський журналіст В. Кудлач проникливо підмітив своєрідність її живопису, де крізь абстракцію проглядають прикмети повсякденності: «спонтанність графіті, що вкривають старі стіни, випадкові плями тиньку, що осипається, холодний блиск асфальту, гра світла на воді… Її мистецтво не має чуттєвості, характерної для південної школи. Воно відсторонено-споглядальне… таке, в якому присутня конкретна художня позиція і неповторний індивідуальний досвід» [4]. Однак і враження від повсякдення активно перетворюються художницею у кольоровому живописному просторі, де летять, рухаються, стикаються лінії, штрихи, написи, то «накладаючись» на їхню суто малярську основу, то наче намагаючись «зруйнувати» її. Так у свій спосіб відтворюється тут модель сучасного живопису як погляду на світ, населеного «не окремими формами, а траєкторіями та векторами, лініями напруги та натягу. Форма як тверда субстанція зникає, розчиняючись у динамічному процесі. Замість тіл, що приводять у дію м'язами та гравітацією, ми отримуємо енергію, яка розповсюджується у порожнечі» [13, с. 321]. Можливо, саме ця драматична енергія перетворення вражень реальності та власного емоційного досвіду в напружений кольоровий живописний простір й визначає головну особливість її малярства.

Окреме місце серед живописних творів художниці займає тема поєднання / протистояння живописного та вербального. Як писала вона сама, «я часто вводжу у свої роботи тексти чи окремі слова; або просто жест, що відповідає руху руки, яка залишає свій слід. Ці тексти здебільшого не призначені для прочитання. Вони можуть бути відлунням якихось рядків, які звучать у свідомості» [17]. Мотиви східної каліграфії, ієрогліфічні письмена, експерименти з літерами, написами, текстами в мистецтві XX століття відзиваються в творах художниці, входять в кольоровий простір то доповнюючи, то контрастуючи з ним. Як зазначала В. Савченко, «Іноді слова створюють нюансну фонову оркестровку до кольорово-пластичного дійства, що є головним у композиції, але часом їхнє звучання набуває більш потужної змістовності й тоді певним чином спрямовує і символічно поглиблює художній сенс твору», де тексти та написи можуть звучати як своєрідний «магічний речитатив» [10, с. 64]. До нього варто «прислухатися», уважно вдивляючись у його багатошаровий простір. У ньому присутня особлива енергія думки, стриманого, наче спресованого внутрішнього руху всередині полотна.

Творчість Світлани Юсим — особлива сторінка українського мистецтва. Неповторний світ, що живе у її колажах, малюнках, живописі, має не лише образну самоцінність, а й дарує зустріч із видатною художницею та надзвичайною людиною, у якої вистачило сил та мужності висловлювати себе, шукати та знаходити «власний голос» у світі, де так складно бути почутим.

Висновки. Уважне дослідження індивідуальних авторських позицій, творчого доробку та окремих біографій художників другої половини XX — початку XXI століть надають великий матеріал для реконструкції загального художнього поступу вітчизняного мистецтва, нові матеріали для аналізу особливостей певних осередків та творчих груп, дозволяють більш точно та обґрунтовано окреслити вектори художнього розвитку. Аналіз творчості художниці Світлани Юсим у цьому плані розкриває нові риси одеського малярства 1970–2000-х років, що виходять за межі його традиційних вимірів, пов'язує його з більш широким художнім простором.

Без назви, 100 х 60 *см*, полотно, акрил, 2022

Вечірнє, 130 х 90 *см*, полотно, акрил, 2008

В полум'ї, 100 х 50 *см*, полотно, акрил, 2001

Експресія II, 130 х 90 *см*, полотно, акрил, 2007

Експресія, 130 х 90 *см*, полотно, акрил, 2008

З глибин, 95 х 95 *см*, полотно, акрил, 2013

Колаж, папір, 35 х 25 *см*, середина 1980-х

Колаж, папір, 21 х 15 *см*, кінець 1970-х

Колаж, папір, 80 х 60 *см*, кінець 1980-х

Чорний мотив, 100 х 50 *см*, полотно, акрил, 2008

Тьмяна стихія, 64 х 90 *см*, полотно, олія, 1995

Розпіс в Одеському археологічному музеї, 1983–1984

Розпіс в Одеському археологічному музеї, 1983–1984

ЛІТЕРАТУРА

1. Адлер И. Неразгаданная абстракция: в Одессе открылась юбилейная выставка заслуженного художника Украины Владимира Цюпко //Думская: интернет-газета. Дата обновления: 21.10.2016. URL: https://dumskaya.net/news/nerazgadannaya-abstraktciya-v-odesse-otkrylas-yu-064088/ (дата обращения: 01.09.2024).
2. Белград Д. Культура спонтанності. Імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці / Пер. з англ. Ю. Казакової. Київ: Факт, 2008. 528 с.
3. Котова О. О. Мистецький нонконформізм Одеси в контексті світової культури 1960–80-х років. Одеса: ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», 2021. 250 с.
4. Кудлач В. Живописные пиктограммы Светланы Юсим // Вечерняя Одесса. 2009. № 173(9107). 19 ноября.
5. Маринюк В. Люда Ястреб (1945–1980). Живопис. Графіка. Київ: Софія-А, 2024. 384 с.
6. Мистецька мапа України. Одеса. Живопис, графіка, скульптура: каталог. Київ: Ювелір-прес, 2009. 208 с.
7. Нохлин Л. Почему не было великих художниц? / Пер. с англ. А. Матвеевой. Москва: Ad Marginem, 2023. 96 с.
8. Особова справа С. Р. Юсим // Архів Одеської організації СХ України.
9. Савицкая О. На переломе // Черный квадрат над Черным морем. Материалы к истории авангардного искусства Одессы. XX век. Одесса: Optimum, 2007. С. 239–242.
10. Савченко В. Словообрази абстракцій Світлани Юсим // Образотворче мистецтво. 2009. № 1. С. 64–65.
11. Савченко О. Paroles, paroles, paroles… или Слово в абстрактной живописи Светланы Юсим // Дерибасовская — Ришельевская: Альманах. 2009. Вып. 36. С. 237–240. URL: https://odessitclub.org/old/publications/almanac/alm_36/alm_36_237-240.pdf (дата обращения: 01.09.2024).
12. Скляренко Г. На поверхні та у глибині. Про одеську художницю Світлану Юсим // Антиквар. Дата оновлення: 06.06.2024. URL: https://antikvar.ua/strong-na-poverhni-ta-u-glybyni-pro-odesku-hudozhnytsyu-svitlanu-yusym-strong/ (дата звернення: 01.09.2024).
13. Стайнберг Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века: сборник статей / Пер. с англ. О. Гавриковой. Москва: Ad Marginem Press, Музей современного искусства «Гараж», 2021. 424 с.
14. Сучасне мистецтво з України. Виставка живопису, малюнків, скульптури. Мюнхен — Лондон — Нью-Йорк — Париж ’1979: Каталог / Авт. вст. ст. М. Мудрак. Мюнхен; Париж: Комітет пересувних виставок, 1979. 88 с.
15. Черный квадрат над Черным морем: материалы к истории авангардного искусства Одессы, XX век / Сост. Евгений Голубовский, Феликс Кохрихт, Татьяна Щурова. Одесса: Optimum, 2007. 264 с.
16. Юсим С. Автографы предместья — 2 // Одесский литературный музей. Дата обновления: 29.08.2019. URL: https://museum-literature.odessa.ua/ru/events/svetlana-yusym-avtografy-predmestya-2/ (дата обращения: 01.09.2024).
17. Юсим С. Media // Образотворче мистецтво. 2015. № 1. С. 66–67.

REFERENCES

1. Adler, I. (2016, October 21). Nerazgadannaya abstraktsiya: v Odesse otkryilas yubileynaya vyistavka zasluzhennogo hudozhnika Ukrainyi Vladimira Tsyupko [Unsolved Abstraction: Anniversary Exhibition of Honored Artist of Ukraine Volodymyr Tsyupko Opens in Odesa]. *Dumskaya.* Retrieved from https://dumskaya.net/news/nerazgadannaya-abstraktciya-v-odesse-otkrylas-yu-064088/ [in Russian].
2. Belgrad, D. (2008). *Kultura spontannosti. Improvizatsiia i mystetstvo v povoiennii Amerytsi* [The Culture of Spontaneity. Improvisation and Art in Postwar America] (Y. Kazakova, Trans.). Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
3. Kotova, O. (2021). *Mystetskyi nonkonformizm Odesy v konteksti svitovoi kultury 1960–80-kh rokiv* [Artistic Nonconformism of Odesa in the Context of World Culture of the 1960s and 1980s.]. Odesa: K. D. Ushinsky South Ukrainian National Pedagogical University [in Ukrainian].
4. Kudlach, V. (2009, November 19). Zhivopisnyie piktogrammyi Svetlanyi Yusim [Picturesque Pictograms by Svitlana Yusim] // *Vechernyaya Odessa, 173* [in Russian].
5. Maryniuk, V. (2024). *Liuda Yastreb (1945–1980). Zhyvopys. Hrafika.* [Liuda Yastreb (1945–1980). Painting. Graphics]. Kyiv: Sofiia-A [in Ukrainian].
6. *Mystetska mapa Ukrainy. Odesa. Zhyvopys, hrafika, skulptura: kataloh* (2009). [Artistic Map of Ukraine. Odesa. Painting, Graphics, Sculpture: Catalog]. Kyiv: Yuvelir-pres [in Ukrainian].
7. Nohlin, L. (2023). Pochemu ne bylo velikih hudozhnits? [Why Have There Been No Great Women Artists?] (A. Matveyeva, Trans.). Moscow: Ad Marginem [in Russian].
8. Osobova sprava S. R. Yusim [Personal File of S. R. Yusim]. (n.d.). *Archive of the Odesa Organization of the Union of Artists of Ukraine* [in Ukrainian].
9. Savytskaia, O. (2007). Na perelome [On the Cusp]. In *Chernyiy kvadrat nad Chernyim morem. Materialyi k istorii avangardnogo iskusstva Odessyi. XX vek* [Black Square Over the Black Sea. Materials to the History of Avant-Garde Art in Odesa. The Twentieth Century] (pp. 239–242). Odesa: Optimum [in Russian].
10. Savchenko, V. (2009). Slovoobrazy abstraktsii Svitlany Yusim [Word Images of Abstractions by Svitlana Yusim]. *Obrazotvorche mystetstvo, 1,* 64–65 [in Ukrainian].
11. Savchenko, O. (2009). Paroles, paroles, paroles… ili Slovo v abstraktnoy zhivopisi Svitlany Yusim [Paroles et paroles et paroles… or Word in Abstract Painting by Svitlana Yusim]. *Deribasovskaya—Rishelevskaya: Almanah, 36,* 237–240. Retrieved from https://odessitclub.org/old/publications/almanac/alm_36/alm_36_237-240.pdf [in Russian].
12. Sklyarenko, G. (2024, June 6). Na poverkhni ta u hlybyni. Pro odesku khudozhnytsiu Svitlanu Yusim [On the Surface and in the Depths. About the Odesa Artist Svitlana Yusim]. *Antykvar.* Retrieved from https://antikvar.ua/strong-na-poverhni-ta-u-glybyni-pro-odesku-hudozhnytsyu-svitlanu-yusym-strong/ [in Ukrainian].
13. Steinberg, L. (2021). Drugie kriterii. Litsom k litsu s iskusstvom XX veka [Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art] (O. Gavrikova, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press, The Garage Museum of Contemporary Art [in Russian].
14. *Suchasne mystetstvo z Ukrainy. Vystavka zhyvopysu, maliunkiv, skulptury: Miunkhen—London—Niu-York—Paryzh '1979: Kataloh.* (1979). [Contemporary Art from the Ukraine: An Exhibition of Paintings, Drawings, Sculpture: London, New York, Paris '1979: A Catalog] (M. Mudrak, Introduction). Munich, Paris: Komitet peresuvnykh vystavok [in Ukrainian].
15. Golubovskij, Y., Kohriht, F., & Shchurova, T. (Eds.). (2007). *Chernyiy kvadrat nad Chernyim morem. Materialyi k istorii avangardnogo iskusstva Odessyi. XX vek.* [Black Square Over the Black Sea. Materials to the History of Avant-Garde Art in Odesa. The Twentieth Century]. Odesa: Optimum [in Russian].
16. Yusim, S. (2019, August 29). Avtografyi predmestya—2 [Autographs of the Suburbs—2]. *Odesa Museum of Literature.* Retrieved from https://museum-literature.odessa.ua/ru/events/svetlana-odessa-avtografy-predmestya-2/ [in Russian].
17. Yusim, S. (2015). Media. *Obrazotvorche mystetstvo, 1,* 66–67 [in Ukrainian].

GALYNA SKLYARENKO

THE WORK OF SVITLANA YUSIM (1941–2022) IN THE CONTEXT OF ODESA ART

Abstract. This article explores the work of artist Svitlana Yusim, whose practice emerged within the unofficial art scene of Odesa in the late 1960s–1980s and evolved throughout the 1990s–2000s. Her distinctive approach to abstract painting synthesizes various artistic movements of the second half of the 20th century in a unique way. Although closely connected to the group of artists known in Ukrainian art history as the "Odesa nonconformists," Yusim's work is distinguished by an independent emotional, plastic, and aesthetic vision. Her artistic output—including painting, graphics, collage, and wall painting—reveals her path of creative self-awareness and the articulation of a personal artistic language. Still relatively unknown to the general public, Yusim's work represents a significant chapter in national art history, enriching our understanding of the era and adding new dimensions to its artistic landscape.

Keywords: abstract painting, author's individuality, artistic environment, the work of Svitlana Yusim, the unofficial art scene of Odesa.

Стаття надійшла до редакції 10.09.2024

Альбом «30 років присутності» як віддзеркалення сучасного художнього процесу в Україні
The Album *30 Years of Presence* as a Reflection of the Contemporary Artistic Process in Ukraine

УДК 7.036(477):655.54
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.318969

Ігор Абрамович
Молодший науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
e-mail: info@art-agent.com.ua

Igor Abramovych
Junior Research Fellow in the Department of Curatorial and Exhibition Activity and Cultural Exchange at the Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0003-3404-2375

Анотація. Стаття розповідає про фундаментальне видання — альбом-монографію «30 років присутності: Сучасні українські художники» (Київ: ArtHuss, 2022), присвячене тридцятиріччю незалежності України, — де представлено потужний і широкий шар сучасного українського мистецтва в різноманітті його видових, жанрових і художньо-образних спрямувань. Багато ілюстроване видання, що складається з трьох томів, надає значний візуальний матеріал для аналізу сучасного мистецького процесу в Україні, знайомить із найбільш виразними художніми творами останніх десятиліть, зокрема періоду російсько-української війни, що триває від 2014 року. Зазначено, що видання, в якому репрезентовано творчість близько сотні художників, входить до програмної серії видань «Українське мистецтво XX–XXI», започаткованої 2018 року Abramovych Foundation разом із фундацією Brovdi Art (ця серія, в свою чергу, є частиною великого видавничого проєкту «Українська мистецька книга», який Abramovych Foundation та фонд ArtHuss реалізує від 2016 року; автор ідеї — І. Абрамович). Альбом-монографія демонструє, як крок за кроком у поступі поколінь сучасне українське мистецтво перетворилося на одне з найпотужніших явищ сучасної культури, віддзеркалюючи її перспективи, проблеми, суперечності та новації.

Ключові слова: альбом «30 років присутності: Сучасні українські художники», сучасне українське мистецтво, художнє видання, художній процес, українські художники.

Постановка проблеми. Попри те, що в останні десятиліття сучасне українське мистецтво дедалі активніше заявляє про себе не лише на вітчизняній, а й на міжнародній художній сцені, його презентація та дослідження в Україні ускладнюються через відсутність належної мистецької інфраструктури (музеїв сучасного мистецтва, галерей, виставкових залів, періодичних видань, фондів сприяння його розвитку, відкритих для експонування колекцій тощо). А тому саме багато ілюстровані художні альбоми, де відбито його «зріз» та поступ за певний історичний період, правлять за майданчик для його презентації та суспільної популяризації. У цьому плані масштабне видання «30 років присутності: Сучасні українські художники» не лише надає змогу познайомитися з окремими вже знаними чи маловідомими митцями зі всієї України та їхніми творами, а й відкриває широку панораму творчого поступу, надаючи матеріал для досліджень та критичного осмислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки йдеться про конкретне видання — альбом-монографію «30 років присутності: Сучасні українські художники» (Київ: ArtHuss, 2022), — публікації щодо нього, розміщені на сайтах, пов'язаних із видавництвом та реалізацією книг (зокрема, на сайті видавництва «ArtHuss»),

мають винятково ознайомчий, рекламний характер. Спроба аналітичного осмислення видання здійснюється у цій публікації вперше.

Мета статті — представити присвячене сучасному українському мистецтву видання «30 років присутності: Сучасні українські художники» як презентацію актуального художнього процесу в нашій країні, яке не лише об'єднує кілька поколінь митців, а й демонструє різноманіття медіа, художніх мов, образів, авторських ідей та пошуків.

Виклад основного матеріалу. Альбом-монографія «30 років присутності: Сучасні українські художники» входить до програмної серії видань «Українське мистецтво XX–XXI», започаткованої в 2018 році Abramovych Foundation разом з фундацією Brovdi Art. Ця серія є, у свою чергу, частиною великого видавничого проєкту «Українська мистецька книга», який від 2016 року реалізує Abramovych Foundation та фонд ArtHuss (автор ідеї — І. Абрамович). На цьому шляху вже здійснено чимало важливих для українського художнього процесу видань — каталогів виставок та монографічних альбомів-каталогів творів окремих митців, мистецтвознавчих досліджень та книг-презентацій сучасного українського мистецтва. Альбом «30 років присутності» в цій шерезі є продовженням програмного відстеження та фіксації поступу сучасного українського мистецтва, представленого у попередніх ґрунтовних виданнях, що виходили до ювілейних дат української державної Незалежності. А саме: «20 років присутності: Сучасні українські художники» [1] та двотомний альбом «25 років присутності: Сучасні українські художники» [2]. Підготовка цих видань саме до державних ювілейних дат була принциповою: важливо було підкреслити, що, попри суспільні та економічні кризи та потрясіння, які пережила і переживає наша країна, саме в умовах державної незалежності українське мистецтво набуває нових обширів, активно розвивається, а його яскравість та різноспрямованість свідчить про залучення національної культури до світового художньо-культурного простору.

Слід зазначити, що масштаб цих видань, а разом з ним і обшири репрезентації творів сучасного мистецтва поступово збільшувалися. Якщо перший із альбомів містив у собі презентації 20 уже відомих в Україні художників, то наступний знайомив вже з творчістю 82 митців. Його завданням було показати, як крок за кроком, у поступі поколінь сучасне українське мистецтво перетворилося на одне з найпотужніших явищ сучасної культури, віддзеркалюючи її перспективи, проблеми, суперечності та новації. Розуміючи головну мету своєї діяльності як популяризацію сучасного українського мистецтва в нашій країні та за її межами, автор ідеї проєкту та вся творча група намагалися представити його різнобічно, у широкому діапазоні його мультимедійності, де поряд із традиційними живописом, графікою, скульптурою, фотографією дедалі більше місце займають нові художні практики, інші види мистецтва, що виростають із сучасних технологій та нових медійних можливостей. В альбомі були зібрані не лише яскраві митці різних поколінь, котрі діяли та діють в сучасному українському мистецтві, а й різноманітні групи, об'єднання, осередки, які створюють унікальне художнього середовища, визначають його особливість і концептуальні спрямування: митці «Нової української хвилі» та «Групи швидкого реагування», легендарного «Живописного заповідника», київських сквотів, груп «Р.Е.П.», «SOSка», «Відкритої групи» та інші. До того ж якнайширше унаочнювалася вітчизняна «мистецька географія» — Київ, Харків, Одеса, Львів, Херсон, Дніпро, Ужгород — зі залученням і тих художників з України, що нині мешкають за її межами.

Особливістю видання «25 років присутності» було й те, що в ньому, поряд з інформацією про художників, були розміщені їхні авторські висловлювання, інтерв'ю та діалоги з мистецтвознавцями та окремі авторські тексти. Все це надало змогу ближче познайомитися з митцями, почути їхні голоси, проаналізувати, як те, про що вони говорять і на чому наголошують, відбивається в їхній творчості. Так «голос художника» перетворюється на нову оптику, поєднуючи його візуальні твори та висловлені вербально

авторські ідейно-концептуальні позиції. Традиційне і таке хрестоматійне питання: що хотів сказати художник? — набуває тут особливо багатозначного змісту.

Потрібно підкреслити, що альбоми з цієї серії не є ані показниками того чи іншого «рейтингу» художників, ані довідниками та не претендують на вичерпність поданої в них інформації. Кожний з них — це радше своєрідний, досить складний, а подеколи й несподіваний «самоаналіз» нашого мистецтва, нашого художнього життя, що складається з динамічних суперечностей, які рухають культуру; це переконливий наочний показник ролі й місця мистецтва у суспільстві, звідки безнастанно надходить матеріал для нових досліджень і нових проєктів, мрій, зусиль, відкриттів і надбань. Адже за будь-якого перебігу історії у підсумку саме мистецтво творить і віддзеркалює наше життя, надає йому головний сенс, живить невмирущу надію. До видань залучалося дедалі ширше коло мистецтвознавців та критиків, які займаються сучасним мистецтвом. Їхні тексти, коментарі, аналіз творчості окремих художників та їхніх робіт, поряд із великим ілюстративним матеріалом, як складові мозаїки, вибудовують рухливу, живу, наповнену почуттями, думками, змістами панораму сучасного мистецтва України.

Альбом «30 років присутності: Сучасні українські художники» в цьому плані зафіксував не лише новий етап розвитку мистецтва, а й розширив «масштаб» його презентації. Велике тритомне видання цього разу охопило творчість 99 учасників — окремих митців і творчих груп [3]. В ньому представлені окремі твори та мистецькі проєкти, які виникли саме за доби незалежності й окреслюють пунктирно шляхи розвитку українського образотворчого мистецтва, напрямки авторських пошуків.

Вихід у світ цього видання припав на нелегкі часи, ускладнившись спочатку пандемією COVID-19, а потім широкомасштабним російським військовим вторгненням в Україну. Утім, творча група, яка працювала над цим альбомом, була впевнена в тому, що його потрібно видати саме зараз. З цього приводу директор видавництва «ArtHuss» Костянтин Кожемяка зазначив: «Ці 30 років — це унікальна історія, візуальний архів, що відображає час, у який жив кожний з нас <…> Актуальність цього періоду художньої культури, цих тридцятьох років має не лише історичний чи академічний контекст, вона безпосередньо пов'язана з необхідністю глибокого переосмислення набутого досвіду. Художники, представлені у книзі, репрезентують не лише настрої теперішнього моменту, а й глибоке розуміння пласту культури, з якого вони виходять, і показують тенденції розвитку мистецтва, своєрідну візію і спрямування у майбутнє; вони не лише несуть у собі образно-естетичну самоцінність, але й спонукають до дискусій» [3, с. 8].

У сучасному поступі художнього процесу тридцять років — період великий та значний, достатній для формування низки яскравих культурних явищ і появи розмаїтої художньої панорами, сформованої кількома поколіннями авторів. Ці генерації змінюють одна одну в спадковості та контраверсіях і співіснують паралельно, кожна привносячи свої штрихи у строкату картину українського мистецтва сьогодення.

Цього разу для альбому було обрано формат, в якому кожного з учасників представлено одним проєктом чи окремою роботою. Фото творів супроводжуються фаховими коментарями, їхнє багатоголосся доповнює візуальне розмаїття, створене художніми роботами. Під однією обкладинкою поряд представлено твори як знакові й характерні для практики їхніх авторів, так і несподівані й нетипові; твори як досить уже відомі й неодноразово експоновані на різних виставкових майданчиках, так і нові, недавно створені роботи, що позначають шлях пошуків і експериментів. З одного боку, у виданні представлені унікальний у світовому фото- й візуальному мистецтві проєкт Б. Михайлова «Випробування смертю» (2014–2018), етапні для української культури фотопроєкти В. Савадова «Донбас-Шоколад» (1999) і В. Марущенка «Шахтарська серія» (2001–2003), що сьогодні, в період російсько-української війни з жорсткими військовими діями на Сході України, набувають особливого змісту. А поряд з ними — «археологічні

реконструкції» В. і Т. Бахтових, які по-новому висвітлюють античний спадок в українській культурі. Окрема тема, яка акцентується у творах останніх років, а саме переосмислення радянського минулого, складно, неоднозначно розкривається в концептуальних роботах М. Алексієнка, Н. Кадана, Ж. Кадирової, Д. Шуміхіна та інших. Своєрідно, на перетині минулого та сучасного, розкриває «шахтарську тему» Р. Мінін. В альбомі представлені твори митців, що формували нове українське мистецтво у 1990-ті, — програмні твори О. Тістола, В. Реунова, М. Маценка, М. Скугарєвої, О. Голосія, О. Гнилицького, Т. Сільваші, О. Животкова, А. Криволапа, С. Святченка, О. Дяченка, А. Степаненка, Ю. Соломка, В. Цаголова; стритарт Г. Зінковського, що промовляє до мешканців Харкова виразними і несподіваними образами; «нова скульптура» Н. Білика, Д. Грека, П. Гронського, В. Дмитрика, Є. Зігури, В. Протосені, І. Новгородова, А. Логова, А. Звягінцевої, М. Куліковської та інших, що говорить з глядачами новою художньою мовою; медіамистецтво В. Рябченка, С. Петлюка; відео М. Рідного, Switer Art Group та ін., яке відкриває нові виміри візуальності, образності та просторовості в мистецтві.

Формуючи пул імен та творів, авторський колектив альбому «30 років присутності» намагався розширювати його, вводити в уже звичний «набір» імен, з яким зазвичай пов'язують сучасне українське мистецтво, нові персоналії та нові твори. Перелічити чи навіть назвати всіх їх тут неможливо — краще подивитися в альбомі, де в одному просторі зібрані і потужний фотопроєкт про українську революцію 2004–2005 років Г. Войтенко, й інсталяція О. Сая, і драматичний живопис А. Токовенко, і виразно публіцистичні малюнки Д. Чічкана, що осмислюють складні процеси політичної боротьби в нашій Батьківщині. Сучасне українське мистецтво живе проблемами своєї країни, розмірковує, осмислює, відчуває її болі та надії. Крізь різноголосся мов та авторських оптик сприйняття можна побачити певну спільність, таку, що й визначає його особливість на сучасній художній сцені.

Присутність тривалістю в три десятки років дає змогу говорити не тільки про фіксацію поточного порядку денного, але й про те, як у режимі реального часу формується культурний архів — безцінний спадок, розрахований на збереження й аналіз. Сформоване на зламі епох, у тому просторі пошуку людського діалогу між Сходом і Заходом, де воно й досі існує на тлі невпинної соціополітичної турбулентності, сучасне мистецтво України потребує глибокого осмислення. Видання «30 років присутності» надає для цього величезний матеріал.

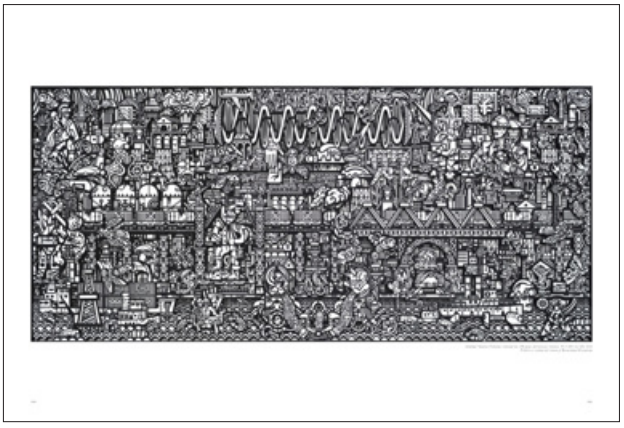
Висновки. Очевидно, що видання, присвячені сучасному мистецтву, — не лише потужний складник культурного процесу, а й частина актуального творчого поступу. Вони дають можливість зафіксувати, зберегти, зібрати разом твори, які часто розпорошуються по окремих збірках, і в умовах відсутності музеїв сучасного мистецтва перетворюються на їхній «паперовий замінник». Згадані в статті альбоми, що реалізовані впродовж останнього десятиліття, демонструють важливі та програмні для українського мистецтва збірки творів, ту частину історії мистецтва, що формується у нас на очах.

Альбоми: «20» (1 том); «25 років»(2 томи) та «30 років присутності» (3 томи), фото: Олена Ільєнко

Альбом«30 років присутності» — 3 томи та чохол, фото: Олена Ільєнко

Приклад сторінок Олександра Животкова в альбомі-монографії «30 років присутності: Сучасні українські художники», (Київ: ArtHuss, 2022), фото: Олена Ільєнко

Приклад сторінок Назара Білика в альбомі-монографії «30 років присутності: Сучасні українські художники», (Київ: ArtHuss, 2022)

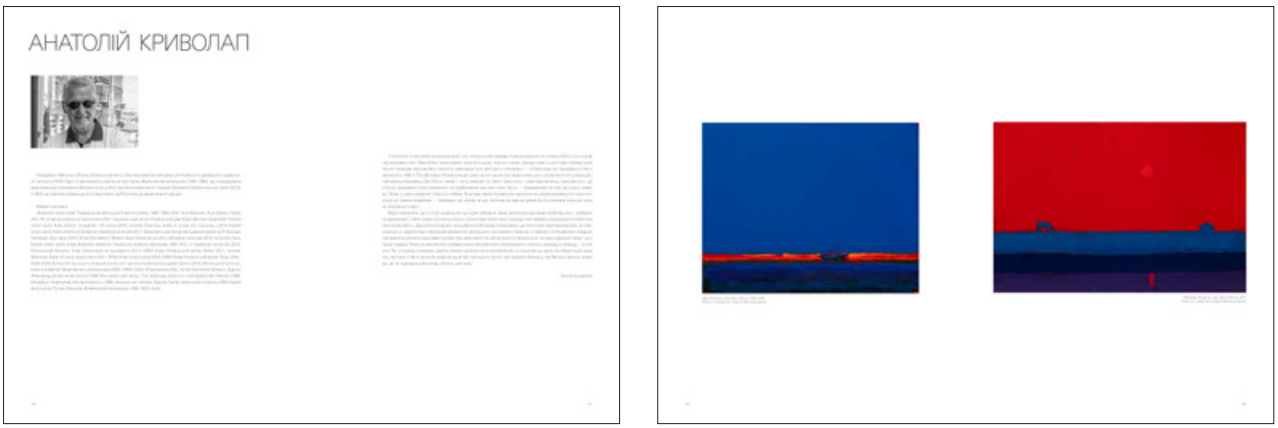


Приклад сторінок Романа Мініна в альбомі-монографії «30 років присутності: Сучасні українські художники», (Київ: ArtHuss, 2022)

Приклад сторінок Сергія Святченка в альбомі-монографії «30 років присутності: Сучасні українські художники», (Київ: ArtHuss, 2022)

Приклад сторінок Олега Тістола в альбомі-монографії «30 років присутності: Сучасні українські художники», (Київ: ArtHuss, 2022)

Приклад сторінок Дмитра Грека в альбомі-монографії «30 років присутності: Сучасні українські художники», (Київ: ArtHuss, 2022)



Приклад сторінок Анатолія Криволапа в альбомі-монографії «30 років присутності: Сучасні українські художники», (Київ: ArtHuss, 2022)

ЛІТЕРАТУРА

1. 20 років присутності: Сучасні українські художники: каталог / [Керівник проєкту І. Абрамович]. Київ: ІПСМ НАМУ; АДЕФ-Україна, 2011.
2. 25 років присутності: Сучасні українські художники: альбом-монографія / Г. Скляренко, Н. Маценко, К. Рай та ін.; [автор ідеї І. Абрамович]. Київ: ArtHuss, 2016.
3. 30 років присутності: Сучасні українські художники: альбом-монографія / Г. Скляренко, Н. Маценко, К. Рай та ін.; [автор ідеї І. Абрамович]. Київ: ArtHuss, 2022.

REFERENCES

1. Abramovych, I. (Ed.). (2011). *20 rokiv prysutnosti: Suchasni ukrainski khudozhnyky: kataloh* [20 Years of Presence: Contemporary Ukrainian Artists: A Catalog]. Kyiv: MARI NAAU; ADEF-Ukraina [in Ukrainian].
2. Sklyarenko, G., Matsenko, N., Rai, K., Rublevska, R., & Esterkin, I. (2016). *25 rokiv prysutnosti: Suchasni ukrainski khudozhnyky: albom-monohrafiia* [25 Years of Presence: Contemporary Ukrainian Artists: An Album-monograph]. (I. Abramovich, Project Manager]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
3. Sklyarenko, G., Matsenko, N., Rai, K., Rublevska, R., & Esterkin, I. (2022). *30 rokiv prysutnosti: Suchasni ukrainski khudozhnyky: albom-monohrafiia* [30 Years of Presence: Contemporary Ukrainian Artists: An Album-monograph] (I. Abramovich, Project Manager]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].

IGOR ABRAMOVYCH

THE ALBUM *30 YEARS OF PRESENCE* AS A REFLECTION OF THE CONTEMPORARY ARTISTIC PROCESS IN UKRAINE

Abstract. The article examines the landmark publication *30 Years of Presence: Contemporary Ukrainian Artists* (Kyiv: ArtHuss, 2022), dedicated to the 30th anniversary of Ukraine's independence. This comprehensive edition presents a diverse spectrum of contemporary Ukrainian art, encompassing various forms, genres, and artistic directions. Richly illustrated, the book provides valuable visual and analytical insights into Ukraine's contemporary art scene, featuring some of the most striking creative projects and individual works produced in recent decades, with a particular focus on the period of the Russo-Ukrainian War (since 2014). The publication highlights the work of 82 artists and is part of the *Ukrainian Art XX–XXI series*, launched in 2018 by the Abramovych Foundation in collaboration with the Brovdi Art Foundation. This series is also a component of the larger publishing initiative Ukrainian Art Book, initiated in 2016 by the Abramovych Foundation and the ArtHuss Fund, under the direction of Igor Abramovych. The book aims to showcase how modern Ukrainian art, shaped over generations, has evolved into one of the most dynamic forces of national culture, reflecting its perspectives, challenges, contradictions, and innovations.

Keywords: the album *30 Years of Presence*: *Contemporary Ukrainian Artists*, contemporary Ukrainian art, art publication, artistic process, Ukrainian artists.

Стаття надійшла до редакції 10.09.2024

Художня терапія нового масштабу: від ескізу до виставки

Art Therapy on a New Scale: From Sketch to Exhibition

УДК 615.851:7.04(075.8)
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319110

Світлана Роготченко
Доктор філософії з культурології, науковий співробітник відділу методології мистецької критики,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
e-mail: tsv-inform@ukr.net

Svitlana Rohotchenko
Ph.D. in Cultural Studies, Research Fellow in the Department of Art Criticism Methodology, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-6353-8591

Анотація. Сьогодні майже кожне дослідження, наукова стаття чи виступ на конференції торкається теми російсько-української війни. Не стала виключенням і художня творчість: змінилися головні теми, з'явилися нові імена і навіть нові напрямки у мистецтві. Першими відгукнулися на потреби воєнного часу молоді митці — студенти, які масово почали робити плакати на кричущі теми дня і оприлюднювати ці твори у соціальних мережах. Однією з перших мистецьких платформ стала «Вольнанова». Вона була зареєстрована 28 березня 2022 року і відразу активно включилась у просвітницьке життя. Від літа 2022 року запрацювали виставкові проєкти. Зображальне українське мистецтво почало масово використовувати одну зі своїх головних функцій — комунікативну, і для багатьох людей, які були травмовані війною, це стало психологічним порятунком.

Ключові слова: художня терапія, художня творчість, виставкова діяльність, митець.

Об'єкт пропонованого дослідження — зображальне мистецтво України на початку повномасштабної фази російсько-української війни. **Предметом** дослідження обрано культуротворчі інтенції арттерапії на базі досвіду платформи «Вольнанова» та виставкової діяльності НСХУ та ІПСМ НАМ України протягом 2022–2023 років.

Мета статті — визначити гармонізуючі функції арттерапії на прикладі виставкової діяльності та особливостей висвітлення цієї теми у медіа на початку великої війни.

Завдання дослідження — охарактеризувати виставкову діяльність в Україні на базі інтернет-платформи «Вольнанова», художніх виставок у рамках платформи НСХУ «Нескорені міста України», проєктів ІПСМ НАМ України, а також творчі ініціативи українських митців 2022–2023 років.

Виклад основного матеріалу. У статті головного редактора журналу НСХУ «Образотворче мистецтво» (№ 3–4, 2023) Володимира Петрашика читаємо: «Дуже часто з десяток років ми помічали, як культуру влада "відсувала" на задній план. Уважаємо це великою помилкою, адже культурне та розвинуте суспільство не могло допустити протиріч із мовою, національними меншинами, зрештою — зниженням рівня патріотизму, що певною мірою і призвело до війни» [4]. Стаття називається «Виграємо війну — відбудуємо культуру!». Багато митців, мистецтвознавців, культурологів із перших днів війни добровільно пішли у загони територіальної самооборони або були призвані до війська і опинилися на фронтах, де зі зброєю у руках боронять свою землю. На жаль, є й такі, хто повернувся на щиті. Громадянське суспільство розставило свої акценти. Закриті виставкові

зали та музеї не зупинили виставкову діяльність українських митців. Навпаки, культурна спільнота самоорганізувалася і трансформувалася у могутній інтелектуальний щит держави.

Виставковій діяльності часів воєнного лихоліття — від лютого 2022-го до сьогодні — було присвячено мистецтвознавчі та культурологічні матеріали й дослідження. Це статті В. Бурлаки, Г. Вишеславського, О. Денисенко, В. Єфремової, О. Загаєцької, Г. Іванюшенко, О. Коваля, О. Котляр, А. Логова, Ж. Невкритої, А. Носенко, О. Петрової, О. Рафальської, О. Роготченка, С. Роготченко, М. Семенової, А. Сидоренка, Г. Скляренко, З. Чегусової, К. Чернявського, А. Швидюк-Богдан, Н. Шпитковської та інших.

Першою професійною мистецькою платформою України у стані війни стала «Вольнанова». «Уже на початку березня 2022 під кураторством О. Гладун, О. Роготченка, С. Роготченко, І. Яковець запрацювала платформа "ВОЛЬНАНОВА", де спочатку студенти закладів вищої мистецької освіти, а потім і викладачі, члени НСХУ, а тоді і воїни, які перебували на фронтах, почали малювати плакати і малюнки на тему війни і виставляти їх у соціальній мережі "Фейсбук". Набравши обертів, проєкт "ВОЛЬНАНОВА" протягом перших місяців війни експонував у мережі до 10–15 творів щоденно. Станом на жовтень 2022 кількість зареєстрованих на платформі митців, включно з корифеями вітчизняного мистецтва, такими як Віктор Сидоренко, Андрій Чебикін, Анатоль Горбенко, Костянтин Чернявський, Віктор Ковтун та багатьма іншими, досягла більш ніж 200 художників», — читаємо у матеріалі «Арттерапія української війни. Історія. Початок» [7]. Уже на другий тиждень війни у бомбосховищі Черкаського обласного художнього музею запрацювали мистецтвознавці. Справа була нова і тому не все вдалося одразу. Постійно зникав інтернет, але організатори працювали цілодобово. Вони й жили у підвалах цього храму мистецтва. У хвилини, коли зв'язок з'являвся, працівники музею встигали викласти на платформі нові плакати, що почали надходити на електронну адресу. Сьогодні це вже історія. Ось що можна прочитати у інформаційному листі тих часів стосовно акції: «Міжнародна мистецька акція "ВОЛЬНАНОВА" присвячена героїчному супротиву українського народу проти російських окупантів у російсько-українській війні та майбутньому розквіту України. Організаторами виступає культурно-мистецька спільнота України. Усі роботи можна побачити на соціальній медіа-платформі Behance».

Співорганізаторами «Вольнанова», разом із Національною спілкою художників України та Черкаським обласним художнім музеєм, виступила кафедра дизайну Черкаського державного технологічного університету. Кураторами та співорганізаторами проєкту стали:

– Олексій Роготченко — доктор мистецтвознавства, професор, член НСХУ, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, голова секції критики та мистецтвознавства КО НСХУ;

– Костянтин Чернявський — голова Національної спілки художників України, заслужений художник України, кандидат мистецтвознавства, доцент;

– Ольга Гладун — кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч мистецтв України, директор Черкаського обласного художнього музею;

– Інна Яковець — доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету;

– Світлана Роготченко — доктор філософії, науковий співробітник відділу методології мистецької критики ІПСМ НАМ України.

Всеукраїнська акція «Вольнанова», ініційована у перші дні повномасштабного вторгнення з метою об'єднання зусиль культурної та освітянської спільноти на культурному та інформаційному фронті задля привернення уваги усього цивілізованого світу до війни, для підтримки морального духу українського народу, виконання культурним фронтом своєї професійної місії, триває донині.

Куратори запропонували завдання, які були оприлюднені у широкому доступі:

– створення яскравих художніх образів і візуальних меседжів з висвітлення ідеї свободи нації, права на її самоідентифікацію та збереження миру у світі;

– формування національної ідентичності;

– висвітлення проблеми геноциду;

– увічнення героїзму й жертовності українців;

– збереження історичної та культурної пам'яті про захисників та загиблих під час російсько-української війни;

– візуалізація образів майбутнього розквіту та відродження України;

– формування у молоді активної життєвої позиції, готовності брати участь у суспільному й культурному житті на міжнародному рівні.

Категорій було дві: «Арт» (живопис, анімація, ілюстрація, фотографія, міксмедіа тощо) та «Дизайн» (плакат, моушн-графіка, типографіка, експериментальний дизайн тощо).

Були оприлюднені умови участі в акції:

– до участі запрошувалися професійні художники, дизайнери, студенти мистецьких навчальних закладів;

– учасники (за бажанням) мали заповнити реєстраційну анкету в довільній формі та надіслати роботу з коротким описом (концепцією) на адресу: art.museum.design@ukr.net (ця адреса була надана також для комунікації);

– робота могла бути виконана індивідуально або колективом авторів;

– кількість поданих робіт необмежена.

– формати файлів — JPG чи TIFF, роздільна здатність —300 dpi, реальний розмір роботи — A1;

– термін подачі заявок — безстроковий;

– участь — безкоштовна;

– мова заходів — українська, англійська (з часом додалася польська, французька, німецька).

Організатори обіцяли, що подані роботи будуть репрезентовані на офіційних сторінках музеїв України у соцмережах фейсбук та інстаґрам та в інших медіа (так і сталося!). Виставку робіт планувалося провести одразу після перемоги (місце проведення — один з провідних художніх музеїв України). За результатами виставки буде видано каталог. Оргкомітет акції залишав за собою право оприлюднити імена організаторів, кураторів та учасників відразу після перемоги. Це було зроблено спеціально, аби не наражати на можливі неприємності тих митців, які присилали свої твори з окупованих територій.

Насправді виставки були організовані вже під час війни. Від початку війни тематичні виставки мистецької акції «Вольнанова» проходять на онлайн-платформі Черкаського художнього музею. Учасниками акції спочатку стали дев'ять інституцій (згодом число їх значно збільшилося). Були представлені роботи професійних митців, студентів, викладачів:

– Черкаського державного технологічного університету;

– Київського національного університету технологій та дизайну;

– Київського національного університету культури і мистецтв;

– Київського політехнічного університету;

– Херсонського національного технічного університету;

– Інституту мистецтв Київського столичного університету ім. Б. Грінченка;

– Національного лісотехнічного університету України;

– Національної спілки художників України;

– Сумської обласної організації НСХУ.

На сьогодні загальна кількість поданих творів налічує понад 300 робіт.

Організатори і куратори постійно контактували з учасниками. Оперативно працювали колеги з Черкаського громадського телебачення: інтерв'ю з кураторами Ольгою Гладун, Олексієм Роготченком та Інною Яковець побачила уся країна. Було підкреслено, що акція організована для професійних митців, художників, дизайнерів, студентської молоді — всіх, хто мовою мистецтва здатен передавати думки, емоції, почуття, що виникали з перших днів, з перших хвилин війни. За словами кураторів, головною ідеєю було те, щоб розповідати про війну саме зараз, сьогодні — у лютому, березні, квітні 2022 року. Безперечно, віра в перемогу була і в перших роботах, та з часом можна простежити ще більші зміни у бік позитиву. Кольори ставали яскравішими — як візуалізація образів майбутнього розквіту та відродження України. «Перемога буде за нами!» — наголошували усі плакати. Роботи мистецької акції «Вольнанова» двічі експонувалися у Черкаському державному технологічному університеті та двічі — у Черкаському обласному художньому музеї,

відбулася виставка в Києві та у Центрі надання адміністративних послуг Черкаської міської ради. Онлайн-виставку робіт було організовано у Херсонському національному технічному університеті.

У червні 2024-го виставка робіт мистецької акції «Вольнанова» за участю черкаської дизайнерки Ірини Дикої відбулась у м. Лімож (Франція). Вона була організована асоціацією «Ukraïnka Limoges» та мерією міста в рамках мистецького проєкту «Art Paradis», який був покликаний ознайомити французів із українською народною культурою.

Буквально з перших днів війни переважна більшість художників, дизайнерів та мистецтвознавців доєдналися до мистецького опору. Багато хто з них вдень стояли на постах, допомагали вивозити поранених та тих наших співвітчизників, які потрапили у окупацію, розбирали знищені будівлі, організовували пункти харчування, відвозили власним транспортом продукти харчування у зони бойових дій, а вечорами у холодних майстернях митці працювали, створюючи плакати, малюнки і навіть великі живописні твори. Під ворожими обстрілами і бомбовими ударами працювали митці Чернігова, Харкова, Сум, Києва, Полтави, Кривого Рогу, Херсону, Миколаєва та багатьох інших міст. Навіть маючи можливість виїхати за кордон, переважна їх більшість залишилася в Україні.

До інтелектуального культурного опору долучилася Національна спілка художників України. Керівництво НСХУ за кордон не поїхало. Уже в червні 2022 року у залах Центрального будинку художника у Києві було відкрито масштабну виставку «Маріуполь — душа України». А кількома тижнями пізніше запрацював наступний художній проєкт — «Патріотична художня виставка», яка після закінчення експонування у Києві переїхала до виставкового залу Івано-Франківська, а згодом — до міського музею у Кам'янському. До організацій цих та багатьох інших великих і малих художніх культурно-мистецьких проєктів долучилися обласні та міські державні адміністрації. Акції мали широкий розголос і резонанс. Це було дуже важливо з соціокультурної точки зору. Митці не зрадили державу: вони виборювали перемогу на своєму робочому місці. Кількість відвідувачів художніх виставок 2022 року перевищувала показники аналогічних акцій, що проходили у мирний час.

Принципово новий досвід — акції з артистичної терапії. На художні виставки люди приходили, щоб одержати підтримку. Популярними і бажаними для експонування стали сюжети з учорашнього митного життя: пейзажі, натюрморти, квіти. Митці, які не мали на той час змоги працювати у своїх майстернях, приносили на виставки твори, що були написані раніше. Творилося диво: зображальне мистецтво перетворилося на лікаря. Стомлені блекаутами, нестачею води і тепла люди йшли у виставкові зали, аби зарядитися енергією радості, яку випромінювали твори. Можливість спілкування з мистецтвом і між собою зробили художні виставки місцями бажаних зустрічей. Образотворче мистецтво лікувало душі людей.

Ще одним важливим аспектом культурного життя у воєнний час стало розуміння того, що країна єдина. Сьогодні це може здаватися парадоксальним, але у перші пів року війни митці спромоглися передавати свої твори на художні виставки з різних куточків країни. Живописні роботи їхали як із міст Заходу України з гуманітарною допомогою, перекладним транспортом (переважно з волонтерами), так і зі Сходу. У Києві на той час ще не працював транспорт і люди йшли пішки. Вони несли через усе місто свій живопис, графіку і навіть скульптуру з художніх майстерень до виставкового залу. Відбувався процес реального об'єднання і підтримки. Це були акти не удаваного, а справжнього патріотизму. Голова НСХУ Костянтин Чернявський так згадує виставкову діяльність першого року війни: «Наступним вагомим культурно-мистецьким проєктом Національної спілки художників України спільно з Українським культурним фондом та Агенцією регіонального розвитку Таврійського об'єднання територіальних громад став проєкт "Херсонщина — це Україна". Презентація проєкту відбулась у Києві у ЦБХ в грудні 2022 року за відсутності світла й тепла, проте зігрівало тепло сердець і спільна мета. Проєкт мав своє виставкове продовження. Після

Києва були Тернопіль, Хмельницький, Вінниця, Трускавець, Дрогобич, Люксембург. Важливо, що серед експонентів цієї патріотичної мистецької акції є художники з міст, які окуповані або пережили окупацію, що надзвичайно важливо для самих авторів, адже, попри російську агресію проти України, своєю творчістю художники наголошують — життя триває» [8]. Показово, що міста Дрогобич і Люксембург перелічені в одному реченні через кому. Зацікавленість різних соціумів у кризовий час мистецтвом країни, що веде кровопролитну визвольну війну, об'єднує людей із різних країн світу. Якщо українського глядача таке мистецтво лікує і заспокоює, надихає, прославляючи героїв та їх подвиги, то закордонним поціновувачам мистецтва відвідини такої експозиції надають доступ до інформації почуттєвого рівня, бо багато важливого не оприлюднено й досі.

Херсонські художники, особливо молоді дизайнери, з перших днів роботи платформи «Вольнанова» брали участь у боротьбі з ворогом своїми актуальними плакатними творами. Куратори платформи спеціально не підписували плакати учасників, які перебували на тимчасово окупованих землях, побоюючись репресій щодо них з боку загарбників. Станом на літо 2024 року за кордонами України вже експонувалися сотні художніх проєктів. Інформація шириться світом.

Для нашого дослідження важлива фіксація факту. Люди, які мешкали на тимчасово окупованих територіях, чинили опір, виходили на мітинги і демонстрації, наражаючи себе на смертельну небезпеку. Від перших акцій непокори, що розпочалися у окупованому Херсоні вже у лютому 2022-го, до останніх, які проходили в кінці квітня, коли рашисти почали застосовувати проти мирного населення сльозогінний газ, в усіх мітингах брала участь відома херсонська дизайнерка, професорка, докторка наук (на той час завідувачка кафедри дизайну Херсонського національного технічного університету) Олена Чепелюк. Рік по тому, 11 липня 2023 року, журналістка, головна редакторка інтернет-видання «Кавун.Сіті» Євгенія Вірлич візьме інтерв'ю у Олени Чепелюк, яку 29 червня 2023 року колектив університету обере на посаду ректорки. Кілька цитат зі статті: «2022 рік змінив життя багатьох херсонців, зокрема й Олени Чепелюк, яка 41 день провела в окупації. "Ми ходили на мітинги проти росіян. Але в той момент, коли чоловіку моєї сестри, який був поруч, димова шашка прилетіла в живіт, я зрозуміла, що в мене кріпне така лють: іще тиждень-два — і я буду вести партизанську діяльність. Я не могла сидіти на місці. Викладачі, вчителі, випускники дійсно були важливими для росіян. Під час окупації росіяни викрадали вчителів і викладачів, змушували співпрацювати"» [2].

Весна 2023-го запам'ятається жителям Кривого Рогу та Кам'янського, що на Дніпропетровщині, початком унікального проєкту «Кривий Ріг нескорений». Для міста це була неабияка подія.

У серпні 2023-го, незважаючи на потужні обстріли, на художній виставці «Миколаїв нескорений» у виставковому залі міста, де практично всі величезні вітринні вікна були вибиті вибуховою хвилею і замінені аркушами фанери, вперше за часи війни зустрілися миколаївці та гості міста. Авторка цієї статті була присутня на її відкритті. Подія стала справжнім мистецьким святом. Люди були у піднесеному настрої, святково одягнуті, грала музика. Стомлені жахіттями війни, бомбовими та артилерійськими ударами, митці й шанувальники мистецтва сприйняли подію як найкращі ліки від постійних стресів.

У Чернігові та його околицях восени 2023 року ще скрізь можна було бачити наслідки ворожого вторгнення. На вулицях стояв запах згарищ, у самому центрі міста обгорілі конструкції зруйнованих багатоповерхівок нагадували про жорстокі бої, ліси навколо були ще заміновані… На подвір'ї Будинку творчості художників у Седневі — розтрощена техніка, понівечені будівлі, бруд, сміття, порожні пакети з червоними зірками від їжі. Приміщення Чернігівської обласної організації НСХУ та її виставкова зала сильно постраждали від прямого влучання бомби у внутрішній двір установи. Та попри усі негаразди місто працювало. Не припинялося й творче життя: художнику треба працювати для глядача — це закон. НСХУ за підтримки Чернігівської обласної ради організувала і успішно провела

виставку «Чернігів нескорений». На відкритті було дуже багато людей. Побоюючись провокацій та обстрілів, керівництво попросило відвідувачів розійтись, але ніхто не пішов, і довго ще шанувальники мистецтва і художники спілкувались, гомоніли, згадуючи мирне життя, обговорювали нові твори. Руїни знищеного готелю «Україна» на протилежному боці вулиці наче брали участь у цьому сакральному дійстві. Виставка вийшла потужною, з великою кількістю нових робіт. Як і в інших містах, тематично твори поділялися на дві групи. Одна з них відображала сьогодення, фіксуючи скоєне ворогом, було багато фотографічних та олівцевих портретів героїв та героїнь. Друга група змальовувала омріяне мирне життя: радісні пейзажі, натюрморти, квіти. Соціуму потрібне було і те й інше. За визначенням професорки Ольги Петрової, від початку війни «на виставкових майданчиках знайшли своє місце твори кількох типів: документалістики (фото), публіцистичного плаката, відкритої метафорично-асоціативної форми та композиції, у яких відчутні культурні рефлексії з історії мистецтва» [5].

Важливу роль в актуальному мистецтві на початку війни відіграла фотографія. На фронті опинилося чимало професійних фотографів, а також митців, які, не маючи змоги малювати на папері, робили фотофіксацію подій. Варто підкреслити, що митці ризикували життям, як і військові. Широко відомими стали фотографічні твори Дмитра Козацького — оборонця Маріуполя. Від 2015-го до 1 березня 2022 року разом з іншими побратимами він тримав оборону на заводі «Азовсталь» [9]. Йому належать страшні кадри нерівної боротьби українських захисників із ворогом. Дмитро був головою пресслужби полку «Азов». Він — автор десяти унікальних світлин поранених побратимів із польового шпиталю на заводі, які сьогодні знають у всьому світі. Його унікальні фотографічні твори, як-от «Останній день на Азовсталі», є прикладом високого мистецтва. Одну зі світлин, на якій зображено чоловіка у яскравих променях травневого сонця, що потрапляють через розбиті вікна усередину напівзруйнованих приміщень заводу, назвали «Світло переможе» [3]. Ця фотографія була визнана однією з найкращих робіт 2022 року за версією газети «The Guardian» та потрапила до переліку «100 найкращих фотографій 2022 року» за версією журналу «Time».

Професійний фотограф Олександр Чекменьов родом із Луганська. У жанрі фотографії він почав працювати ще 1988 року і вже відтоді тяжів до соціальної фотографії. Шукаючи власний стиль, він фіксував навколишню дійсність, фотографував пересічних людей на вулицях, аби продемонструвати жахливі наслідки економічної кризи, що спіткала Донбас після розпаду Радянського Союзу. Митця цікавила тема нищення вугільної промисловості краю. Олександр Чекменьов — автор відомих проєктів «Чорно-білий Луганськ», «Вуличні люди», «Пасха», «Паспорт», «Майдан», «Воїни», «Донбас», «Війна», «Мешканці Києва» та багатьох інших. Останній і, певно, найсильніший з соціокультурної точки зору, — це проєкт «Обличчя війни», де автор фіксує життя довкола і пропонує глядачеві самому домислити завдання, яке поставив собі митець. Це інтелектуальне мистецтво, яке суголосне й живописному твору Віктора Сидоренка «Сполохи чорнозему», зробленому 2023 року.

Андрій Котлярчук — професійний фотограф, мистецтвознавець, член НСХУ, фундатор міжнародного бієнале «Українська художня фотографія» — від перших хвилин війни почав фіксувати події російсько-української війни. Його творчий стиль унікальний, адже майстер використовує виключно старовинну техніку чорно-білої фотографії. Він фотографує професійною камерою Rolleiflex 6008 integral, де світлини фіксуються плівкою з європейським форматом 6х6. Майстра цікавить усе, чим живуть його герої — пересічні українські люди, які стали зі зброєю у руках на захист Батьківщини. Він і сам є добробатівець загону добровольців «братства» при ГУР МО ЗСУ. Андрій був у загонах, що боронили Броварський район Київщини — місце найзапекліших боїв українського війська з колонами техніки і десятками тисяч солдатів-загарбників, які прийшли з боку Чернігівщини. Три тижні був на передовій. Станом на зараз, коли дописується це дослідження, готується до друку великий

альбом фронтових фотографій Андрія Котлярчука. Життя багатогранне, тож і теми його робіт різні: від психологічних портретів побратимів до жартівливих моментів фіксації татуювань на тілі воїнів. Навесні 2022 року авторка дослідження мала честь потрапити в об'єктив Андрія Котлярчука. Родина мистецтвознавців Роготченків від перших днів війни брала участь у захисті Київщини у складі загону територіальної самооборони в одному з сіл Броварського району. У Національному музеї «Київська картинна галерея» у жовтні 2023 року експонувалася виставка фронтових фотографій Андрія Котлярчука «Сіль війни». У запрошенні було написано: «Проєкт присвячено рядовим визвольної війни українського народу. Саме вони, як старовинні атланти, витягують на собі весь буденний тягар протистояння. Цілодобова героїчна праця у тилу ворога та на самому передньому краю. Життя, яке не закінчується серед окопного бруду. Ці люди доносять до нас дух перемоги. Ми віримо їм, бо вони частина нашого суспільства. Саме вони кують прямо зараз нову реальність. Це історія про герць українського народу, про молодість і відвагу. Про тих людей, які переломлюють свій страх, тому, що прийшов час, заради якого вони народилися. Час захищати Батьківщину. Ця виставка — частина документального проєкту свідка подій на передовій під час оборони Києва» [1]. Наступний великий проєкт А. Котлярчука експонувався у залах Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України у груповій виставці творів Богдана Мазура, Костянтина Синицького, Василя Татарського, Ілька Поп'юка (Україна), Дженін Блеті (США). Вихідним матеріалом для митців були гільзи від САУ «Оксана» з гарматою КС-19 калібром 100 *мм*. Усі гільзи — воєнні артефакти з району бойових дій на Куп'янському напрямку. Метою проєкту було створити унікальні мистецькі образи на базі використаних у реальних боях гільз. На сайті ІПСМ НАМ України зазначено: «Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України є провідним мистецько-науковим майданчиком у презентації та глибокому аналізі художніх рефлексій війни, процесів і явищ героїчного етапу сучасної української історії. Команда Інституту пропонує низку заходів, серед яких — проєкт «Арт-А-Art», назва якого відобразила співгру слів «Артилерія» — арта та «art» — мистецтво. Проєкт реалізовано спільно з Київською державною академією декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, Національною спілкою художників України, Програмою імені Фулбрайта в Україні та асоціацією її випускників — БО «Українське фулбрайтівське коло» [6].

Висновки. Образотворче мистецтво країни є складником її повсякденного життя. Ситуація, що склалася в лютому 2022 року, докорінно змінила звичний ритм існування великої центральноєвропейської країни — України. Війни такого масштабу, яка прийшла до нашого порогу, на європейській території не було останніх 80 років. Це зумовило необхідність допомоги людям, які стикнулися з жахіттями війни. Адже, за висновками лікарів, населення країн, де ведуться бойові дії, стає психічно травмованим. ІПСМ НАМ України досліджує цю нову проблему суспільного життя і теоретично — у розробках програм допомоги, і практично — ініціюючи мистецькі проєкти, художні виставки за участю воїнів, які малюють з професійними митцями, круглі столи та конференції, на яких обговорюються проблеми ментального здоров'я нації. Необхідність спільної праці митців, культурологів, мистецтвознавців із соціумом часів воєнного лихоліття очевидна. Вперше розробляються та здійснюються спільні проєкти у сфері культурології та медицини. Співпраця митців із військовими лікарями на базі спільних платформ, як-от «Калмі» (Всеукраїнська асоціація фахівців з проблематики наслідків бойової психічної травми та відновлення людей з інвалідністю), спільні художні виставки, відвідування музеїв та виставкових залів, художніх виставок — один зі шляхів подолання проблеми. Навіть недовгий у часі досвід спільних дій наочно демонструє очікуваний терапевтичний ефект. Тож головним завданням образотворчого мистецтва в Україні сьогодні стає допомога у подоланні тяжких наслідків війни та терапія мистецтвом з метою гармонізації розвитку кожної особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Війна очима фотохудожника Андрія Котлярчука // Державний комітет телебачення і радіомовлення України. Дата оновлення: 26.10.2022. URL: https://comin.gov.ua/news/viina-ochyma-fotokhudozhnyka-andriia-kotliarchuka (дата звернення: 10.09.2024).
2. Вірлич Є. Олена Чепелюк: «У мене був поклик: стати на захист університету». Інтерв'ю з першою ректоркою херсонського вишу // Кавун.City. Дата оновлення: 11.07.2023. URL: https://kavun.city/articles/298739/u-mene-buv-poklik-stati-na-zahist-universitetu-intervyu-z-pershoyu-rektorkoyu-hersonskogo-vishu (дата звернення: 10.09.2024).
3. Ковальчук О. Виставку робіт фотографа, захисника з «Азова» Дмитра Козацького відкрили у його рідному місті на Житомирщині // Суспільне Житомир. Дата оновлення: 22.02.2024. URL: https://suspilne.media/zhytomyr/690250-vistavku-robit-fotografa-zahisnika-z-azova-dmitra-kozackogo-vidkrili-u-jogo-ridnomu-misti-na-zitomirsini/ (дата звернення: 10.09.2024).
4. Петрашек В. Виграємо війну — відбудуємо культуру! // Образотворче мистецтво. 2023. № 3–4. С. 2.
5. Петрова О. «Захисти від болю та страху» // Образотворче мистецтво. 2023. № 3–4. С. 12–17.
6. Проєкт «Арт-А-Art» // Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України: офіційний сайт. Дата оновлення: 09.05.2024. URL: http://mari.kyiv.ua/node/395 (дата звернення: 10.09.2024).
7. Роготченко С. Арттерапія української війни. Історія. Початок // Художня культура. Актуальні проблеми. 2024. Вип. 20. Ч. 1. С. 97–103. DOI:10.31500/1992-5514.20(1).2024.306918
8. Чернявський К. Нескорені міста-герої // Образотворче мистецтво. 2023. № 3–4. С. 6–11.
9. Чириця І. Дмитро Козацький: Очі «Азовсталі» // Укрінформ. Дата оновлення: 27.05.2022. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3493330-dmitro-kozackij-oci-azovstali.html (дата звернення: 10.09.2024).

REFERENCES

1. Viina ochyma fotokhudozhnyka Andriia Kotliarchuka. (2022, October 26). [War Through the Eyes of Photographer Andriy Kotlyarchuk]. *State Committee for Television and Radio Broadcasting of Ukraine*. Retrieved from https://comin.gov.ua/news/viina-ochyma-fotokhudozhnyka-andriia-kotliarchuka [in Ukrainian].
2. Virlych, Y. (2023, July 11). Olena Chepeliuk: «U mene buv poklyk: staty na zakhyst universytetu». Interviu z pershoiu rektorkoiu khersonskoho vyshu [Olena Chepeliuk. I Had a Calling to Defend the University. Interview With the First Rector of Kherson University]. *Kavun.City*. Retrieved from https://kavun.city/articles/298739/u-mene-buv-poklik-stati-na-zahist-universitetu-intervyu-z-pershoyu-rektorkoyu-hersonskogo-vishu [in Ukrainian].
3. Kovalchuk, O. (2024, February 22). Vystavku robit fotohrafa, zakhysnyka z "Azova" Dmytra Kozatskoho vidkryly u yoho ridnomu misti na Zhytomyrshchyni [An Exhibition of Works by Photographer and Azov Defender Dmytro Kozatskyi Opens in His Hometown in Zhytomyr Region]. *Suspilne Zhytomyr.* Retrieved from https://suspilne.media/zhytomyr/690250-vistavku-robit-fotografa-zahisnika-z-azova-dmitra-kozackogo-vidkrili-u-jogo-ridnomu-misti-na-zitomirsini/ [in Ukrainian].
4. Petrashek, V. (2023). Vyhraiemo viinu—vidbuduiemo kulturu! [If We Win the War, We Will Rebuild the Culture!]. *Obrazotvorche mystetstvo, 3–4,* 2 [in Ukrainian].
5. Petrova O. "Zakhysty vid boliu ta strakhu" ["Protect From Pain and Fear"]. *Obrazotvorche mystetstvo, 3–4,* 12–17 [in Ukrainian].
6. Art-A-Art Projekt. (2024, May 9). *Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine: official website*. Retrieved from http://mari.kyiv.ua/node/395 [in Ukrainian].
7. Rohotchenko, S. (2024). Artterapiia ukrainskoi viiny. Istoriia. Pochatok [Art Therapy of the Ukrainian War. History. The Beginning]. *Artistic Culture. Topical Issues, 20* (1), 97–103. DOI:10.31500/1992-5514.20(1).2024.306918 [in Ukrainian].
8. Cherniavskyi, K. (2023). Neskoreni mista-heroi [Unconquered Cities-Heroes]. *Obrazotvorche mystetstvo, 3–4,* 6–11 [in Ukrainian].
9. Chyrytsia, I. (2022, May 27). Dmytro Kozatskyi: Ochi "Azovstali" [Dmytro Kozatskyi: The Eyes of "Azovstal"]. *Ukrinform.* Retrieved from https://www.ukrinform.ua/rubric-ato/3493330-dmitro-kozackij-oci-azovstali.html [in Ukrainian].

А-146 «Красуня терпіти не буде», оприлюднено: 12 травня 2022 року

Д-53 Серія «Reflection of time», оприлюднено: 27 квітня 2022 року

Анастасія Лисенко (2001 р. н.), Черкаси
Студентка Київського національного університету технологій та дизайну

Д-36; Д-37 Без назви, оприлюднено: 13 квітня 2022 року
Крохіна Вікторія (2004 р. н.), Полтава. Студентка Полтавської політехніки ім. Юрія Кондратюка

А-94 «Діти не мають бути втягнуті у війну...», оприлюднено 11 квітня 2022 р.
Єжела Анастасія (2001 р. н.), Київ. Студентка КПІ

Андрій Котлярчук. «Звільнена Київщина», плакат проєкту, 2023

Відкриття виставкового проєкту «Миколаїв нескорений», 15 серпня 2023 року, Миколаїв

Окупований Херсон. Мітинг 20.03.2022,
Олена ЧЕПЕЛЮК — завідувач кафедри дизайну Херсонського національного технічного університету. З 2023 року — ректор.

Проєкт «Арттерапія». Перше малювання,
Шпиталь. 01.06.2023

Проєкт «Арттерапія». Друге малювання, Шпиталь. 22.08.2023

SVITLANA ROHOTCHENKO

ART THERAPY ON A NEW SCALE: FROM SKETCH TO EXHIBITION

Abstract. February 2024 marked a turning point in the evolving timeline of contemporary discourse. Today, nearly every research study, scientific article, or conference presentation inevitably references pre-war and wartime contexts—a distinction that has become the norm across various disciplines. Artistic creativity is no exception. New artistic movements have emerged, reflecting and responding to the realities of war. The shift in dominant themes, the rise of new artistic voices, and the transformation of the art scene are direct consequences of the ongoing war between Russia and Ukraine, which has persisted for over two and a half years. The visual arts rapidly adapted to new realities after the initial shock of the war's outbreak. Artists were among the first to react to wartime needs, producing posters addressing urgent themes and sharing their work widely on social media. One of the earliest professional artistic platforms to emerge was *Volnanova*, officially registered on March 28, 2022—just one month and four days after the full-scale Russian invasion of Ukraine. This institution, unprecedented in its nature, quickly became an active participant in educational and cultural life. By the summer of 2022, exhibition projects—featuring photography, pencil drawings, and paintings—were being showcased in various artistic venues across Ukraine. Ukrainian fine art, in turn, embraced one of its most vital roles: communication. For many traumatized by war, visual art has served as a psychological refuge, offering a means of expression and healing.

Keywords: art therapy, artistic creativity, exhibition activity, artist.

Стаття надійшла до редакції 12.09.2024

Рефлексія теми українського супротиву в мистецтві сучасного муралу
Reflections on Ukrainian Resistance in Contemporary Mural Art

УДК 7.038.53:355.4(477+100)“2022/…” + 316.774
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319130

Ганна Бітаєва
Молодший науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
e-mail: anna.bitaieva@gmail.com

Hanna Bitaeva
Junior Research Fellow, Modern Art Reserch Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/orcid.org/0000-0003-4551-1325

Анотація. Статтю присвячено аналізу творів мураларту в світовому й українському вуличному мистецтві, створених після повномасштабної російської агресії на територію України. Виявлено ключові тематичні та візуальні аспекти, притаманні муралам, що були створені на території України, а також за кордоном. Проаналізовано творчий внесок деяких українських та іноземних стритарт-художників, зокрема тих, що ілюструють події війни в Україні, концептуальний та візуальний посил творів. Виявлено чинники, завдяки яким мурали, присвячені темі українського опору, набули потужного значення і стали допоміжною ланкою у поширенні інформації про російсько-українську війну.

Ключові слова: мурал, монументальне мистецтво України, світовий стритарт, мураларт.

Постановка проблеми. З початком повномасштабної російсько-української війни 2022 року мистецтво муралу стало одним з потужних засобів вираження ідеї опору, народного духу, української єдності та національної ідентичності. Якщо раніше темою більшості українських муралів були заклики до миру, то сьогодні твори стритарту трансформувались у своєрідну візуальну хроніку подій, що відбуються на території України після лютого 2022 року.

Метою статті є аналіз ряду муралів, що були створенні під час російсько-української війни, їх концептуальне та візуальне дослідження, вияв впливу на соціум та значущості для історії українського мистецтва.

Завдання дослідження — ознайомити з конкретними творами стритарту, створеними в Україні та за кордоном, що інтерпретують тему українського опору, визначити їх впливу на формування громадської думки та поширення в світі інформації про російсько-українську війну.

Викладення основного матеріалу. Аналізуючи твори стритарту, що з’явились на території України після повномасштабного вторгнення і стали промовистими ілюстраціями до трагічних подій, слід відзначити мурал у місті Ірпінь. Його було створено італійським художником TVBoy. Автор намалював на потрощеній стіні будинку голуба миру у кольорах українського прапора. Це зображення стало метафоричним символом надії та відродження України, візуальним нагадуванням про стійкість, незламність та рішучість нашого народу. Цей образ наче спрямовує глядачів до соціальної згуртованості, діалогу та взаєморозуміння. Мистецтво в такому контексті стає потужним інструментом для вираження колективних емоцій, їх проживання та усвідомлення.

Ще одним містом, яке зазнало жахів російської агресії, стала Буча. На одній з вулиць міста з’явився зворушливий мурал, що зображує дівчинку, яка пише слово «Війна» на дорожньому знаку «В’їзд заборонено». В цьому образі відчувається і дитяча наївність, і доброта, і болючий сенс. Це своєрідне вираження ідеї опору, що живе в серцях навіть наймолодших українців. Цей твір підкреслює, наскільки глибоко і болісно війна вплинула

на дітей, але також він ніби наголошує важливість сприйняття реальності такою, яка вона є. Мурали італійського художника стали частиною широкого руху міжнародної солідарності з Україною, привертаючи увагу світової спільноти до несправедливої загарбницької війни.

Серед муралів, що з'явились на вулицях Києва, привертає увагу робота художниці Катерини Рудакової «Маленький громадянин». Роботу було створено за підтримки Управління Верховного комісара ООН у справах біженців. На тлі відомої пам'ятки архітектури «Ластівчине гніздо» в Криму зображено маленького хлопчика з паспортом України, який він сам собі намалював кольоровими олівцями. Це, на перший погляд, зворушливе зображення порушує питання, пов'язані з окупацією півострову. Твір досить красномовно відображає вплив війни на цивільне населення, фокусується на проблемах переселенців та осіб без громадянства, на темі втрати базових прав людини. Це своєрідне нагадування про особисті та суспільні виклики, з якими стикається цивільне населення під час війни.

Потужним символом опору та солідарності, що привернув увагу значної кількості людей по всьому світу, стала серія робіт всесвітньо відомого стритарт-художника Бенксі. Його твори з'явились у кількох містах, зокрема в Києві, Ірпені та Бородянці, демонструючи підтримку українського народу через мистецтво. Мурали, що створив Бенксі на зруйнованих будівлях та у громадських місцях, стали важливими культурними артефактами, відображаючи стійкість українського народу перед лицем агресії.

Мурали Бенксі не лише привернули увагу міжнародної спільноти до жахливих подій, що відбулись в Україні після повномасштабного вторгнення, але й стали своєрідним джерелом натхнення та надії для місцевого населення. Використовуючи символічну мову та образи, Бенксі створив візуальні метафори опору і боротьби, що потужно резонують не тільки з почуттями кожного українця, але й з думками людей доброї волі по всьому світові. Роботи Бенксі стали своєрідними пам'ятками, що документують історичні події та підкреслюють важливість культурного опору в часи лихоліття.

Один із найвизначніших муралів Бенксі в Україні знаходиться в Бородянці і зображує борцівський поєдинок на татамі між маленьким хлопчиком і дорослим дзюдоїстом з чорним поясом, що є прямою відсилкою до керманича країни-агресора. Це сильне антивоєнне послання метафорично відображає нерівну, з огляду на розмір території, боротьбу між Україною та Росією. Твір нагадує біблійний сюжет про Давида і Голіафа: менший, але сміливіший супротивник здатний подолати в поєдинку значно більшого агресора. Монохромне зображення, виконане Бенксі у знаковій техніці трафаретного малювання, досить «влучно» взаємодіє з навколишнім середовищем. Розміщення цього твору на стіні зруйнованого російськими ракетами дитячого садка підкреслює катастрофічність впливу війни на мирних жителів, особливо дітей.

Загалом Бенксі створив в Україні сім муралів, кожен з яких несе в собі глибокий антивоєнний зміст. Одна з робіт зображує дітей, які гойдаються на протитанковій конструкції, і надзвичайно влучно підкреслює контраст між дитячою безтурботністю та суворою реальністю сьогодення. Ще один мурал Бенксі зображує гімнастку, яка намагається втримати рівновагу, стоячи на руках серед руїн. І знову глядачеві відкривається біполярна реальність, в якій краса, попри все, намагається не загубити себе серед тотального хаосу та зла. Цей образ символізує прагнення українців до життя, незважаючи на загрози та руйнування.

Обираючи для створення своїх графіті пошкоджені будівлі та громадські місця, Бенксі надзвичайно майстерно інтегрує мистецтво в навколишнє середовище, вписує його у контекст війни, підкреслюючи у такий спосіб її руйнівний вплив на цивільну інфраструктуру. Кожен мурал автора став потужним нагадуванням про жахливу ціну цієї війни для українського народу, водночас прославляючи його стійкість та незламність.

Варто зазначити, що поява муралів Бенксі в Україні викликала неабияку хвилю гордості та ентузіазму серед місцевої спільноти. Люди швидко усвідомили важливість цих робіт, їх культурну та історичну цінність. Було вжито ряд заходів, спрямованих на збереження творів, зокрема

встановлення охоронної системи біля деяких муралів та захист їх куленепробивним склом, аби убезпечити від проявів вандалізму та несприятливих погодних умов.

Роботи Бенксі справили глибокий вплив на мистецтво стритарту в Україні. Показовим проявом інтеграції муралу в українську культуру стало те, що Укрпошта випустила пам'ятну марку із зображенням муралу з хлопчиком-дзюдоїстом, яка стала філателістичним раритетом і символом незламності українського духу.

Таким чином, монументальні твори мистецтва відіграють надзвичайно важливу роль у формуванні суспільної свідомості та міжнародної громадської думки щодо подій, що відбуваються на території України під час війни. Всередині країни мурали виступають своєрідним засобом візуальної комунікації, підтримки національного духу та єдності, інтерпретуючи події, свідками яких став кожен із нас. Слід також враховувати важливість появи муралів, пов'язаних з війною в Україні, в інших країнах світу. Вони стали потужним інструментом культурної дипломатії, привертаючи увагу світової спільноти до подій в Україні, сприяючи солідарності з українським народом та його підтримці.

Розглядаючи мурали, створені на підтримку України за її межами, слід відзначити роботу голландського вуличного художника Nils у центрі Амстердама. На муралі зображено реальну історію про українських фермерів, які використовували свої трактори для захоплення та буксирування російської військової техніки, серед якої були навіть танки та ракетні установки. Окрім ілюстрування реального епізоду війни, цей мурал підкреслює важливу роль цивільного населення у протистоянні злу. Дух опору та сміливість живе в серці кожного українця, і ця робота надзвичайно влучно підкреслює цей факт. Художник демонструє захопленість надзвичайною стійкістю українського народу, ця робота — яскравий приклад того, як мистецтво може стати потужним засобом передачі важливої інформації далеко за межі країни.

Яскравим проявом солідарності з Україною стала робота литовського художника Лінаса Казюліоніса, якого на створення муралу надихнула фотографія сцени прощання українського прикордонника з дружиною на залізничному вокзалі Краматорська. Для свого твору він обрав стіну Литовської військової академії у Вільнюсі. Ілюструючи досить сумну історію, мурал поширює інформацію про війну, передаючи емоційні повідомлення про її вплив на цивільне населення України. Твір Лінаса Казюліоніса демонструє, як мистецтво може стати надзвичайно потужним інструментом для вираження міжнародної солідарності з Україною. Подібні мистецькі проєкти допомагають краще зрозуміти політичні, соціальні та культурні аспекти подій, що відбуваються зараз на території України, спонукаючи світову спільноту до дієвої допомоги.

Ще один мурал у Вільнюсі з'явився на фасаді так званого московського дому, що мав сприяти відносинам між Москвою та Вільнюсом, але так і не відкрився, ставши платформою для демонстрації солідарності з Україною. Робота була створена спільними зусиллями литовських, українських та естонських митців та зображує українську волонтерку Тетяну Дроботю, яка прославилась завдяки своїй активній допомозі переміщеним особам та захисникам у Запорізькій області. Цей мурал привертає увагу до важливого внеску у національний опір українських волонтерів, який, на жаль, часто залишається без належної уваги.

Оригінальністю вирізняється мурал у центрі Кардифа, столиці Велсу, який створив вуличний художник My Dog Sighs. На стіні зображено людське око, що спостерігає за вибухами в Києві. Це дійсно влучне метафоричне втілення глобальної солідарності та емоційного резонансу на події, що відбуваються в Україні. Створене у досить реалістичному стилі зображення має потужний емоційний вплив на глядачів, спонукаючи їх зупинитись і замислитись. Воно ніби на мить переносить глядача у ті місця, де відбувались найстрашніші події, і перетворює загальне сприйняття фактів як щось дійсно особисте, що викликає в людей щиру емпатію і бажання допомогти. Цей мурал став ще одним доказом величезного впливу мистецтва, його здатність за лічені секунди долати географічні кордони і об'єднувати людей.

Потужним символом мужності українського народу став створений у самому центрі Парижа, неподалік від Центру Помпіду, мурал під назвою «Україна в русі» (L'Ukraine en marche). Автор твору — французький вуличний художник Жульєн Маллан (творчий псевдонім Seth). На муралі зображено маленьку дівчинку з українським прапором, яка рішуче йде вперед, і кожен її крок знищує ворожий танк. Цей зворушливий образ — уособлення хоробрості та рішучості українського народу, він сприяє підвищенню обізнаності про нашу країну. Досить вигідне розташування у самому центрі Парижа дозволяє муралу бути постійно в полі зору городян і підтримувати увагу до війни в Україні, стимулюючи обговорення цих тем у соціумі. Подібна форма публічної дипломатії через мистецтво дозволяє ефективно об'єднувати різних людей у їх підтримці України, ще раз підкреслюючи універсальність цінностей, за які ми боремось.

Ще один мурал, створений неподалік від Центру Помпіду, майстерно поєднав історичні алюзії та сучасні реалії. Це робота українського художника Микити Кравцова під назвою «Хай живе український опір!» (Vive la Résistance Ukrainienne!), яка ніби перегукується з відомою картиною Ежена Делакруа «Свобода, що веде народ». На муралі зображено жінку з профілем грецької богині, яка тримає у руці ґвинтівку та український прапор. Композиція підкреслює важливість боротьби за незалежність та свободу. Додаткового змісту додають муралу зображення двоголового змія, що символізує країну-агресора, та сокола, що символізує українську силу. Твір вражає потужністю своїх концептуальних сенсів, відображаючи не лише боротьбу України за свою свободу, а й підкреслюючи незмінну актуальність опору будь-якій тиранії, у такий спосіб пов'язуючи сучасний конфлікт з подіями минулого.

Аналізуючи мурали, присвячені Україні, слід також згадати створену у Празі роботу Дмитра Проскіна, відомого під псевдонімом Chemis, в якій автор майстерно поєднав елементи казки та жорстокої реальності війни. На муралі зображено дівчинку, яка захищає улюблених казкових персонажів з різних країн світу, прикриваючи їх українським прапором. Використовуючи в контексті війни знайомі казкові образи, автор створює своєрідний смисловий міст, який допомагає глядачам, особливо дітям, зрозуміти та відчути той невичерпний біль і жах, який переживають під час війни українці, водночас підкреслюючи роль нашої країни у захисті світу від страшної катастрофи.

Висновки. Мурали, присвячені темі війни в Україні, стали своєрідним літописом подій сьогодення. Вони не тільки ілюструють реальні факти і події, а й символізують силу та незламність духу українського народу. Твори допомагають зрозуміти ситуацію такою, яка вона є насправді, переносячи глядача з метафоричної бульбашки у реальність. Герої цих творів — сильні та цілеспрямовані люди, які уособлюють український національний характер, прагнення до перемоги і свободи.

Створення нових муралів на території України іноземними митцями, що мають міжнародне визнання, викликало надзвичайно потужний резонанс у світі й сприяло популяризації України. Особливо сильне емоційне враження справляють роботи, створені на зруйнованих будівлях чи у місцях, де відбувались найдраматичніші події. У творах часто присутня українська державна символіка — прапор, герб, елементи традиційної культури: етнічний одяг, картини природи — синє небо, стигле жито, сонце, птахи, квіти… Використання зображень дітей підкреслює важливість запобігання війнам заради життя майбутніх поколінь.

Поява присвячених темі війни в Україні муралів за кордоном править за потужне візуальне нагадуванням громадянам інших країн про те, що відбувається прямо зараз в центрі Європи. Ці роботи відіграють важливу роль у глобальній комунікації, підвищують обізнаність людей про події війни та її наслідки, про біль, жах і несправедливість, з якими зіштовхнулися українці, про рішучість українського народу і незламність його духу. Антивоєнні мурали стали не лише своєрідною формою протесту, а й потужним засобом єднання заради однієї спільної мети — миру на землі. Вони допомагають краще зрозуміти, що мир — надзвичайно вразлива річ, тож треба докладати максимальних зусиль, аби подолати зло і відновити справедливість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Carrying the spirit of Ukraine through art // MAG America. 14.07.2023. URL: https://mag-us.org/whats-happening/carrying-the-spirit-of-ukraine-through-art/ (access date: 09.12.2024).
2. Cookman L. The Ghost of Kyiv. Ukrainian resistance and defiance shine through war-time street art // EscapeArtist. 02.09.2024. URL: https://www.escapeartist.com/blog/the-ghost-of-kyiv/ (access date: 09.11.2024).
3. Hencz A. 10 Poignant Works of Street Art Around The World in Support of Ukraine // Artland. 11.09.2024. URL: https://magazine.artland.com/ukraine-street-art/ (access date: 10.11.2024).
4. Kerr R. Banksy in Ukraine: how his defiant new works offer hope // The Conversation. 22.11.2022. URL: https://theconversation.com/banksy-in-ukraine-how-his-defiant-new-works-offer-hope-194952 (access date: 11.12.2024).
5. Mindaugas K. Artists Turn Vilnius' Moscow House into Symbol of Ukraine's Freedom // LRT. 01.08.2022. URL: https://www.lrt.lt/en/news-in-english/19/1749863/artists-turn-vilnius-moscow-house-into-symbol-of-ukraine-s-freedom (access date: 11.12.2024).
6. Perzycka-Borowska E., Gliniecka M., Kukielko K., Parchimowicz M. Socio-Educational Impact of Ukraine War Murals: Jasien Railway Station Gallery // Arts. 2023. Vol. 12(3). P. 112. DOI:10.3390/arts12030112
7. Pysko Y. Ukrainian Art as Protest and Resilience: An Introduction // Nanovic Institute, University of Notre Dame. 18.07.2024. URL: https://nanovic.nd.edu/features/ukrainian-art-as-protest-and-resilience/ (access date: 10.12.2024).
8. Smahina A. I'll draw Ukraine for you: TOP murals reminding the world of support for Ukrainians // Rubryka. 23.03.2023. URL: https://rubryka.com/en/article/murals-in-support-of-ukrainians/ (access date: 10.12.2024).
9. Teynier M. Il a peint la fillette de la fresque "l'Ukraine en marche": qui est Seth, le grand enfant du street art? // Le Parisien. 05.02.2023. URL: https://www.leparisien.fr/week-end/il-a-peint-la-fillette-de-la-fresque-lukraine-en-marche-qui-est-seth-le-grand-enfant-du-street-art-25-02-2023KYVIXQVDGBAE5JM3QL5HIDSUMU.php (access date: 21.11.2024).

REFERENCES

1. Carrying the Spirit of Ukraine Through Art. (2023, July 14). *MAG America*. Retrieved from https://mag-us.org/whats-happening/carrying-the-spirit-of-ukraine-through-art/
2. Cookman, L. (2024, September 2). The Ghost of Kyiv. Ukrainian resistance and defiance shine through war-time street art. *EscapeArtist.* Retrieved from https://www.escapeartist.com/blog/the-ghost-of-kyiv/
3. Hencz, A. (2024, September 11). 10 Poignant Works of Street Art Around The World in Support of Ukraine. *Artland.* Retrieved from https://magazine.artland.com/ukraine-street-art/
4. Kerr, R. (2022, November 22). Banksy in Ukraine: How His Defiant New Works Offer Hope. *The Conversation.* Retrieved from https://theconversation.com/banksy-in-ukraine-how-his-defiant-new-works-offer-hope-194952
5. Mindaugas, K. (2022, August 1). Artists Turn Vilnius' Moscow House into Symbol of Ukraine's Freedom. *LRT.* Retrieved from https://www.lrt.lt/en/news-in-english/19/1749863/artists-turn-vilnius-moscow-house-into-symbol-of-ukraine-s-freedom
6. Perzycka-Borowska, E., Gliniecka, M., Kukielko, K., & Parchimowicz, M. (2023). Socio-Educational Impact of Ukraine War Murals: Jasien Railway Station Gallery. *Arts, 12*(3), 112. DOI:10.3390/arts12030112
7. Pysko, Y. (2024, July 18). Ukrainian Art as Protest and Resilience: An Introduction. *Nanovic Institute. University of Notre Dame.* Retrieved from https://nanovic.nd.edu/features/ukrainian-art-as-protest-and-resilience/
8. Smahina, A. (2023, March 23). I'll Draw Ukraine for You: Top Murals Reminding the World of Support for Ukrainians. *Rubryka.* Retrieved from https://rubryka.com/en/article/murals-in-support-of-ukrainians/

9. Teynier, M. (2023, February 5). Il a peint la fillette de la fresque "l'Ukraine en marche": qui est Seth, le grand enfant du street art? [He Painted the Little Girl in the "Ukraine on the Move" Mural: Who Is Seth, the Great Street Art Kid?]. *Le Parisien.* Retrieved from https://www.leparisien.fr/week-end/il-a-peint-la-fillette-de-la-fresque-lukraine-en-marche-qui-est-seth-le-grand-enfant-du-street-art-25-02-2023KYVIXQVDGBAE5JM3QL5HIDSUMU.php [in French].

HANNA BITAEVA

REFLECTIONS ON UKRAINIAN RESISTANCE IN CONTEMPORARY MURAL ART

Abstract. The article examines the creation and development of murals dedicated to the full-scale Russian invasion of Ukraine, exploring their conceptual meanings and growing recognition worldwide. It identifies key thematic and visual aspects of murals created during and after 2022 in Ukraine and various international cities. The creative contributions of both Ukrainian and international street artists are highlighted, with an analysis of murals depicting the events of the war in Ukraine, their conceptual and visual messages, and their impact on the public. The article also structures the main components that have contributed to the significance of these murals, demonstrating how they have become a powerful medium for disseminating information about the war and the Ukrainian resistance to audiences across the world.

Keywords: mural, monumental art of Ukraine, world street art, mural art.

Стаття надійшла до редакції 12.11.2024

Інтонаційно-символічні коди війни в камерно-вокальних творах сучасних українських композиторок

Intonational and Symbolic Codes of War in Chamber Vocal Works of Contemporary Ukrainian Composers

УДК 78.01/.071.1
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.318962

Гао Мінцзе
Аспірант кафедри теорії музики та композиції
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
e-mail: 1339162838@qq.com

Gao Mingze
Ph.D. Student in the Department of Music Theory
and Composition at the A. V. Nezhdanova Odesa
National Music Academy
orcid.org/0009-0007-5026-8338

Анотація. У статті розкриваються трансформаційні процеси художніх принципів символізму у музичних творах сучасних українських композиторок, створених під впливом воєнних подій на вірші українських поетес. Їхні камерно-вокальні твори стали продовженням ініціативи композиторки Кармелли Цепколенко, яка з початком війни обрала власну авторську так звану воєнну стратегію, аби боротися з ворогом «своєю зброєю», тобто художніми творами. Розглянуті у пропонованій статі твори є різноманітними за формою, змістом і способом подачі матеріалу. Їхня незвична структура скеровує дослідника-музикознавця і музиканта-виконавця на шлях пошуку смислів, закладених у поетичній символіці, на шлях відтворення емоційно-почуттєвої програми, закладеної композиторками. Музика сприяє появі естетичних переживань, які викликають почуття катарсису через душевне потрясіння, зумовлене символами війни, що закодовані у творах. Практика показує, що сучасний слухач готовий до сприйняття підкресленої символізації поетичних текстів і готовий до таких зрушень у свідомості при сприйнятті камерно-вокальної музики. Твори композиторок є їхнім відгуком на сучасну жорстоку реальність і результатом пошуку звукової мови, адекватної тим змінам, які відбуваються в соціумі під впливом війни. У руслі цього змінюються не тільки емоційні компоненти замислу, а й переосмислюються формотворчі складники, як-от тяжіння до індивідуального проєкту, нетрадиційне використання інструментів, незвична звукова палітра тощо. Вибудовуючи свої твори в драматичному ключі, композиторки використовують символи як елементи формотворчих структур, з яких виростають багатошарові пласти художнього замислу. Синтез вокалу і камерних інструментів обумовлює розмаїття художніх рішень і дає поштовх до широкого експерименту, стрижнем якої став символ в усій його багатозначності.

Ключові слова: сучасна камерно-вокальна музика, музичні символи, словесно-поетична символіка, трансформація художніх принципів символізму, стильові напрямки, «індивідуальний проєкт», композиційна техніка.

Постановка проблеми. У сучасному світі відбувається зміна культурної парадигми, і у зв'язку з цим камерно-вокальний жанр переживає процес пошуку нових форм, однією з яких можна вважати символічну форму розвитку музичного матеріалу, яка стала затребуваною під впливом війни. Її характерною особливістю є створення до кожного твору індивідуального проєкту, що якнайповніше відповідає творчому задуму. Намагання сучасних українських композиторок у символічній формі передати жахіття війни створило особливий стиль, в якому символ відіграє роль зв'язку з історичним минулим, роль натяку на ситуації, що відбулися недавно, роль провідника у підсвідомість, яка сповнена таїнами та контекстними значеннями, роль, що пов'язана з вселенським розумом, з ноосферою.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Перед написанням статті вивчалися матеріали та дослідження, присвячені темі новаційних

впроваджень в камерно-вокальній творчості українських композиторів, зокрема в працях Л. М. Горелік [1], О. Б. Григор'євої [2], А. С. Калініної [8], А. І. Кравченко [12]. Воєнна тематика є новою в сучасній українській камерно-вокальній музиці. Тому написанню статті передувало вивчення відповідних творів українських композиторок та відгуків у пресі на їх виконання на концертах та фестивалях.

Мета статті — на прикладі камерно-вокальних творів сучасних українських композиторок показати особливості використання символіки в музиці, створеної під впливом воєнних подій.

Виклад основного матеріалу. Для сучасного музичного мистецтва характерним стає явище синтезу словесно-поетичної символіки з пошуком нових форм вираження в камерно-вокальній творчості. Як зазначає Анастасія Кравченко, «поява у камерно-інструментальній творчості української композиторської школи численних інноваційних зразків моно-, полі- та ліброжанрів засвідчує трансформаційні процеси, перебіг яких на стику XX–XXI століть набуває вельми оригінальних форм, коли здійснюється злам стереотипів, розмиваються звичні жанрові кордони, відбувається відкриття нових жанрів, в яких ледь упізнаються обриси старих» [12, с. 91]. Діалогічна взаємодія вокалу та камерних інструментів створює різноманітні емоційно-дійові побудови, які відображають картину воєнної дійсності. Застосовуючи різні види композиторської техніки, композиторки досягають відображення драматичної картини сьогодення у символічних формах. Як зазначає Марія Козицька, «камерна музика — це та сфера, в якій композитор має можливість експериментувати більш вільно, ніж у "монументальних" жанрах, таких як опера та симфонія» [9, с. 7].

Музично-поетичний текст виникає в процесі взаємодії двох різних видів мистецтва. В результаті створюється особливий симбіоз раціональної і чуттєвої сфери, в якому композитор, спираючись на поетичні рядки, створює музичну емоційно-чуттєву форму, доповнюючи поетичні рядки тим, що неможливо висловити словами. Символ у цих творах виступає своєрідним інструментом об'єднання різних культурно-часових пластів, а емоційна образність є одним з підтекстових шарів символу, укладеного композитором у музику. Анна Калініна завважує: «Новаторство українських композиторів у царині музичної виразності приводить у вокальних циклах другої половини XX століття до зміни взаємодії мелодично розвинених фактурних голосів вокально-інструментального ансамблю. При використанні різних технік співвідношення слова та музики отримує різні способи втілення, однак загальною рисою для творів з оновленою стилістикою постає активна авторська позиція по відношенню до поетичного тексту» [8, с. 76].

Камерно-вокальні кантати українських композиторок Ганни Копійки, Асматі Чібалашвілі, Кіри Майденберг-Тодорової, Алли Загайкевич створені під впливом так званої воєнної стратегії, ініційованої відомою сучасною українською композиторкою Кармеллою Цепколенко, яка з початком війни вирішила боротися з ворогом «своєю зброєю», тобто художніми творами. У пропонованому дослідженні здійснено детальний аналіз кантат, написаних під впливом «воєнної стратегії», з метою виявити нові тенденції у розвитку камерно-вокальної творчості сучасних українських композиторок. Кантата, як зазначає Ольга Коменда, виникла як вокальний жанр з метою протиставлення сонаті — інструментальному жанру. З того часу з'явилося чимало її різновидів — духовна і світська, сольна і хорова, велика і камерна [10, с. 23]. Наша увага буде привернута до жанру камерної кантати.

Написана за поезіями Ліни Костенко кантата Ганни Копійки «Відчуття» (2022) для сопрано, віолончелі та фортепіано складається з двох частин. Перша частина присвячена війні — фактура у партії фортепіано насичена грузними побудовами в низькому регістрі, які стають символами жахіття і страшної сили, яка невблаганно просувається вперед, руйнуючи все на своєму шляху. Щоб посилити картину жахів, композиторка використовує шумові ефекти, які імітують вибухи.

Перша частина на вірш Ліни Костенко [11]:

І жах, і кров, і смерть, і відчай,
І клекіт хижої орди,
Маленький сірий чоловічок
Накоїв чорної біди.

Це звір огидної породи,
Лох-Несс холодної Неви.
Куди ж ви дивитесь, народи?!
Сьогодні ми, а завтра — ви.

У вірші в символічній формі дається узагальнений портрет диктатора, в якому легко вгадується конкретна особистість. Це той, хто розв'язав цю жахливу війну, той, за наказами якого сіється смерть і розруха. У стислій формі, буквально у восьми рядках, поетеса змальовує символ зла і показує його руйнівну силу.

Починається твір тяжкими фактурними акордами в партії фортепіано, силу і незворотність яких підкреслює віолончель різкими дисонансними звуками. На цьому тлі зі словами «І жах, і кров, і смерть, і відчай» вступає сопрано. Кожне слово викарбовується у повільному темпі за допомогою ритмоформули, яку застосувала композиторка в цій побудові. Це нагадує підйом по сходах нагору. Спочатку перше слово вимовляється жорстко й тихо, кожне наступне слово додає емоційної напруженості й динаміки, а останнє слово фрази вже звучить на межі можливостей, як крик відчаю, і після кульмінації обвалюється вниз ґлісандовим пасажем, в цей час у партії фортепіано з'являється стакатна рухлива фактура, і ця сама фраза повторюється в більш рухливому темпі. Зміна темпу підкреслює зростання емоційного збудження, пік якого знову припадає на слово «відчай», і ґлісандо вниз — як падіння у прірву з висоти надзвичайного афекту. В цей час в партії фортепіано — гострі стакатні акорди, а в партії віолончелі — протяжні звуки.

Наступна фраза «І клекіт хижої орди» будується за тим же принципом — з дворазовим повторюванням, коли динаміка розвитку спрямована до слова «орди», причому вдруге — із зупинкою і акцентом на останній склад слова, який протягується на одному звуці і потім прийомом ґлісандо провалюється в низький регістр і вимовляється майже пошепки. Після цього знову композиторка повертається до слів «відчай» і «жах», причому після слова «жах» у партії фортепіано — удар рукою по струнах, який, можливо, імітує вибух бомби. Довго на педалі затихає цей вибух, розповсюджуючи обертони жаху. Коли згасають останні обертони, віолончель починає повільну тему, на тлі якої звучить невеличкий вокаліз. В цей час у партії віолончелі — протяжна мелодія, в яку вриваються акцентовані акорди у партії фортепіано. Ця частина твору присвячена війні і є символом війни — з її жахіттям, вибухами та страхом смерті.

Наступна побудова присвячена духу «зла», тому, хто розв'язав криваву війну і є символом лиха. Починається словами «Маленький, сірий чоловічок», які вокалістка вимовляє повільно, розтягуючи склади, поступово набираючи темп під акомпанемент віолончелі, яка ґлісандує по грифу, в партії фортепіано — затаєні акорди. Вдруге ця фраза повторюється і, набираючи оберти, звучить більш активно із закиданням закінчення фрази у верхній регістр із ґлісандо вниз. І третій раз перша половина фрази «маленький сірий чоловічок / накоїв чорної біди» вимовляється майже скоромовкою, а друга половина виспівується у високій теситурі з акцентом на слові «накоїв», після яких у партії рояля звучить удар по струнах відкритою рукою і на обертонах цього «вибуху» вокалістка пошепки промовляє слова «чорної біди», після яких — знову удар по струнах рояля відкритою рукою, і з останнім обертоном закінчується ця частина.

Перша частина кантати закінчується символами лиха — вибухами. Під час війни символізм знову стає популярним, бо тільки через символ можна повноцінно виразити всі емоції, які викликає війна.

Друга частина кантати написана на вірш Ліни Костенко «Крила» [11]:

А й правда, крилатим ґрунту не треба.
Землі немає, то буде небо.

Немає поля, то буде воля.
Немає пари, то будуть хмари.

В цьому, напевно, правда пташина…
А як же людина? А що ж людина?

Живе на землі. Сама не літає.
А крила має. А крила має!

Вони, ті крила, не з пуху-пір'я,
А з правди, чесноти і довір'я.

У кого — з вірності у коханні.
У кого — з вічного поривання.

У кого — з щирості до роботи.
У кого — з щедрості на турботи.

У кого — з пісні, або з надії,
Або з поезії, або з мрії.

Людина нібито не літає…
А крила має. А крила має!

Друга частина кантати «Крила» — це символи чистоти, світла, духовності [13, с. 3]. Ця частина занурює нас в марево лірики. Навіть на війні є місце для позитивних емоцій, для чогось світлого. Після першого акорду в партії фортепіано одразу вступає сопрано з розспіваною кантиленою «А й правда, крилатим ґрунту не треба». Фортепіано супроводжує спів мірними м'якими акордами, які іноді завершуються короткими пасажами у верхньому регістрі. Після слів «Немає пари, то будуть хмари» вступає віолончель із протяжною красивою мелодією, яка супроводжує партію голосу до слів «Живе на землі. Сама не літає. А крила має. А крила має!». У партії фортепіано змінюється фактура, до акордів додаються м'які арпеджовані структури, від яких віє спокоєм і ласкавістю.

Наступний розділ зі слів «У кого — з вірності у коханні. У кого — з вічного поривання» починається в більш рухливому темпі, схвильовано. У партії фортепіано — швидкі тріольні пасажі, у партії віолончелі — схвильована мелодійна лінія. На словах «У кого — з щедрості на турботи» темп уповільнюється і поступово вся фраза сходить нанівець. Після невеличкого люфту зі слів «У кого — з пісні, або з надії» починається повільний розділ, де фортепіано і віолончель у дуеті продовжують ліричну лінію, на яку накладається речитатив у партії вокалу.

Останній розділ «Людина нібито не літає… А крила має. А крила має!» дуже схвильовано і навіть патетично підводить до ліричної кульмінації, де в емоційному пориві зливаються інструменти з голосом, проголошуючи символ вищої духовності.

Символіка війни присутня і в кантаті Асматі Чібалашвілі «З вірою в Україну» (2022) для сопрано, темпль-блока, віолончелі, фортепіано та відео за поезією Юлії Дмитренко-Деспоташвілі. Композиторка також вдається до символів, через які проглядає війна. Але основний акцент робиться на символах надії, на символах перемоги й відродження.

Твір Асматі Чібалашвілі «З вірою в Україну» написаний на вірш Юлії Дмитренко-Деспоташвілі «Чорний будинок, з чорними вікнами…» [3]:

Чорний будинок
з чорними вікнами,
Більше не стати їм
знову привітними,
Будуть нові,
та не буде вже їх,
На свіжі рани
ляга тихо сніг…

Снігові теж
за Вкраїну болить,
Як порятунок
він з неба летить.
З нього на вогнищі
звариться чай,
Боже, ще ніч
протриматися дай!

Ще одна ніч,
ще один день,
До переможних
наблизить пісень,
Сумніву в цьому
ні в кого немає,
На цій землі
ікла ворог зламає!

Ікла зламає,
та більша ще кара,
Коли із попелу
наша держава,
Ката лишивши

з беззубою пащею,
Вкотре підійметься,
й стане ще кращою!

Цей вірш поетеса написала на прохання композиторки, коли вона шукала поезію для реалізації свого задуму в жанрі воєнної стратегії.

Починається твір звуками, які нагадують вибух бомби, — для цього композиторка перейшла з клавіатури до струн рояля, по яких і було нанесено удар, відлуння від котрих довго звучало, поки не згасли останні обертони. Після «вибуху» самотньо звучали удари китайської коробочки, на яких наклався речитатив вокалістки зі словами «Чорний будинок з чорними вікнами…». Перші слова промовляються тихо, майже пошепки, як їх мав би промовити чоловік, на очах якого розірвалася бомба — почуття жаху від побаченого змушує говорити тихо. Друга фраза промовляється більш гучно, але знову в партії фортепіано — сильний удар по струнах. Після короткої люфт-паузи у фортепіано звучить розсип розбитих акордів, які ненадовго повертають в інший емоційний стан — стан ліричної скорботи. У партії вокалу на словах «Будуть нові» звучить кантиленна ломана мелодична лінія, партія фортепіано супроводжує спів розбитими кристально чистими співзвуччями, але кінцівка фрази, яка закінчується словами «а не буде вже їх», промовляється в іншому емоційному ключі — жорстко і твердо, а в партії фортепіано на останньому складі — удар по струнах, як вибух бомби, яка все зруйнувала. На загасаючих обертонах від удару по струнах звучить трагічний речитатив у партії сопрано на словах «ляга тихо сніг», а ірреальність ситуації передається флажолетами в партії віолончелі.

З короткого легкого повітряного ґлісандо по струнах рояля починається наступний розділ зі слів «Снігові теж за Вкраїну болить». На тлі розспівної мелодійної лінії в широкій теситурі в партії сопрано фортепіано «зависає» на повторюваних звуках, а віолончель проводить свою мелодійну лінію, що в деяких моментах переходить на ґлісандо, підкреслюючи хиткість і нестійкість стану. Після слів «звариться чай» — знову удар по струнах у партії фортепіано як нагадування про руйнівний вибух і ґлісандо в партії віолончелі, яке закінчується легким ґлісандо по струнах у партії фортепіано. Слова «Боже, ще ніч протриматися дай!» вимовляються виразним речитативом майже пошепки. У цих словах закодовано символ надії.

Наступний розділ Largo розпочинається сумним віолончельним соло на витриманому басу в партії фортепіано, де мелодійна лінія впродовж восьми тактів іде широкими інтервалами і закінчується на протяжній високій ноті. Одинока басова нота в партії фортепіано — це нагадування про фатум, символ неминучої смерті. Це плач по безвинних жертвах, загиблих воїнах — смуток і туга в цих звуках.

Наступний розділ починається словами «Ще одна ніч, ще один день». Солістка свій речитатив підтримує ударами китайської коробочки. У партії фортепіано спочатку як акомпанемент — один повторюваний звук, який переходить в акордовий супровід. Коли вокалістка переходить у високий регістр, фортепіано, слідуючи за нею, також переміщується у високий регістр і акордова фактура переходить у хвилеподібний рух шістнадцятими. На слові «зламає!» — різко підіймається у високу теситуру, і цей кульмінаційних зліт підтримується різкими повторюваними акордами в партії фортепіано. Після кульмінації віолончель ґлісандовими побудовами зводить емоційну напругу нанівець.

Подальша структурна побудова розпочинається активними фігурами шістнадцятих у низькому регістрі в партії фортепіано, на які час від часу накладаються кластерні побудови. Віолончель підтримує емоційний фон повторювальними звуками, які час від часу завершуються ґлісандо. На цьому тлі розгортається вокальна партія, яка досягає кульмінації на словах «Вкотре підійметься». На цих словах і в партії віолончелі і в партії фортепіано — різкі акорди по струнах і удар-вибух по струнах рояля. Закінчується твір символом надії, який виражений словами «Й стане ще кращою!». Ці слова майбутнього розквіту країни вимовляються на тлі удару по струнах рояля, що поступово затихає. Цей удар символізує сьогоденну реальність, таким чином кінцівка твору зіштовхує два протилежних символи,

де символ надії залишається останнім. Композиторка показала, що надія на краще майбутнє сильніша за війну.

Кантата Кіри Майденберг-Тодорової «Люба моя» для сопрано, віолончелі та фортепіано за поезією Валерії Жигаліної «Люба моя» побудована в стилі логіко-смислової ієрархії символів смерті та символів воскресіння [4]:

Люба моя
Що війна з тобою зробила
Ти мовчиш і закриті очі блакитні
Відповість за все ворог
У крові земля сіра
Зет у пилюці відбив чобіт
Розквітає бузок для тебе дорога
Бачиш птахи повернулися до рідних країв
Після ночі глухий
Ти прокинешся
Я знаю
Завжди воскресає з зорею душа.

Початок кантати схожий на незвичайний перформанс у виконанні піаніста, який наносить серію ударів по своєму тілу. Нетрадиційне використання елементів інструменту доволі часто використовують композитори. Це і удари по корпусу інструмента, удари по педалях, завдяки чому можна формувати ударну ритмоструктуру, удари по струнах рояля тощо. Але удари по корпусу піаніста — це вже елемент перформансу, що мав правити за деталь трагічного образу. У тексті кантати композиторка також використовує протяжні звукові елементи, які нагадують символи самотності, знесилля, безпорадності. Символи смерті формуються з активних структур — синкопованих акордів, тріольних фігур, ґлісандо. І навпаки, символіка воскресіння виражається тихими «пустими» кришталевими співзвуччями.

Невеликий вступ несподівано завершується різким емоційним сплеском — словами «Люба моя» (авторська ремарка — dramatically). Ця фраза звучить як самотній крик відчаю, як прояв невтішного горя. Після невеличкого люфту вступає фортепіано самотніми повторювальними звуками, на фоні яких вдруге повторюється ця фраза, але з зовсім іншим емоційним забарвленням. Якщо перший раз фраза звучала активно і драматично без супроводу, то вдруге звучить радше сумно-елегійно з розспівами основних звуків під акомпанемент тріольних фігур у партії фортепіано, які надають ще більшої схвильованості вокальній партії. Кульмінація в цьому відрізку настає на словах «Що зробила…», де слово «що» акцентується і протягується, після чого кілька тактів фортепіано залишається на схвильованих тріольних фігурах, які динамічно посилюються і на крещендо входять у новий розділ. Наприкінці сольного епізоду в партії фортепіано підключається віолончель, підготовляючи вступ вокалістки на словах «Ти мовчиш і закриті очі блакитні…».

У цьому епізоді відбувається ніби розвтілення свідомості, в партії вокалу спочатку слова промовляються речитативом, потім інтонація підіймається до відчаю і страждання на словах «блакитні очі». В партії фортепіано та віолончелі весь час — схвильований акомпанемент, який вирізняється підвищеною експресією, що досягається за рахунок тріольних фігур, які перериваються різкими акцентованими акордами в партії фортепіано та схвильованою мелодійною лінією в партії віолончелі. Після того, як при повторі слова «очі», яке промовляється з надривом, йде інструментальне програвання з сольною віолончеллю.

В партії фортепіано — різкі синковані акорди, в партії віолончелі — фігурації у швидкому темпі. Цей дует віолончелі та фортепіано показує емоційний стан після потрясіння, спричиненого смертю. Поступово загострення пристрастей знижується, фактура стає прозорішою та менш інтенсивною. Все затухає, віолончель переходить на піцикато, а фортепіано проводить свою партію обережними тихими акордами. На цьому фоні на піано починається наступний розділ словами «Відповість за все…».

У партії вокалу слова вимовляються речитативом із розтягуванням складів, у партії фортепіано — повільна стакатна акордова фактура, а в партії віолончелі — піцикатні побудови. Ця структурна формула повторюється кілька разів зі словами «Відповість за все…» в помірному темпі і майже без емоцій. Це звучить як заклинання людини,

яка застрягла у своєму жаху і мріє про помсту. Це ствердження, яке йде з підсвідомості і є невідворотною дією за злочини. Але поступово слова наливаються емоцією, відбувається пришвидшення темпу з динамічним наростанням, що призводить до кульмінації на словах «У крові земля сіра». Після слова «сіра» в партії вокалу — ґлісандо з верхньої до нижньої ноти теситури. В партії фортепіано — масивні фактурні акорди. Потім вокалістка переходить на схвильований речитатив на одному звуці, і після слова «чобіт» різкий акорд у партії фортепіано ставить крапку в цьому епізоді.

Наступний структурний розділ починається скорботною мелодією віолончелі, що супроводжується легкими «кришталевими» акордами у високій теситурі в партії фортепіано. Весь сум і горе виражені в цій мелодії, а кришталеві акорди надають їй відтінку потойбічності, наче покійні душі співпереживають втраті. Десь у середині цієї побудови в партії вокалу по-неземному прозоро і просвітлено звучить фраза «Розквітає бузок для тебе», потім — «Бачиш птахи повернулися до рідних країв». Поступово фактура в партії фортепіано та віолончелі переходить на трелі, які посилюються і закінчуються активним акордом у партії фортепіано, з якого починається розділ Animato на словах «Після ночі глухий ти прокинишся».

Це сплеск надії на неможливе. У партії вокалу — стверджувальні закличні інтонації, що підтримуються широкими інтервальними тріольними побудовами у швидкому темпі в партії фортепіано, фактура в партії фортепіано насичується швидкими схвильованими віртуозними пасажами, і закінчується ця побудова ефектним віртуозним пасажем через усю клавіатуру від нижніх до верхніх нот в партії фортепіано.

Після короткої люфт-паузи на словах «Я знаю / Завжди воскресає з зорею душа» починається тиха кульмінація твору. Здавалося б, що це ідилічна картина, пов'язана з пробудженням природи після зимової сплячки, але ці прозорі «неземні» акорди в партії фортепіано та густа, насичена мелодійна тканина в партії віолончелі контрастують одне з одним, вносячи до ідилії елемент трагізму та дихання смерті, і текст епізоду вказує на те, що це голосіння за загиблим, а не ліричний відступ у царину природи.

Кінцівка твору не залишає жодних надій. На словах «Завжди воскресає зорею душа» повертається повільний темп і в партії вокалу лунають просвітлені інтонації на тлі самотнього звуку, що часом переходить у трелі в партії віолончелі, та «кришталевих» легких акордів, що супроводжуються легкими постукуваннями по корпусу рояля в партії фортепіано. Поступово все зникає на три піано. Усе розчиняється в повітрі, душа воскресає. Кінцівка твору побудована на символі воскресіння, на продовженні життя після смерті, але вже в іншій, нематеріальній формі.

У творі Кіри Майденберг-Тодорової єдність символу і музики вирішується через побудову біполярного звукового образу, що ґрунтується на внутрішньообразному контрасті: на тлі картин природи музика підкреслює трагедію війни. Композитор накопичує високий рівень внутрішньої напруги, що маскується, здавалося б, за простими й невигадливими символами природи. Прихована напруга виражена за рахунок коротких мовленнєвих формул вокаліста та хвилеподібних фактурних побудов у партії фортепіано, які загалом наближають поетичну рефлексію та психологічну загостреність до сучасної символіки. Символізація проінтонованого слова проявлена такими ознаками, як-от: концентрація звуку/тону; стислість висловлювання на стадії показу образу (експозиції); динамізм та інтенсивність його розгортання (motus) та «згортання» в цілісний знак-символ на завершення. Часто вокальна експресія пов'язана із символістською стилістикою; при цьому інструменталізм відіграє роль відтворення тих звукових комплексів, що укладені, але повністю не виражені в слові.

Кантата Алли Загайкевич «Знаки присутності» для сопрано, віолончелі та фортепіано за поезією Ії Ківи відрізняється стильовим розмаїттям чуттєвих комунікативно-смислових стимулів.

Перша частина написана на вірш зі збірки «Я — терня» [7]:

виноград буйніє у русі
витісняючи дерево з дерева
ніби образи з окладів ікон

знаки присутності
у спустошеному

розділові знаки
розділові смуги
розбиті дороги

робиш символічний крок в бік води
а вона випинає спину
перекидаючи догори корінням

пагони чи погони
пряного програшу
лягають тобі на плечі

ікона дерева
ікона винограду
прозорі мішені цього серпня
що зрізає літу порошні коси

паперова фігурка людини з твоїм ім'ям
лягає на долоню земляній дитині
щоб сховатися в чорних її іграшках

поки мир затягує хвилину мовчання
на шиї чергової війни

Друга частина написана на вірш зі збірки «Перша сторінка зими» [5]:

парк який не любить ніхто
мовчить за рогом

стоїть і не дихає
всім своїм листячком

одноногі дзиґи дерев
сльози іржаві пускають

метафори як хвороби
лягають на тишу

скручуючи час
у вузлуватих обіймах

кохання це зелена качка
з брудної водойми
що кричить між лопатками.

Третя частина написана на вірш зі збірки «Такий jazz…» [6]:

тримати у роті голку мовчання
зшивати слова білими нитками
нітитися захлинаючись слиною

замість кричати харкати кров'ю
тамувати вільгу мови на язиці
дірявому як іржаве цебро

церувати придатні до вжитку речі
класти хрести на особливо хирі місця
як пов'язки на поранених у шпиталі

вчитися шукати коріння життя
яке ще не знає як йому називатись.

Четверта частина твору також написана на вірш зі збірки «Я — терня» [7]:

ти кажеш: ось яблуко
я віддаю тобі зерня серця

і ховаєш язик
ніц не говориш про те
що дерево світове — із паперу

на ньому стільки слів нерозуміння
що гілки заплакали високим дощем

ми ж сховалися у вавилонській вежі
і тиша запала в наші колодязі
нікому її не дістати

ми ходимо дном на руках
ходимо в день вдягаючи очі
ходимо з латками чорнил на ротах

б'ємо у випнутий живіт сутінок
як у військовий барабан
кожним пагоном наших п'яток

наші серця ще надто зелені
щоб промовляти мовою бога.

«Цей твір композиторка закінчила за кілька тижнів до початку повномасштабної війни. Але війна вже йшла багато років і передчуття великої війни висіло у повітрі. Тому композиторка звернулась до символічних віршів поетеси, щоб висловити свої почуття наростаючої тривоги. Відомо, що композитори, поети, взагалі творчі люди на рівні підсвідомості відчувають імпульси, які ідуть від соціуму, всесвіту, і у вигляді художніх образів втілюють їх у своїх творах. Сам образ, створений під впливом цих імпульсів, може бути такою ж самою загадкою для творця, як і для слухача або того, хто сприймає, але, потрапляючи до свідомості того, хто сприймає, символи, закодовані в художньому образі, запускають ланцюгову реакцію чуттєвих образів, які, минаючи свідомість, наповнюють емоційний світ того, хто сприймає, переживаннями» [14, с. 5].

Першу частину твору побудовано на символах статичної природи. Статичні елементи форми, повторюючи одна одну, створюють парадоксальну картину світу, де життя застигло у своїх формах. Починається твір в темпі Lento з самотнього звуку з вкрапленнями флажолетів у партії віолончелі на два піано. На цьому тлі вступає вокалістка, також вібруючи на одному звуці «і». Після короткої паузи вступає фортепіано акцентованим, але тихим акордом з подальшим репетиційним повтором одного і того ж звуку. Цей структурний елемент стає фоном, на якому будує свою партію вокалістка, починаючи словами «виноград буйніє…». Партія вокалу спочатку будується в зоні оспівування одного звуку, виходячи за межі зони коливаннями чверть тонів, зрідка виходячи високими тонами за межі звукової зони. У партії фортепіано також повторюється статична фігура, що зрідка переривається активними звуковими сплесками у верхньому регістрі. Далі вокальна партія стає більш різноманітною зі стрибками звуків з верхньої теситури донизу, з оспівуваннями окремих складів у партії фортепіано. На словах «ніби образи з окладів ікон» — стрибки з нижнього регістра у верхній, повторення одного й того ж самого складу, використання ефекту «відлуння». Переривчастість вокальної лінії створює враження уривків фрази, яка долітає здалеку. Також у партії фортепіано з'являються активні елементи, пов'язані з тремоло в різних регістрах і з фактурними сплесками. Це дуже витончений стиль, коли звуки голосу вступають у своєрідну перекличку зі звуками фортепіано, коли оспівування на одному звуці, фактурні стрибки ажурно вплітаються у вишукану мелодійну структуру, навіть не можна сказати «лінію», тому що власне лінії нема, а є ажурна в'язь, що підтримується такою самою витонченою і вишуканою фортепіанною фактурою. Але загалом уся перша частина залишається в зоні звукової палітри, яка будується на принципах статики, на принципах замороженої дії.

Статичні елементи переважають і занурюють нас у парадоксальний світ абсурду війни. Життя застигло в руїнах, тут ніде зітхнути на повні груди, все схоже на страшний сон, де найнеприємніший епізод безперервно повторюється в різних варіаціях. Композиторка дуже влучно змалювала ситуацію, в якій через війну завмерло життя і тільки окремі його форми часом визирають зі статичної ситуації розрухи. Своєрідний путівник світом страху і трепету. Перша частина закінчується тими ж прийомами вокалізації навколо однієї ноти, що використовувалися на початку твору. Поступово звук розчиняється в трьох піано.

Друга частина вирішена в химерному казковому ракурсі. Починається ґлісандовими звуками по грифу віолончелі. Далі йдуть химерні фігури тріолями в партії фортепіано, які перегукуються з такими ж химерними пасажами на одному складі, що швидко скочуються згори донизу в партії вокалу. Короткі репліки в партії вокалу, химерність яких створюється за рахунок широких інтервальних стрибків, розспівів одного складу широкими позиціями швидких миготливих шістнадцятих, перегукуються з такими самими лаконічними відповідями, які складаються з легких фігур, розкиданих по всій клавіатурі у партії фортепіано.

На словах «кохання це зелена качка» в партії вокалу відбуваються зміни: химерна лінія вокалу із зупинками, інтервальними стрибками,

повтореннями деяких складів, виспівуваннями звуків переходить у стислу концентровану матерію, усі попередні елементи стискаються в часі та проходять у збільшеній швидкості, між словами тексту з'являються розспіви на широких інтервалах вигуків «а-а-а», «йо», «го», що виголошуються у швидкому темпі фігурами шістнадцятих та створюють враження, ніби людина задихається від емоцій, які переповнюють її. У партії фортепіано теж з'являються зміни: якщо до цього фактура була прозорою та вишуканою і складалася з арпеджованих фігур, розбитих акордів, які переривалися короткими паузами і все разом створювало загадкове, кришталеве звучання, то тепер з'являються акорди на тремоло, що підкреслюють посилене збудження, динаміка та фактурна насиченість зростають, на кульмінаційній точці все раптово обривається, і після невеличкої люфт-паузи без перерви починається третя частину твору.

Третя частина починається кластерними акордами з чотирьох звуків у чіткому тріольному ритмі, де довільно змінюються акценти в ритмічних фігурах. Залежно від вокальної партії акомпанемент переходить із нижнього регістра у верхній. Елемент танцювальності задається чітким ритмом, у якому час від часу з'являються синкопи, що нагадують прийоми джазового свінґування. Партія вокалу при цьому кардинально змінюється, вокалістка переходить на так званий народний спів — відкритим звуком. Цей фольклорний прийом вносить ефект нової фарби, це ніби сам народний стиль увійшов у структуру музичного твору з характерними повискуваннями, покрикуваннями з пританцьовуваннями. Слова вимовляються в манері «фольклорного» речитативу, що переривається вигуками «і!», «а!», які вимовляються на вдиху. В епізодах, коли з'являються вигуки, вокалістка вимовляє їх із дзвінким призвуком догори, що нагадує фольклорні коломийки з ігровими і танцювальними приспівками з наспівно-речитативним типом мелодії. Тут також, як і в частівках, слова вимовляються швидко, під лад частих тактів музики. Така стилізація народно-музичного звучання, вміле застосування різноманітних елементів фольклорної стилістики разом із засобами сучасної музичної мови надають цій частині неповторного шарму. Заключний епізод третьої частини проходить на фоні збільшеної звучності з динамікою прискорення і завершується на форте гучним акордом в партії фортепіано, який поступово затухає на педалі. Без перерви починається четверта частина.

Остання, четверта частина починається ґлісандовими звуками по грифу віолончелі. У партії вокалу солістка повертається до академічного співу. Так само, як і перша частина, четверта частина починається вигуками окремих звуків, які інтонуються голосом на різних висотах на тлі самотнього тону віолончелі. Розспівані речитативні інтонації в партії голосу перегукуються з гострими колючими фортепіанними репліками, розкиданими по всій клавіатурі. Закінчується четверта частина ґлісандовими звуками по грифу віолончелі.

Четверта частина також позбавлена розвитку і руху, вона статична і споглядальна. Вона не пов'язана з концепцією розвитку і руху емоцій, з концепцією боротьби і подолання складних життєвих обставин, з концепцією перемоги над собою і негативними обставинами. Тут усього цього немає. Вона розрахована на інший тип сприйняття — на споглядання природи та споглядання самого себе, на милування кожною інтонацією, кожним музичним фрагментом, що нікуди не рухається, не розвивається, а немов зависає в повітрі. І від цього споглядання поступово утворюється єдине ціле — особистість без тривог і хвилювань, без боротьби і перемог, без прикрощів і радості.

Висновки. Різні за стилем камерно-вокальні композиції сучасних українських композиторок об'єднують спільні інструментально-вокальні знаки-символи (звуконаслідування, інтервальна семантика, формули руху), втілюючи людські цінності через музично-видовий синтез гри та співу (вокалу). Зв'язок вокального та інструментального компонентів становить неподільну цілісність, і той рух почуттів, який неможливо виразити словом, доповнює музичний компонент вокально-камерного твору. Як показано в дослідженні, символ

стає формулою, що єднає поезію і музику, підтекстові значення символу розширюють поле емоційних переживань і сприяють проникненню в таємні неусвідомлені структури, що пов'язують емоційні світи сьогодення і минулого. Показано, що усвідомлення того, що символ стає формою об'єднання різних за стилем, формою і засобами вираження музичних творів, дуже важливе для носіїв виконавської культури.

На прикладі творів українських композиторок у статті показано, що мистецькі закономірності твору формуються на перетині кількох мистецтв, розкривають природу взаємодії музики та словесно-поетичної символіки в поезії. Тож прихильність українських композиторок до вокального жанру свідчить про його відкритість до діалогу зі словом, прагнення розширити межі свого творчого мислення через вихід у структурно-семантичний простір іншої мови, естетики та формотворення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горелік Л. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу: дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська держ. музична академія ім. А. В.Нежданової. Одеса, 2006. 220 с.
2. Григор'єва О. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 240 с.
3. Дмитренко-Деспоташвілі Ю. Чорний будинок, з чорними вікнами... // Probapera.org. Дата оновлення: 31.10.2022. URL: https://probapera.org/publication/13/59074/chornyj-budynok-z-chornymy-viknamy.html (дата звернення: 11.05.2024).
4. Жигаліна В. Люба моя // Стихи.ру. Дата оновлення: 22.05.2022. URL: https://stihi.ru/2022/05/22/410 (дата звернення: 11.05.2024).
5. Ія Ківа: кохання це зелена качка з брудної водойми що кричить між лопатками... // Майдан. Дата оновлення: 05.01.2020. URL: http://maydan.drohobych.net/?p=75057 (дата звернення: 15.07.2024).
6. Ія Ківа: Такий jazz... // Майдан. Дата оновлення: 22.08.2019. URL: http://maydan.drohobych.net/?p=70921 (дата звернення: 28.06.2024).
7. Ія Ківа «я — терня» // Солонеба. Дата оновлення: 20.07.2022. URL: http://soloneba.com/iya-kiva/ (дата звернення: 18.04.2024).
8. Калініна А. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини XX століття: дис.... доктора філософії: 025 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 280 с.
9. Козицька М. До питання про сутність камерно-ансамблевого музикування // Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 36, том 2. С. 4–9. https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-2-1
10. Коменда О. Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. XX ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру // Проблеми педагогічних технологій. 2006. Вип. 1(31). С. 22–26.
11. Костенко Л. І жах, і кров, і смерть, і відчай // УкрЛіб. Дата оновлення: 25.04.2024. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=21805 (дата звернення: 28.03.2024).
12. Кравченко А. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець XX — початок XXI століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 4. С. 90–94.
13. Мінцзе Г. Символи війни у творах українських композиторок // Музика. Дата оновлення: 09.09.2024. URL: http://mus.art.co.ua/symvoly-viyny-u-tvorakh-ukrainskykh-kompozytorok/ (дата звернення: 15.09.2024).
14. Мінцзе Г. Символи війни у творах українських композиторок // Music-review Ukraine. Дата оновлення: 02.09.2024. URL: http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/8F5255175BCB4366C2258B8C002EB9F4?OpenDocument (дата звернення: 15.09.2024).

REFERENCES

1. Horelik, L. (2006). *Vokalnyi tsykl u zhanrovo-vydovii spetsyfitsi kamernoho spivu* [The Vocal Cycle in the Genre and Typological Specificity of Chamber Singing] (Doctoral dissertation). A. V. Nezhdanov Odesa National Music Academy, Odesa, Ukraine [in Ukrainian].
2. Hryhorieva, O. (2021). *Vokalnyi tsykl u tvorchosti D. L. Klebanova: aspekty interpretatsii zhanru* [The Vocal Cycle in the Work of D. L. Klebanov: Aspects of Genre Interpretation] (Doctoral dissertation, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine). Retrieved from https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/224 [in Ukrainian].
3. Dmytrenko-Despotashvili, Y. (2022, October 31). Chornyi budynok, z chornymy viknamy… [A Black House With Black Windows…]. *Probapera.org.* Retrieved from https://probapera.org/publication/13/59074/chornyj-budynok-z-chornymy-viknamy.html [in Ukrainian].
4. Zhyhalina, V. (2022, May 22). Liuba moia [My Dear]. *Stikhi.ru.* Retrieved from https://stihi.ru/2022/05/22/410 [in Ukrainian].
5. Iya Kiva: kokhannia tse zelena kachka z brudnoi vodoimy shcho krychyt mizh lopatkamy… (2020, January 5). [Iya Kiva: Love Is a Green Duck From a Dirty Pond That Screams Between Its Shoulder Blades…]. *Maidan.* Retrieved from http://maydan.drohobych.net/?p=75057 [in Ukrainian].
6. Iya Kiva: Takyi jazz… (2019, August 22). [Iya Kiva: Such Jazz…]. *Maidan.* Retrieved from http://maydan.drohobych.net/?p=70921 [in Ukrainian].
7. Iya Kiva "ia—ternia." (2022, July 20). [Iya Kiva "i am a thorn"]. *Soloneba.* Retrieved from http://soloneba.com/iya-kiva/ [in Ukrainian].
8. Kalinina, A. (2022). *Pryntsypy spivvidnoshennia slova ta muzyky u vokalnykh tsyklakh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia* [Principles of Correlation Between Words and Music in the Vocal Cycles of the Composers of the Second Half of the 20th Century]. (Doctoral dissertation, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine). Retrieved from https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/47 [in Ukrainian].
9. Kozytska, M. (2021). Do pytannia pro sutnist kamerno-ansamblevoho muzykuvannia [On the Essence of Chamber and Ensemble Music-Making]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 36*(2), 4–9. https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-2-1 [in Ukrainian].
10. Komenda, O. (2006). Kamerna kantata v ukrainskii muzytsi 2-yi pol. XX st. Osnovni napriamky i tendentsii rozvytku zhanru [The Chamber Cantata in Ukrainian Music of the Second Half of the 20th Century: Key Trends in Genre Development]. *Problemy pedahohichnykh tekhnolohii, 1*(31), 22–26 [in Ukrainian].
11. Kostenko, L. (2024, April 25). I zhakh, i krov, i smert, i vidchai [And Horror, and Blood, and Death, and Despair]. *Ukrlib.* Retrieved from https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=21805 [in Ukrainian].
12. Kravchenko, A. (2016). Fenomen mizhzhanrovoi dialohichnosti v kamerno-instrumentalnii tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv: kinets XX—pochatok XXI stolittia [The Phenomenon of the Intergenre Dialogicality in Chamber Music of Ukrainian Composers (Late 20th—Early 21st Century)]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 4,* 90–94 [in Ukrainian].
13. Mingze, G. (2024, September 9). Symvoly viiny u tvorakh ukrainskykh kompozytorok [War Symbols in the Works of Ukrainian Composers]. *Muzyka*. Retrieved from http://mus.art.co.ua/symvoly-viyny-u-tvorakh-ukrainskykh-kompozytorok/ [in Ukrainian].
14. Mingze, G. (2024, September 2). Symvoly viiny u tvorakh ukrainskykh kompozytorok [War Symbols in the Works of Ukrainian Composers]. *Music-review Ukraine.* Retrieved from http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/8F5255175BCB4366C2258B8C002EB9F4?OpenDocument [in Ukrainian].

GAO MINGZE

INTONATIONAL AND SYMBOLIC CODES OF WAR IN CHAMBER VOCAL WORKS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSERS

Abstract. The chamber vocal works of contemporary composers exhibit diversity in form, content, and presentation. Their unconventional structures guide both researchers and performers in exploring the meanings embedded in poetic symbols and in conveying the emotional and sensory narratives intended by the composer. Modern audiences demonstrate a readiness to engage with the heightened symbolism of poetic texts, experiencing shifts in perception when encountering chamber vocal music. This article examines the transformation of artistic symbolism under the influence of military strategy. Music fosters aesthetic experiences that evoke catharsis, arising from the emotional intensity of war-related symbols. Contemporary composers, responding to current realities, seek an adequate sonic language to reflect societal changes caused by war. This shift affects not only the emotional components of musical expression but also structural aspects, including individualized compositional forms, unconventional instrumental techniques, and explorations of novel sound systems. By structuring their works through dramatic reversals, composers utilize symbols as fundamental elements of musical form, layering artistic intent across multiple dimensions. The synthesis of voice and chamber instrumentation enables diverse artistic solutions, fostering experimental approaches influenced by military strategy. In this context, the symbol—rich in meaning—becomes central to the evolving aesthetic and structural landscape of contemporary chamber vocal music.

Keywords: contemporary chamber music, transformation of artistic principles of symbolism, verbal and poetic symbolism, style trends, musical symbols, “individual project,” compositional technique.

Стаття надійшла до редакції 20.09.2024

МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ
У ПРОСТОРАХ КУЛЬТУРИ

ARTISTIC EXPLORATIONS
IN CULTURAL SPACES

Інтерактивність та перформативність віртуальної комунікації в театральних та кінопросторах культури
Interactivity and Performativity of Virtual Communication in the Cultural Domains of Theatre and Cinema

УДК 37.091.313:[316.77:004]
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319162

Анастасія Кравченко
Доктор мистецтвознавства, доцент,
заступник завідувача відділу теорії та історії культури,
Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: kravchenko@mari.kyiv.ua

Anastasiia Kravchenko
Doctor of Art Studies, Associate Professor,
Deputy Head in the Department of Theory and History
of Culture, Modern Art Research Institute of the National
Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-6706-7937

Анотація. Стаття присвячена дослідженню взаємозв'язку інтерактивності та перформативності у віртуальній комунікації у творах театрального та кіномистецтва як механізму формування дигітального простору нової культурної реальності. З'ясовано, що сучасні сценічні та кінематографічні практики, орієнтовані на інтерактивність та перформативність віртуальної комунікації, характеризується значним ступенем технологічної залежності від цифрових інструментів, що стимулює інтермедіальні адаптації контенту з урахуванням дигітальних форматів їх репрезентації. Висвітлено тенденції медіатизації театральних просторів шляхом застосування екранних технологій цифрового моделювання динамічних візуальних образів і середовищ, а також ознаки театралізації та ґейміфікації кінопросторів культури. Визначено, що інтерактивність може виступати засобом реалізації перформативності і, навпаки, перформативність може містити інтерактивний компонент. На матеріалах аналізу театральної вистави «Bubble Jam» та інтерактивного фільму «Late Shift» доведено, що в системі віртуальної комунікації явища інтерактивності та перформативності сприяють «стиранню» меж фізичного і дигітального простору, що пов'язано з розширенням інтермедіальних проєкцій у суміщенні художніх і технічних мовознакових систем та типів комунікації, змінюють вектори інформаційного обміну з односторонньої на багатосторонню комунікацію зі зворотнім зв'язком, підвищують мобільність та персоналізованість комунікації, характеризуються партисипативністю та інклюзивністю, а також наявністю можливості конструювання віртуальної ідентичності у процесах креативного самовираження та соціалізації.

Ключові слова: інтерактивність, перформативність, кіномистецтво, кінотекст, інтерактивне кіно, сценічне мистецтво, театральна культура, медіаперформанс, дигітальна культура.

Постановка проблеми. Сьогодні перформативність та інтерактивність стають «частиною нової "галактики" стандартів сприйняття, яка охоплює і (ре)формує наші органи чуття: нової електронної культури» [11, p. 44]. Спостерігаємо, як виникнення цифрового мистецтва та еволюція театральних і кінематографічних практик у контексті переосмислення їх інтермедіальної специфіки у креативних форматах дигітальної культури приводять до трансформації комунікативних стратегій. Отже, осмислення значення явищ перформативності та інтерактивності у їх комунікативній специфіці, що забезпечує формування нових досвідів віртуальної взаємодії, є актуальним завданням, що характеризується науковою доцільністю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика статті охоплює питання, що перебувають на міждисциплінарному перетині і є предметом вивчення теорії комунікації, медіазнавства, семіотики, культурології, філософії, мистецтвознавства. Звернення до загальних

проблем культури і комунікації потребує апеляцій до робіт, де у соціокультурному ракурсі розглядається поняття комунікації та простежується еволюція відповідних процесів у історичній ретроспективі та з позицій сучасності [1]. Щодо останнього треба зазначити, що у нашій роботі фокус уваги концентрується на проблемах віртуальної комунікації, опосередкованої технологічним прогресом, що сприяє появі та масштабуванню дигітального простору культури у розмаїтті новітніх цифрових форм її репрезентацій.

Питання віртуальної комунікації нині вивчається багатьма дослідниками, серед яких згадаймо дослідження О. Бойко, де узагальнюються попередні напрацювання і комплексно розкриваються філософські, психологічні, когнітивні, лінгвістичні, культурологічні, семіотичні та екологічні аспекти віртуальної комунікації [2]. На основі виокремлення різноманітних векторів такого типу комунікації формується уявлення про її антропологічний вимір, попри характеристику віртуальності як «квазіреальності деяких об'єктів та їх властивостей» [4, с. 38]. Згадані питання активно дискутуються у науковому середовищі, що спрямовує до осмислення антропологічних аспектів віртуальної реальності, яка нині «постає особливим середовищем соціалізації індивіда <…> сприяє розвиткові нових форм комунікації, формуванню нового світогляду людей, реалізації їх творчої сутності, впливає на формування особистісної ціннісно-смислової системи» [6, с. 89]. Як зауважує Ж. Денисюк, «комунікативні практики в кіберпросторі дедалі більше доповнюють реальність, дозволяючи людині задовольняти потреби в інформації, комунікації, власній презентації в соціальних мережах та творчій активності» [5, с. 30].

Отже, з огляду на результати наявних досліджень, не потребує додаткового обґрунтування те, що інтернет-комунікація є сформованим трендом соціальних практик повсякденності, які розвиваються і примножуються у дигітальному середовищі культури, зокрема з огляду на їх перформативність та інтерактивність, що відповідає потребам авдиторії. Серед інших трендів віртуальної комунікації, які формуються під впливом технологій і суспільних трансформацій, можна відзначити появу гібридних форматів освітніх, культурно-мистецьких подій (конференцій, лекцій, майстер-класів, фестивалів тощо), віртуальні тури та цифрові виставки, інтерактивні проєкти, створення культурного контенту в соціально-комунікативних мережах, ґейміфікацію культурних процесів (культурна комунікація з елементами гри або змагання в онлайн-середовищі) тощо.

Ці та інші тенденції віртуальної комунікації з акцентом на її перформативності, інтерактивності, інтермедіальності, персоналізованості та інклюзивності досліджують чимало науковців, розглядаючи ці питання у категоріальній призмі різних гуманітарних наук. Серед них згадаймо праці М. Виноградової, Ю. Висоцької, О. Кирилової, Ю. Роїк, В. Різуна, Ю. Романишиної, С. Русакова, М. Симон, Р. Гелеса (R. Helles), Ю. Мюлера (J. E. Mueller), В. М'юлза (W. Mules), Й. Пеха (J. Paech), Ю. Шретера (J. Schröter) та інших українських і зарубіжних науковців.

Тут варто зазначити, що наукове підґрунтя розгляду окресленої вище специфіки віртуальної комунікації формується на теоретико-методологічній базі досліджень загальних питань перформативності та інтерактивності Міхала Островіцького (M. Ostrowicki), який працює під псевдо Sidey Myoo; Дж. Слуйса (J. Sluijs), А. Смелік (A. Smelik), а також проблем інтермедіальності перформативних видів мистецтв Ж. Скляренко, Л. Бєщад (L. Bieszczad), зокрема виконавської інтермедіальності та мультимодальності П. Бекстрома (P. Bäckström), Л. Елестрома (L. Elleström), Г. Фюрер (H. Führer), Б. Ширмахер (B. Schirrmacher). Якщо з усього розмаїття інтермедіальних студій виокремити проблематику дослідження текстів кіно і театральних вистав, доцільним також видається розгляд праць В. Еплер (V. Appler), Д. Шато (D. Chateau), В. Дуґал (V. Duggal), Ч. Майтані (C. Maithani), Ж. Мур (J. Moure), Дж. Мерфі (J. Murphy), К. Райлі (K. Reilly) та ін., що в методологічному плані складають культурно-семіотичну підоснову для вивчення аналогічних процесів, але в їх дигітальних проєкціях.

Водночас, осмислення перформативності та інтерактивності нових форм віртуальної комунікації, що виникають у середовищі сценічних

та екранних видів мистецтв, хоча й перебувають у фокусі уваги К. Бальме (C. Balme), П. Беніша (P. Boenisch), Е. Фуоко (E. Fuoco), однак потребують подальшого дослідження з огляду на високу динаміку технологічного прогресу та соціокультурних трансформацій XXI століття.

Мета статті полягає у дослідженні взаємозв'язку інтерактивності та перформативності у віртуальній комунікації в творах театрального й кіномистецтва як механізму формування дигітального простору нової культурної реальності.

Виклад основного матеріалу. Вивчення процесів віртуальної комунікації дозволяє констатувати, що обмін інформацією та ідеями між людьми за допомоги цифрових технологій та інтернету «стирає різницю між штучною та темпорально існуючою реальністю» [3, с. 7]. Спостерігаємо, як традиційні форми соціокультурної взаємодії еволюціонують з огляду на створення нових дигітальних платформ для побудови особистих, професійних та культурних зв'язків. Віртуалізація культурного простору та поява цифрового мистецтва, орієнтованого на дигітальні формати культурного виробництва і споживання, докорінно змінюють характер комунікації щодо її соціально-демографічних, просторово-часових, соціокультурних, мультимодальних, перформативних, інтерактивних та інших специфікацій і категорій.

Звертаючи увагу на перформативність віртуальної комунікації, зазначмо, що це поняття виникає на перетині концепцій перформативності та дигітальності, окреслюючи здатність віртуальних актів комунікації (символічних дій, жестів, висловлювань) моделювати, змінювати або, навпаки, стабілізувати (підтверджувати) культурну реальність матеріально-речового або цифрового світу. Тож, на думку науковців, «завдяки перформативності глядачі можуть трансформувати ідеї, що містяться в творі мистецтва, у значення в своїй свідомості, а отже, розкривати його концептуальний зміст» [15, p. 76].

Доповнює розуміння специфіки комунікативних зв'язків, характерних для цифрової епохи, поняття інтерактивності. На відміну від перформативності, що фокусує увагу на символічній дії та результаті комунікації, інтерактивність характеризує сам процес комунікативної взаємодії у віртуальному просторі, що має свої особливості. Останні полягають у тому, що процес двосторонньої (або багатосторонньої) взаємодії між комунікантами реалізується через цифрові засоби і платформи з можливістю активного впливу на зміст і результат комунікації з моделюванням ефекту присутності та часопросторової синхронізації у віртуальному середовищі. Таким чином, як констатують дослідники, «перформативність пов'язана з суб'єктом <…> головним чином його ментальним процесом, який ініціюється та спрямовується інтерактивною структурою твору мистецтва» [15, p. 76].

Як бачимо, функціонування нових культурно-мистецьких практик у дигітальному просторі тісно пов'язано з перформативністю та інтерактивністю, що трансформують систему комунікації у всьому її розмаїтті. Це особливо яскраво проявляється у процесах дигіталізації творів сценічного та кіномистецтва, амбівалентність яких нині проявляється у можливості їх репрезентації у середовищі як традиційної художньої культури, так і цифрової, залежно від способів та інструментів структурування семіотичної інформації кінематографічних та театральних текстів, а також ступеня використання технологій мистецтва.

На сьогодні академічні театральні вистави та кінострічки класичного плівкового формату, що належали до аналогової культури, пройшли значний шлях еволюції свого інтермедіального за семіотичною природою формату у зв'язку із появою цифрових інструментів, інтернет-культури в цілому та розвитку належних їй медіальних каналів трансляції та сприйняття соціокультурної інформації. Попри це, як зазначають дослідники театру та перформативних мистецтв, «сучасні цифрові перформанси трансісторично пов'язані з попередніми, аналоговими технологіями, адже окремі складники технологій залишаються незмінними, проте трансформуються з кожним новим застосуванням» [7, p. 451].

Отже, до типової перформативності творів театрального та кіномистецтва (як символічних дій, жестів, висловлювань акторів, що мають значний емоційний вплив на авдиторію і здатні трансформувати реальність) у віртуальному

просторі додався ще й елемент інтерактивності. В результаті глядачі стають не тільки споживачами інформації, але й активними її творцями, що змінює характер зовнішньої комунікації завдяки залученню авдиторії. Таким чином, інтерактивні технології моделюють відчуття присутності у середовищі нової віртуальної реальності та розширюють традиційні межі соціалізації людини постінформаційного суспільства. Згадаймо приклади створення віртуальних театральних просторів, де глядачі стають частиною вистави, взаємодіючи через технології та екрани різного типу, що демонструє «здатність виходити за межі конвенцій, принаймні семіотичної естетики, кидаючи виклик уже давно усталеному розподілу ролей між артистом і глядачем» [10, p. 243].

Зокрема, йдеться про роботи німецької театральної групи «Rimini Protokoll» (засновники — Гельґард Гауґ, Штефан Кеґі, Даніель Ветцель), які у своїх виставах поєднують мультимедійні елементи, застосовують авдіоінструкції, відеопрограми та мобільні додатки для інтерактивної комунікації з авдиторією з метою її занурення в атмосферу та дію вистав, що перетворюються на медіаперформанси. Як зауважує К. Бальме, на сьогодні подібні медіаперформанси є доволі популярними серед глядачів, «чий горизонт очікування та рецептивна компетентність були сформовані складним і неоднорідним медіаландшафтом. Окрім кіно і телебачення, сюди, звісно, слід зарахувати відео, комікси, комп'ютерні ігри та інтернет як медіавпливи, які глядачі приносять із собою до театру» [8, p. 2].

За такий зразок театрального мистецтва нового формату править вистава «Bubble Jam» (постановка Даніеля Ветцеля, 2018), яка стала першою роботою «Rimini Protokoll», спрямованою на молодіжну авдиторію, що запрошує глядачів до глибшого діалогу щодо сучасних проблем технологічної залежності та безпеки даних. На думку критиків, «Bubble Jam» — «це амбівалентний досвід, який викриває свободу вибору в цифровому просторі як об'єкт масових маніпуляцій і закликає до критичного усвідомлення» [14].

Дія цієї вистави відбувається на звичайній театральній сцені, яка перетворюється на перформативне та інтерактивне ігрове поле завдяки нанесенню спеціального маркування. Тут відвідувачі вистави переміщаються зі смартфонами у руках, виконуючи певні символічні дії згідно вказівок чотирьох акторів-інструкторів, що працюють як на сцені, так і онлайн, комунікуючи через чат. При цьому моделюється віртуальний театральний простір, де інтернет-середовище також стає сценою — місцем для вираження думок і особистих історій відвідувачів. Вони відповідають онлайн на запитання інструкторів, що приводить до віртуальних та реальних зустрічей з іншими учасниками дійства в рамках певних перформативних зон цього, за висловом творців вистави, «хмарного перформансу зі смартфонами» [14].

Таким чином, на описаному вище прикладі з творчості театральної групи «Rimini Protokoll» бачимо упредметнення нової візії, де «сцена і глядачі як кваліфіковані медіаіндикатори — це рівні посередництва, які змушують нас вирішувати, який жанр ми дивимося та/або слухаємо» [9, p. 211]. А це у контексті ігрової концепції вистави «Bubble Jam», що передбачає об'єднання двох мізансцен — реальної та віртуальної, обумовлює трансформацію принципів комунікації.

По-перше, йдеться про подолання фізичного й у якомусь сенсі комунікативного «бар'єру» просторової організації традиційної фронтальної сцени, що розрахована на підпорядкування сценічної динаміки заданій площині в односторонній комунікації та пасивне глядацьке сприйняття сценічної дії з однієї точки. По-друге, розширення меж театральної сцени з додаванням шарів віртуального простору, який взаємодіє з фізичним, створює новий ситуативний контекст комунікації, що впливає на сприйняття повідомлення. По-третє, спостерігаємо суміщення кількох типів комунікативної взаємодії — вербальної, невербальної, візуальної, електронної, що передбачає використання нетипових для класичних театральних вистав медіальних каналів комунікації в цифровій системі кодування інформації, яка передається (електронні текстові та авдіовізуальні повідомлення). По-четверте, інтерактивність вистави змінює напрям інформаційного обміну, формуючи мережу багатосторонніх комунікативних актів зі зворотнім зв'язком,

що характеризуються мобільністю та персоналізацією і надають змогу моделювати індивідуалізовані шляхи взаємодії з твором, акторами та іншими глядачами. По-п'яте, інтеракції глядачів та акторів-інструкторів на стику реального і цифрового простору створюють багаторівневий комунікативний процес із можливістю демонструвати реальну ідентичність і/або конструювати віртуальну ідентичність учасників вистави через екранний досвід.

Перформативність та інтерактивність віртуальної комунікації також можна простежити на прикладах моделювання кінопросторів нового типу, що відображає сучасні тенденції інтермедіальності та дигіталізації у їх динаміці. Зокрема, ці тенденції координуються із тлумаченням інтермедіальності як нефіксованого стану, що надає можливість глядачу безперервно формувати, розформовувати та деформувати стосунки з різними об'єктами та між ними, постійно змінюючи модальності [12, p. 63].

Як приклад наведемо перший інтерактивний фільм — «Пізня зміна» («Late Shift», CtrlMovie, 2016), який демонструє унікальний підхід у творенні кінематографічного досвіду, коли глядачі мають вплив на сюжетну лінію, зокрема на рішення головного героя, який опиняється в небезпечній ситуації. Вибір, зроблений авдиторією колективно більшістю голосів в кінотеатрі або індивідуально (приміром, у спеціальному мобільному додатку на iPad чи iPhone або за допомоги програмного забезпечення macOS, Windows чи на ігрових платформах PlayStation 4, Xbox One, Nintendo Switch), визначає напрямок сюжету. Його розгортання за різними лініями приводить до сімох можливих кінцівок фільму (лише одна з яких — класичний голівудський гепі-енд), надаючи історії високий рівень інтерактивності.

Фактично глядачам пропонується ухвалювати рішення замість головного героя у ключові моменти, що в контексті концепції екстравертивної інтермедіальності розглядається як встановлення емпіричного зв'язку з фільмом. Зазначений «режим креативності глядача» [16, p. 196] трансформує типове уявлення про комунікативну взаємодію з твором кіномистецтва як пасивний, односторонній досвід, оскільки лише глядач може контролювати дії героя, спрямовуючи його до того чи іншого вибору — стати позитивним або негативним персонажем. Важливо зазначити, що варіабельність місць, дій, обставин та інтерпретацій образу героя, що доступні глядачеві, створюють ілюзію присутності та перевтілення.

У цьому контексті інтерактивне кіно нагадує театр або гру, адже щоразу контролюючи рішення героя, його комунікацію з іншими персонажами, власне конструюючи його майбутнє, глядач ідентифікує себе з ним і поринає у віртуальну реальність. Однак, як зазначають критики, пригодницький фільм «Пізня зміна» у т. зв. жанрі «вибирай сам» орієнтований не лише на формат захопливого віртуального занурення в історію. Передусім, це моделювання багаторівневих стосунків, які складаються у той чи інший спосіб залежно від рішення, що ухвалив сам глядач. Виховний компонент тут полягає в окресленні результатів цих правильних або неправильних дій у фіналі фільму, аналізуючи які глядач може робити висновки та перегравати сценарій у пошуках щасливої кінцівки. Отже, за словами режисера і сценариста Тобіаса Вебера, «наш формат — це рішення і наслідки, тому ми хотіли показати, що в реальному житті не можна стріляти в людей» [13].

Висновки. Дослідження явищ інтерактивності та перформативності віртуальної комунікації у творах театрального і кіномистецтва гібридних форматів, які транслюються в дигітальному середовищі, виявляє їх взаємозв'язок як механізмів формування нової культурної реальності. Інтерактивність може виступати засобом реалізації перформативності і, навпаки, перформативність може містити інтерактивний компонент, якщо здійснення певного символічного акту вимагає залучення авдиторії у двосторонній або багатосторонній комунікативній взаємодії в реальному або віртуальному світі.

Інтерактивність та перформативність в системі віртуальної комунікації сприяють «стиранню» меж фізичного і дигітального простору, що відбувається за допомоги різних цифрових інструментів та медіальних каналів ситуативної взаємодії з твором, акторами, іншими глядачами;

пов'язані з розширенням інтермедіальних проєкцій у суміщенні художніх і технічних мовнознакових систем та типів комунікації (вербальної, невербальної, авдіовізуальної, електронної); змінюють вектори інформаційного обміну з односторонньої на багатосторонню комунікацію зі зворотнім зв'язком та можливістю віртуально взаємодіяти з персонажами та об'єктами, іншими учасниками, спільно або індивідуально впливаючи на розвиток сюжету, що обумовлює високий рівень партисипативності; підвищують мобільність та персоналізованість комунікації з огляду на використання різноманітних гаджетів, мобільних пристроїв та додатків, комп'ютерного програмного забезпечення, ігрових платформ; характеризуються інклюзивністю, наявністю можливості конструювання віртуальної ідентичності у процесах креативного самовираження та соціалізації.

Нові культурні і креативні практики в театральному і кіномистецтві, орієнтовані на інтерактивність та перформативність віртуальної комунікації, характеризується значним ступенем технологічної залежності від цифрових інструментів, що стимулює інтермедіальні адаптації контенту з урахуванням дигітальних форматів їх репрезентації. У результаті спостерігаємо тенденції медіатизації театральних просторів шляхом застосування екранних технологій цифрового моделювання динамічних візуальних образів і середовищ, а також ознаки театралізації та ґеймфікації кінопросторів культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні XXI ст. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2009. 175 с.
2. Бойко О. Інтердисциплінарний огляд феномена віртуальної комунікації // Академічні візії. 2023. Вип. 23. С. 1–10. DOI: http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.8333697
3. Висоцька О. Є. Віртуальна реальність та постраціональна комунікація у контексті становлення суспільства постмодерну // Гуманітарний часопис. 2007. Вип. 4. С. 5–7.
4. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ: НАКККіМ, 2015. 439 с.
5. Денисюк Ж. З. Інтернет-комунікація як тренд повсякденних соціальних практик // Культура і сучасність. 2016. № 1. С. 27–31.
6. Огороднійчук Ю. Віртуальна реальність як феномен та її вплив на буття людини // Humanities Studies. 2024. Вип. 20(97). С. 83–92. DOI: 10.32782/hst-2024-20-97-10
7. Appler V. [Review of:] *Theatre, Performance and Analogue Technology: Historical Interfaces and Intermedialities*. Edited by Kara Reilly. Studies in Performance and Technology. New York: Palgrave Macmillan, 2013; pp. xvii + 269, 46 illustrations // Theatre Survey, 56(3), 450–452. DOI:10.1017/S0040557415000435
8. Balme C. Intermediality. Rethinking the Relationship Between Theatre and Media // Thewis. 2004. Vol. 1. P. 1–18. DOI: 10.5282/ubm/epub.13098
9. Bäckström P., Führer H., Schirrmacher B. The Intermediality of Performance // Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media. Routledge, 2022. P. 198–224. DOI: 10.4324/9781003174288-12
10. Bieszczad L. Intermediality and Performativity in the Context of Performance Art // Art Inquiry. 2017. Issue 19. P. 243–255. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=621196 (access date: 07.08.2024).
11. Boenisch P. coMEDIA electrONica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre // Theatre Research International. March 2003. Vol. 28, Issue 1. P. 34–45. DOI:10.1017/S0307883303000130
12. Maithani C. Intermediality of Screens in Post-Media Assemblages // Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies. October 2019. Vol. 17, Issue 1. P. 63–80. DOI: 10.2478/ausfm-2019-0015
13. Martens T. The Player: 'Late Shift' is the first fully realized choose-your-own adventure movie. Or is it a game? // Los Angeles Times. 28.04.2016. URL: http://surl.li/vjelyt (access date: 07.08.2024).

14. Ruhl A. Gemeinsam in der digitalen Filterblase. Daniel Wetzel, Rimini Protokoll: Bubble Jam—Eine Cloud-Performance mit Smartphones // Die deutsche Bühne. 24.10.2019. URL: https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/gemeinsam-der-digitalen-filterblase/ (Zugriffsdatum: 07.08.2024).
15. Sidey Myoo. Types of interactivity versus performativity // Art Inquiry. 2021. Issue 23. P. 75–88. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1009172 (access date: 07.08.2024).
16. Sluijs J., Smelik A. Interactivity and Affect in Intermedial Art: Theorizing Introverted and Extraverted Intermediality // Intermédialités / Intermediality. Spring 2009. No. 13. P. 177–196. DOI: 10.7202/044046ar

REFERENCES

1. Beregova, O. (2009). *Kultura ta komunikatsiia: dyskursy kulturotvorennia v Ukraini XXI st.* [Culture and Communication: Discourses on Cultural Development in 21st-Century Ukraine]. Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
2. Boiko, O. (2023). Interdystsyplinarnyi ohliad fenomenu virtualnoi komunikatsii [An Interdisciplinary Review of the Phenomenon of Virtual Communication]. *Academic Visions, 23*, 1–10. DOI: http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.8333697 [in Ukrainian].
3. Vysotska, O. (2007). Virtualna realnist ta postratsionalna komunikatsiia u konteksti stanovlennia suspilstva postmodernu [Virtual Reality and Post-rational Communication in the Context of the Development of Postmodern Society]. *Humanitarnyi chasopys, 4*, 5–7 [in Ukrainian].
4. Herchanivska, P. (2015). *Kulturolohiia: terminolohichnyi slovnyk* [Cultural Studies: A Terminological Dictionary]. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
5. Denysiuk, Z. (2016). Internet-komunikatsiia yak trend posviakdennykh sotsialnykh praktyk [Internet Communication as a Trend of Everyday Social Practices]. *Culture and Contemporaneity, 1*, 27–31 [in Ukrainian].
6. Ogorodniychuk, Y. (2024). Virtualna realnist yak fenomen ta yii vplyv na buttia liudyny [Virtual Reality as a Phenomenon and Its Impact on the Being of Man]. *Humanities Studies*, 20 (97), 83–92. DOI: 10.32782/hst-2024-20-97-10 [in Ukrainian].
7. Appler, V. (2015). [Review of:] *Theatre, Performance and Analogue Technology: Historical Interfaces and Intermedialities*. Edited by Kara Reilly. Studies in Performance and Technology. New York: Palgrave Macmillan, 2013; pp. xvii 269, 46 illustrations. *Theatre Survey, 56*(3), 450–452. DOI:10.1017/S0040557415000435
8. Balme, C. (2004). Intermediality. Rethinking the Relationship Between Theatre and Media. *Thewis, 1*, 1–18. DOI: 10.5282/ubm/epub.13098
9. Bäckström, P., Führer, H., & Schirrmacher, B. (2022). The Intermediality of Performance. In: *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media* (pp. 198–224). Routledge. DOI: 10.4324/9781003174288-12
10. Bieszczad, L. (2017). Intermediality and Performativity in the Context of Performance Art. *Art Inquiry, 19*, 243–255. Retrieved from: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=621196
11. Boenisch, P. (2003, March). coMEDIA electrONica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre. *Theatre Research International, 28*(1), 34–45. DOI:10.1017/S0307883303000130
12. Maithani, C. (2019, October). Intermediality of Screens in Post-Media Assemblages. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies, 17*(1), 63–80. DOI: 10.2478/ausfm-2019-0015
13. Martens, T. (2016, April 28). The Player: 'Late Shift' is the first fully realized choose-your-own adventure movie. Or is it a game? *Los Angeles Times*. Retrieved from: http://surl.li/vjelyt
14. Ruhl, A. (2019, October 24). Gemeinsam in der digitalen Filterblase. Daniel Wetzel, Rimini Protokoll: Bubble Jam—Eine Cloud-Performance mit Smartphones [Together in the Digital Filter Bubble. Daniel Wetzel, Rimini Protokoll: Bubble Jam—A Cloud Performance With Smartphones]. *Die deutsche Bühne*. Retrieved from: https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/gemeinsam-der-digitalen-filterblase/ [in German].

15. Sidey Myoo. (2021). Types of interactivity versus performativity. *Art Inquiry, 23*, 75–88. Retrieved from: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1009172

16. Sluijs, J. & Smelik, A. (2009, Spring). Interactivity and Affect in Intermedial Art: Theorizing Introverted and Extraverted Intermediality. *Intermédialités / Intermediality, 13*, 177–196. DOI: 10.7202/044046ar

ANASTASIIA KRAVCHENKO

INTERACTIVITY AND PERFORMATIVITY OF VIRTUAL COMMUNICATION IN THE CULTURAL DOMAINS OF THEATRE AND CINEMA

Abstract. This article examines the relationship between interactivity and performativity in virtual communication within theater and cinema, exploring their role as mechanisms for shaping the digital space of contemporary cultural reality. Modern stage and cinematographic practices, which emphasize interactivity and performativity, exhibit a high degree of technological dependence on digital tools, fostering intermedial adaptations that accommodate digital formats. The study highlights trends in the mediatization of theatrical spaces through screen technologies that digitally model dynamic visual imagery and environments, as well as the theatricalization and gamification of cinematic spaces. It is established that interactivity can serve as a means of realizing performativity, while performativity can, in turn, incorporate interactive elements. Through an analysis of the theatrical performance *Bubble Jam* and the interactive film *Late Shift*, the article demonstrates that interactivity and performativity in virtual communication contribute to the "erasure" of boundaries between physical and digital spaces. These phenomena facilitate intermedial intersections between artistic and technical sign systems, shift information exchange from one-way to multi-directional communication with feedback, and enhance the mobility and personalization of communication. Moreover, they promote participation, inclusivity, and virtual identity construction through creative self-expression and socialization.

Keywords: interactivity, performativity, cinema, film text, interactive film, performing arts, theatrical culture, media performance, digital culture.

Стаття надійшла до редакції 09.10.2024

Музика, слово, образ: мистецькі пошуки на пограниччі (Павло Тичина та Мікалоюс Чюрльоніс)

Music, Word, Image: Creative Explorations at the Border of the Arts (Pavlo Tychyna and Mikalojus Čiurlionis)

УДК 78.01:7.01:82.091(477+474) «19»
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319121

Зоряна Рибчинська
Кандидат філологічних наук,
завідувачка кафедри культурології Українського
католицького університету (Львів)
e-mail: zororyb@ucu.edu.ua

Zoriana Rybchynska
PhD in Philology,
Head of the Cultural Studies Department
at the Ukrainian Catholic University (Lviv)
orcid.org/0000-0002-6865-425X

Анотація. Стаття має на меті розглянути траєкторії мистецьких пошуків Павла Тичини та Мікалоюса Чюрльоніса на пограниччі музики, слова й образу, дослідити, як ці двоє митців поєднували у своїй творчості різні жанри та медії і як їхній творчий досвід відображав нові горизонти у мистецтві початку XX століття. На прикладі їхніх візій авторка аналізує і зіставляє «фігури співзвуччя» — фундаментальні одиниці, що розкривають глибоку гармонію різних художніх медій мистецтва модернізму в його тяжінні до синестетичного імпульсу. Дослідження дає підстави твердити, що біографії та творчість Чюрльоніса і Тичини можуть правити за парадигматичний приклад реалізації цього імпульсу, адже, закорінені у національних культурах, остаточно сформованих в епоху романтизму, вони скеровували свої погляди у майбутнє, відповідаючи на пронизливий заклик XX століття. У час, коли раціональний погляд на світ, заснований на міцному ґрунті позитивізму, зазнав краху, митці переосмислили первісну діонісійну цілісність потоку буття в музичних категоріях і через аполонівське опосередкування образу/фігури (в поезії та малярстві) пов'язали його з вічним процесом індивідуації — відокремленням людського голосу від музичної симфонії всесвіту.

Ключові слова: musica mundana, символізм, творчість Павла Тичини, творчість Мікалоюса Чюрльоніса, музичність, синестезія.

Постановка проблеми. На межі століть, коли в Європі активно розвивалося нове розуміння мистецтва, тривали пошуки нової естетичної мови, зокрема завдяки поєднанню його різних видів і форм, в Україні та Литві працювали два митці, творчість яких, попри відсутність безпосередніх контактів, дивовижно резонувала. Павло Тичина та Мікалоюс Чюрльоніс, кожен у своїй національній культурі, не тільки апелювали до народженої ще в Давній Греції і закоріненій у філософській європейській традиції метафори «музика сфер», а й експериментували з перетворенням музики в живильне джерело творчості, з глибинним поєднанням музичного світосприйняття і незвукових медій — живописного образу й образного слова.

Аналіз досліджень і публікацій. Різноманітні трактування ідеї музики присутні в європейському естетичному дискурсі від античних часів, починаючи від поглядів піфагорійців, як влучно висловився Умберто Еко в «Історії краси»: «Для піфагорійської традиції <...> душа і тіло людини підпорядковуються тим самим законам, що керують музичними явищами, і точно такі ж пропорції можна знайти в гармонії космосу, так що мікро- та макрокосм <...> здаються пов'язаними лише одним правилом, математичним та естетичним <...> в той же час це правило розкривається в musica mundana» [11, p. 63]. Ця метафора отримала подальший розвиток у працях середньовічних філософів, особливо в трактаті Боеція «De Institutione Musica»: «Отже, ми

можемо наблизитися до розуміння вчення Платона, який стверджує, що душа світу об'єднується в одне ціле завдяки музиці. Бо коли ми порівнюємо те, що узгоджено і гармонійно поєднується в нашому власному єстві, з тим, що узгоджено і гармонійно поєднується у звучанні, — і це приносить нам задоволення — тоді ми виявляємо, що самі внутрішньо об'єднані згідно з тим же принципом подібності» [11, p. 62]. Саме з цього трактату походить подальший поділ на музику світу (сфер), інструментальну музику і музику людини. Боецій зосереджується на двох типах нечутної, позазвукової музики: musica mundana «перебуває на небі, в єдності елементів, у різноманітті пір року», musica humana «кожен пізнає, занурившись у себе» [11, p. 62]. Перший тип — це гармонія світу, впорядкований рух елементів, що утворюють матеріальний всесвіт. Musica mundana — це єдина справжня музика, а інші типи наближаються до неї лише через її відображення або через те, якою мірою вони беруть участь у підтримці гармонії космосу. Музика небесних сфер, гармонія, настільки природна, що ми звикли до неї і навіть не чуємо. Musica humana — це психофізична гармонія, що панує в людині, яка, відповідно до вчення про людину як мікрокосмос, є точним відображенням гармонії світу. Музика постає не тільки як космічний принцип структури, надлюдська сила, здатна об'єднати різнорідне, а й щось людське, що від природи пов'язане з людиною і відповідає її первинній сутності. Таким чином, була задана фундаментальна двоїстість, що вплинула на подальший розвиток ідеї трансмузичного. Сам термін «трансмузичне» запровадив німецький музикознавець Вальтер Віора, означуючи ним «проміжний, опосередкований характер сфери, розташованої поміж музикою і тим "не музичним", що прагне присвоїти собі ті чи інші якості музики, якось по-своєму "стати музикою"» [13, S. 285]. Загалом можна виокремити три основні виміри, які складають основу трансмузичної сфери: музика в її «космічній формі» (музика сфер) — принцип архітектури, структурного устрою світу і художнього твору (як відображення цієї музичної, космічної гармонії); музика як вираження внутрішнього світу — відображення не стільки зовнішньої злагодженості космосу, скільки внутрішньої сутності людини; музика як основний принцип мистецтва загалом, що зумовлене першим виміром.

Онтологічне розуміння музики остаточно сформувалося в XIX столітті (зокрема, завдяки концепції Артура Шопенгавера). Для європейської людини музика перестала існувати «тільки як музика», вона досягла специфічної трансмузичної форми існування, ставши частиною філософських систем, естетики, літератури та світу уяви. Особливо посприяли такому становищу музики, на думку музикознавиці Діани Сильверторн, представники романтизму: «Лише музика, здавалося, мала силу відкрити спектр почуттів, які могли б супроводжувати прикуту до землі людину до вищих станів буття, і відчуттів, які інакше можна було знайти лише у спогляданні "безмежних просторів і зоряного неба", лісистих пейзажів та інших подібних тропів, які можна знайти в достатку на картинах Каспара Давида Фридриха, не менше ніж у музиці та думках Бетховена» [12, p. 6]. Завдяки творам романтиків (насамперед, Новаліса, Шилера, Гердера) увага з космосу перемістилася на людину, її уяву та враження. Музичність сутності людини, її суб'єктивність трактують як безперервний, перетворювальний потік, нескінченне музикування, а музика, як намагався засвідчити у своїх основних творах Рихард Ваґнер, «має силу розкривати істини, які виходять за межі самої мови, проявляти афективний досвід не з цього світу через використання кольору, ліній» [12, p. 8], чи, варто додати, словесних образів.

Символізм, успадковуючи головні передумови романтизму, розвиває поняття музичності, трактуючи її насамперед як основний спосіб вираження почуттів за допомогою звуків (у візуальному мистецтві — за допомогою образів), а також як мережу взаємозалежностей, що пронизує світ, яку потрібно було наново відкрити чи створити, повертаючи таким чином первісну форму, гармонію, втрачену в модерній культурі. Французький критик і теоретик символізму Стефан Маларме цінував у музиці особливий тип структурності, «архітектури» і скептично ставився до наївних спроб Рене Ґіля обґрунтувати принципи «словесного інструментування»,

приписувати звукам мовлення комплекси сенсів: «Тепер, коли перед нами лежать в осколках великі ритми літератури, розпилюючись в голосові брижі, близькі до інструментування, власне ми шукаємо мистецтво, яке повинне завершити транспозицію симфонії в Книгу або, простіше, повернути наше добро: бо ж не з нехитрих звуків, що їх мідь, струни і дерево видають, а, безперечно, з розумної мови людської, що апогею сягнула, виникне, як зведення всепроникних відношень, у всій своїй повноті та очевидності своїй — Музика» [8, p. 221]. Мелодія слова для Маларме також була «інобуттям синтаксису»: не лінгвістична, а естетична форма сполучення слів, що змушує слова «загорятися взаємними відсвітами» [8, p. 222]. Ці принципи, сприйняті символізмом, привели до формування нової художньої мови, повернення до первісного синкретизму, створення спільної основи для розвитку всіх мистецтв, пошуків на їх межі, натхненних народженням модерності з духу музики. Яскравим прикладом цих процесів може бути творчість Павла Григоровича Тичини та Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса.

Мета статті — розглянути траєкторії мистецьких пошуків Тичини та Чюрльоніса на пограниччі музики, слова і образу: як ці двоє митців поєднували в своїй творчості різні жанри та медії і як їхній творчий досвід відображав нові горизонти у мистецтві початку XX століття. На прикладі їхніх мистецьких візій є можливість виявити «фігури співзвуччя» — фундаментальні одиниці, що, за словами Деніела Олбрайта, розкривають глибоку гармонію різних художніх медій мистецтва модернізму в його тяжінні до синестетичного імпульсу [6, p. 6]. Творчі біографії героїв цієї статті можуть правити за парадигматичний приклад реалізації цього імпульсу, адже закорінені у національних культурах, остаточно сформованих в епоху романтизму, вони скеровували свої погляди у майбутнє, відповідаючи на пронизливий заклик XX століття, початок якого дослідники, зокрема Діана Сильверторн, називають епохою «кінців»: припинення тональності як панівної мови в музиці, способів репрезентації у живописі та поезії [12, p. 3]. Водночас необхідність радикального перегляду сутності мистецтва в усіх його проявах спонукала багатьох митців шукати альтернативні мови, виходити поза межі, визначені класичною естетикою, зокрема «прагнути до стану музики», як це окреслив британський критик Вальтер Патер у нарисі про школу Джорджоне 1877 року [12, p. 4].

Виклад основного матеріалу. Мікалоюс Константінас Чюрльоніс народився в місті Варена на півдні Литви, навчався музики в Ляйпциґу і живопису у Варшаві. Чюрльоніс — автор перших литовських симфонічних поем «У лісі» і «Море», музичних творів для фортепіано й органу, композицій для хору на основі псалмів, він також записав і аранжував понад 60 народних пісень, створював литовську музику і брав активну участь у її розвитку. Він також є автором трьохсот картин, виконаних в оригінальній техніці з використанням поєднання пастелі та темпери. Картини Чюрльоніса є своєрідним продовженням його музичного світорозуміння, а їх основою є музично осмислена композиція, форма і тональність.

Павло Тичина — український поет, народився біля Чернігова, під час навчання в семінарії грав на кларнеті в оркестрі. Пізніше, поїхавши до Києва вчитися в Комерційному інституті, окрім літературної кар'єри, продовжував музичну діяльність і був хормейстером відомої капели під керівництвом Кирила Стеценка. Після революції 1918 року він став провідним українським поетом, видавши збірку віршів «Соняшні кларнети», в якій яскраво виражено пафос і трагізм відродження української культури та її модерне звучання. Уся творчість поета першої половини 1920-х років навіяна «духом музики», який виносить на поверхню мови глибинні смислові структури, формуючи композицію та драматургію окремих творів і цілих поетичних збірок.

Одним із перших засвідчив близькість цих митців автор біографії Тичини Станіслав Тельнюк: «В передреволюційні роки і в роки революції Тичина марив Скрябіним і Чюрльонісом. Скрябіним — як композитором, Чюрльонісом — як живописцем. Скрябіним і Чюрльонісом просякнуто текст "В космічному оркестрі". Це не поема, як здається нам усім, — це текстовий супровід музики, під яку на тлі декорацій під Чюрльонісове "Сотворіння світу" мало виконуватися

балетне дійство. Світломузика під Скрябіна, музико-слово Тичини, постановка Курбаса» [3, с. 75]. Творчість Тичини й Чюрльоніса орієнтована на музичність у подвійному сенсі: як на найбільш відповідний тип вираження їхньої художньої свідомості та як на основний підхід до сутності буття. Твори цих митців — це світ фантазії, абсолютно унікальна символічна реальність (можна знайти звернення до найархаїчніших образів із народних пісень і казок). В основі їхньої творчості — трактування музики як джерела буття, тобто як музики сфер. У малярських циклах-сонатах Чюрльоніса та в поезіях Тичини можна виявити спільні художні стратегії, такі «фігури співзвуччя», як-от ритм, поліфонія, принципи образотворення (монументалізм, персоніфікація, символіка), лейтмотиви.

Одним із основних структурних та смислотворчих елементів їхніх творів є ритм — музичний вимір часу, первинне начало, що організовує, впорядковує світ за принципом музичної гармонії і водночас є «пульсом душі» художника. І в Чюрльоніса, і в Тичини саме ритм лежить в основі «музичності» творів «і не тільки як "генератор", а й як "конструктивний фактор"», як «засіб антихаосу в творчості-житті-Космосі» [2, с. 32], саме в ньому вони бачать засіб долання розірваності й суперечливості світу. Юрій Лавріненко, що один з перших розвиває ідею ритму як підставову для творчості Павла Тичини, застановляється також і над її джерелами: «Відкіля у Тичини ця унікальна <…> повнота відчуття ритму? Може, від вродженого абсолютного слуху, розвинутого з дитинства інтенсивним вивченням музики і практикуванням її в семінарійній оркестрі (кларнетист) і в хорі (диригент)? Може, із любовних спостережень-переживань природи Чернігівщини? Може, із українських пісень в обробці Леонтовича, із мандрування по Україні з видатними хорами часу? Може, із досконалого знання класичної європейської музики? Може, Юрій Меженко інформував поетів у студії про відкриття Айнштайна про кванто-світлохвильну властивість матерії від атома до Універсума? Може, класова розгра хаосу війни, революції, інтервенцій і анархізму на території України саме в час її відродження — болючою протиставністю стимулювали в чутливій душі поета шукання і винахід ритму як протихаосу. Ритм як вища закономірність усіх "останніх речей" <…> У Тичини справжня глибина, де наче зникає в світлоритмі межа між матерією і світлом-енергією, і духом» [2, с. 32]. Саме ця особливість відрізняє поета від його попередників і сучасників. Яскравим прикладом є фрагмент одного з віршів, де, за словами Григорія Клочека, «виразний ритмомелодійний рисунок співпрацює із семантичним способом вираження» [1, с. 73]:

Арфами, арфами —
Золотими, голосними обізвалися гаї
Самодзвонними:
Йде весна
Запашна,
Квітами-перлами
Закосичена [4, с. 40].

У картинах Чюрльоніса ритм також не допоміжний, а головний засіб виражальності, він визначає структуру твору, композиція побудована на тонко опрацьованому ритмічному рисунку, на ритмічних повторах і чергуваннях пластичних елементів. Так, наприклад, у триптиху Чюрльоніса «Мій шлях» (1907) центральна картина — це близька до графіки пластична конструкція, де все тримається на лінеарній композиції і тонко відчутому ритмі. Визначені ритмом перспектива, об'єм, співвідношення форм, світла й тіні не так відтворюють ландшафт, як організовують архітектоніку самого твору. Дослідники творчості художника відзначають, що «метод Чюрльоніса полягав у художній обробці елементів зорового сприйняття відповідно до принципу, що походить від музики, а саме ритму. <…> Інші відомі твори, включаючи "Створення світу", "Гімн", кілька "Сонат", "Літо", пронизує особливий ритмічний потік, який циркулює через його "Райгарду", триптих 1907 року, пульсує і мерехтить у всій його творчості» [10, p. 156].

Обидвом митцям притаманна була й різноманітність поліфонічного мислення: повтори-імітації, репризи мотивів, усунення тонального контрасту між головною і побічними партіями можна прослідкувати і в живописних сонатах

Чюрльоніса, і в амебейних композиціях віршів Тичини («Закучерявились хмари», «Озвався дзвін», «Подивилась ясно», «З кохання плакав я», «Золотий гомін»). Чюрльоніс у картинах вдається до основних композиційних принципів фуги, що «основана на імітаційному проведенні однієї, рідше двох і більше тем у всіх голосах за певним тонально-гармонійним планом. Тема у фузі — переважно виразна, коротка мелодія, у процесі розвитку початковий художній образ збагачується новими відтінками, значеннями» [7, p. 271]. Наприклад, в «Алегро» («Соната сонця», 1907) такою темою стають мотиви сонця, замку на пагорбі, тополі, брами, птаха, які згруповані в трьох різних варіантах, утворюючи основні композиційні частини сонатної форми: експозицію, розробку, репризу.

Особливо яскраво помітна глибинна спорідненість художніх світів Тичини і Чюрльоніса при зіставленні образної сфери, яка формується навколо символу *Соняшних Кларнетів* та живописних образів циклу «Зоряна соната» (інша назва «Хаос») 1908 року. Первинний хаос, зображений у обох митців, має ту ж саму ритмічно-світлову природу. У Тичини: «ритмічний рух, / В безсмертнім — всі планети»; «Над мною, підо мною / Горять світи, біжать світи / Музичною рікою» [4, с. 37] (відгомін того ж образу у вірші «Гаї шумлять…»: «Горить-тремтить ріка, / як музика» [4, с. 39]). У Чюрльоніса планети рухаються, оповиті пасмами туману, крізь який просвічує нотний стан; ці пасма, постійно повторюючись, мають свій ритм, який щоразу стає виразнішим, а в центрі цей безкінечний рух пронизує стрімкий потік, скерований уверх від темної планети внизу крізь світлосяйний рухливий і пружний простір всесвіту, увінчаний постаттю ангела, він — висхідний, вертикальний звук, *Соняшні Кларнети* Тичини (частина «Алегро»). Ангел — і в центрі композиції іншої частини диптиху Чюрльоніса «Анданте», де він ступає зоряним мостом понад вируванням всесвіту, в якому пульсує щойно народжене осердя, оповите світляними сферами, зоряним вужем, що спинається вверх. Читаємо у Тичини: «Прокинувсь я — і я вже Ти», «І стежив я, і я веснів: акордились планети», [4, с. 37] — пробудження людського «я» у відкритому, повному дивовижних тонів і співзвуч (акордів) просторі всесвіту. Світло і музика, що мають спільну природу, як дві стихії, складають основу живопису Чюрльоніса і поезії Тичини. Їхня космогонія заснована на ідеї вічного руху як музики, що прямо відповідає ідеї музики сфер, тобто musica mundana. Іншими словами, музичний тип руху репрезентує озвучення часу, його народження з акустичного хаосу й тиші, а музичний потік виявляє спонтанне безперервне становлення буття, що втрачає свій есхатологічний пафос і персоніфікується у творчості.

Підтвердження близькості творчих світів обох митців можна знайти і в їхніх приватних записах. Наведемо кілька з них. З листа Чюрльоніса до дружини 1908 року: «Я хотів би скласти симфонію з муркотіння хвиль, з таємничого шепоту столітнього лісу, з мерехтіння зірок, з наших пісень і з моєї нескінченної туги. Я хотів би піднятися на найвищі вершини — недосяжні для смертних, і сплести вінок з найпрекрасніших зірок Зосі — моїй дружині» [9, p. 62]. Із щоденника Тичини, який він пише під час мандрівки Україною разом з капелою Кирила Стеценка: «Видно ліхтарі електричні, чорні виводки в небо показують. А в небі дзвони дзвонять. “Ой дзвони дзвонять, хорти вовка гонять по болотах, очеретах, де люди не ходять”. Та що це справді — я все піснями мислю! Але ж це завше так буває. Артисти після вистави розмовляють мовою п’єси. А зорі дійсно дзвонять. Музика зір. Як, як? Щось знайоме. Ах, так це в Юхима Михайлова під такою назвою я картину бачив. Чюрльоніс — от хто дав би! Музика зір, музика зір…» [5, с. 16]. І ніби у відповідь із записів Чюрльоніса: «Слухай. Слухай уважно, затамувавши подих. Чуєш? Як тихо перемовляються зірки…» [9, p. 162]. Діалог, що розгортався понад часом і простором у творчості українського поета і литовського художника, підтверджує значущість і цінність їхніх художніх відкриттів. Вони обоє прислухались до ритмів всесвіту, які ставали пульсом їхньої творчості, довірливо вдивлялися у світ, бачили і чули його як вічну музичну ріку. У такому контексті змінюються функції і структура символічного образу: часто він занурений у пласти народної культури або ж вилонюється з музичної стихії, що надає йому особливої

миготливої, пульсуючої природи, і включений у складні поліфонічні переплетіння, які щоразу по-новому відкривають його семантичну перспективу.

Висновки. Підводячи підсумок, варто підкреслити, що одне з найдавніших уявлень про сутність буття, представлене метафорою музики сфер, на межі XIX–XX століть трактували в оригінальний спосіб, насамперед у художніх практиках, що ґрунтувалися на ідейно-естетичній системі символізму. У випадку творчих пошуків литовського художника й українського поета оригінальне трактування як самої метафори, так і певних філософських положень, пов'язаних із нею, ґрунтується на спільних «фігурах співзвуччя»: насамперед на послідовному застосуванні музичних принципів композиції, а також перенесенні на поезію або живопис основних категорій музичного способу наближення до світу, як-от ритм, тон, поліфонія, гармонія, лейтмотив. Залишаючись у трансмузичному просторі, через свою творчість митці відкривали нові типи художнього вираження для літератури та живопису, по-новому трактували ідею руху як безперервної та непередбачуваної властивості буття. Вони представили його у вигляді музично-світлового потоку, в якому «я» ритмічно рухається (танцює), прокидається і відділяється від мріїсну, щоб опинитися в творчому хаосі вічного становлення і творення всесвіту. На відміну від попередніх трактувань поняття musica mundana, у центрі цього бачення розкривається світове «Я» як людська індивідуальність світу.

У переломний період XIX–XX століть, коли раціональний погляд на світ, заснований на ґрунті позитивізму, зазнав краху, Чюрльоніс і Тичина завдяки наново відкритій музичній природі світу створили динамічне бачення сутності існування. Первісну діонісійну цілісність потоку буття митці представили в музичних категоріях і через аполонівське опосередкування образу/фігури (в поезії та малярстві) пов'язали його з вічним процесом індивідуації — виокремленням людського голосу в музичній симфонії всесвіту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Клочек Г. «Душа моя сонця намріяла...» (Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини). Київ: Дніпро, 1986. 368 с.
2. Лавріненко Ю. На шляхах синтези клярнетизму. [Б. м.]: Сучасність, 1977. 64 с.
3. Тельнюк С. Неодцвітаюча весно моя...: роман-есе про Поета і його Дружину. Київ: Радянський письменник, 1991. 335 с.
4. Тичина П. Зібрання творів: у 12 т. Т. 1: Поезії, 1906–1934 / Впорядк. та приміт. О. Кудіна. Київ: Наукова думка, 1983. 734 с.
5. Тичина П. Подорож з капелою Стеценка // Вітчизна. 1971. № 1. С. 157–171.
6. Albright D. Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature and Other Arts. Chicago; London: University of Chicago Press, 2000. 395 p.
7. Kennedy M. The Concise Oxford Dictionary of Music. 5th ed. Oxford: Oxford University Press, 2007. 815 p.
8. Mallarmé S. Divagations / Trans. by B. Johnson. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009. 312 p.
9. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Paintings, Sketches, Thoughts / Compiled by B. Verkelyte-Fedaravicene. Vilnius: POB, 1997. 212 p.
10. Mond-Kozłowska W. Rhythms of Nature and Culture in the Art of M. K. ČIurlionis // Respectus Philologicus. 2012. No 21(26). P. 151–160. DOI: https://doi.org/10.15388/Respectus.2012.26.15483
11. On Beauty: A History of a Western Idea / Ed. by E. Umberto. London: Secker & Warburg, 2004. 438 p.

12. Silverthorne D. Introduction—A Work in Two Parts: Continuities and Discontinuities from Romanticism to Postmodernism // Music Art and Performance From Liszt to Riot Grrrl: The Musicalisation of Art / Ed. by D. Silverthorne. New York; London: Bloomsbury Publishing, 2019. P. 1–26.
13. Wiora W. Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik // Wiora W. Historische und systematische Musikwissenschaft. Tutzing: Hans Schneider, 1972. S. 265–297.

REFERENCES

1. Klochek, H. (1986). *"Dusha moia sontsia namriala..." (Poetyka "Soniachnykh klarnetiv" Pavla Tychyny)* ["My Soul Dreamed of the Sun..." (The Poetics of *Clarinets of the Sun* by Pavlo Tychyna)]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
2. Lavrinenko, Y. (1977). *Na shlakhakh syntezy klarnetyzmu* [On the Paths of the Clarinet Synthesis]. Suchasnist [in Ukrainian].
3. Telniuk, S. (1991). *Neodtsvitaiucha vesno moia...: roman-ese pro Poeta ii oho druzhynu.* [My Everblooming Spring...: A Novel-Essay about the Poet and His Wife]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk [in Ukrainian].
4. Tychyna, P. (1983). *Zibrannia tvoriv u 12 t. T. 1: Poeziyi, 1906–1934* [Collected Works: In 12 Volumes. Volume 1: Poems, 1906–1934] (O. Kudin, Ed.). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Tychyna, P. (1971). Podorozh z kapeloiu Stetsenka [A Journey with the Stetsenko Chapel]. *Vitchyzna, 1,* 157–171 [in Ukrainian].
6. Albright, D. (2000). *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature and Other Arts*. Chicago; London: University of Chicago Press.
7. Kennedy, M. (Ed.). (2007). *The Concise Oxford Dictionary of Music* (5th ed.). Oxford: Oxford University Press.
8. Mallarmé, S. (2009). *Divagations* (B. Johnson, Trans.). Cambridge, Mass: Harvard University Press.
9. Verkelyte-Fedaravicene, B. (Ed.). (1997). *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Paintings, Sketches, Thoughts*. Vilnius.
10. Mond-Kozłowska, W. (2012). Rhythms of Nature and Culture in the Art of M. K. Čiurlionis. *Respectus Philologicus*, *21*(26), 151–160. DOI: https://doi.org/10.15388/Respectus.2012.26.15483
11. Umberto, E. (Ed.). (2004). *On Beauty: A History of a Western Idea.* London: Secker & Warburg.
12. Silverthorne, D. (2019). Introduction—A Work in Two Parts: Continuities and Discontinuities from Romanticism to Postmodernism. In: *Music Art and Performance From Liszt to Riot Grrrl: The Musicalisation of Art* (pp. 1–26). (D. Silverthorne, Ed.). New York; London: Bloomsbury Publishing.
13. Wiora, W. (1972). Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik [Music in the Worldview of German Romanticism]. In Wiora, W. *Historische und systematische Musikwissenschaft* (S. 265–297). Tutzing: Hans Schneider [in German].

ZORIANA RYBCHYNSKA

MUSIC, WORD, IMAGE: CREATIVE EXPLORATIONS AT THE BORDER OF THE ARTS (PAVLO TYCHYNA AND MIKALOJUS ČIURLIONIS)

Abstract. This article examines the artistic trajectories of Pavlo Tychyna and Mikalojus Čiurlionis at the intersection of music, language, and visual art, exploring how they blended different genres and media in their work. It also considers how their creative experiences reflected new artistic horizons in the early twentieth century. Through an analysis of their visions, the author compares "figures of consonance"—fundamental units that reveal the deep harmony among various artistic media in modernist art and its affinity for synesthetic impulses. The study supports the assertion that the biographies and works of Čiurlionis and Tychyna exemplify the realization of this impulse. Although rooted in national cultures shaped during the Romantic era, both artists envisioned the future, responding to the urgent challenges of the twentieth century. At a time when a rational, positivist worldview was on the brink of collapse, they reinterpreted the primordial Dionysian flow of existence in musical terms. Through the Apollonian mediation of image and form—whether in poetry or painting—they connected this artistic vision with the eternal process of individuation, the emergence of the human voice from the grand symphony of the universe.

Keywords: musica mundana, symbolism, the work of Pavlo Tychyna, the work of Mikalojus K. Čiurlionis, musicality, synesthesia.

Стаття надійшла до редакції 15.11.2024

Тарас Шевченко у текстах «Образотворчого мистецтва» та радянській політиці пам'яті 1930-х

Taras Shevchenko in the Texts of the *Obrazotvorche mystetstvo* Journal and Soviet Memory Politics of the 1930s

УДК 7.036(477)Шевченко:94(47+477)«1930/1939»
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319101

Юлія Півторак
Старша викладачка кафедри культурології
Українського католицького університету (Львів)
e-mail: pivtorak@ucu.edu.ua

Yuliia Pivtorak
Senior Lecturer in the Department of Cultural Studies
at the Ukrainian Catholic University
orcid.org/0000-0001-8778-6322

Анотація. Стаття присвячена аналізу інтерпретації творчості Тараса Шевченка у журналі «Образотворче мистецтво» в контексті радянської політики пам'яті 1930-х років. У цей період радянська влада активно використовувала постать Шевченка для створення нових ідеологічно прийнятних наративів, що мали відповідати принципам соціалістичного реалізму. Через публікації у мистецтвознавчих виданнях, таких як «Образотворче мистецтво», образ Шевченка зазнав значної ідеологічної трансформації. Поет і художник був репрезентований передусім як революціонер та захисник інтересів робітничого класу, що відповідало радянському тлумаченню його творчості. У статті проаналізовано процес використання владою публіцистики для конструювання політики пам'яті з акцентуванням відповідності Шевченка радянським ідеалам та одночасно з пригніченням або перетворенням національного складника його спадщини. На основі аналізу мистецьких публікацій 1930-х років показано, як радянська влада створювала контрольований канон національних героїв, формуючи офіційну історичну пам'ять, що узгоджувалася з ідеологічними завданнями тоталітарного режиму. Стаття є внеском у розуміння механізмів радянської політики пам'яті та ролі публіцистики у формуванні культурного простору України в добу сталінізму.

Ключові слова: мистецька критика, творчість Тараса Шевченка, публіцистика, політика пам'яті.

Постановка проблеми. Декада 1930-х — один із найдраматичніших періодів історії України та українського мистецтва зокрема. Саме тоді було покладено край розвиткові авангардних течій у мистецтві та вільній мистецтвознавчій пресі, це був початок розвитку соціалістичного реалізму та специфічної мови художньої критики.

На початок 1930-х українські авангардні мистецькі медіа уже були ліквідовані, та місце недовго залишалось порожнім: 1935 року Управління у справах мистецтв при Раднаркомі УРСР заснувало щомісячний часопис «Малярство і скульптура» (1939 року його було перейменовано на «Образотворче мистецтво») — офіційний друкований орган Спілки радянських художників та скульпторів України. Його сторінки ставали першими прикладами застосування мови соцреалізму в українській мистецькій критиці та водночас інструментом нової політики пам'яті.

Публіцистика в Україні перетворювалася на частину потужної радянської пропагандистської машини. На шпальтах видань велася полеміка, яка була, по суті, спочатку прихованою, а потім вже й явною пропагандою, що згодом переросла у відкритий ідеологічний тиск. З часом він обернувся нищівною боротьбою з «формалізмом» та «українським буржуазним націоналізмом».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Художня критика та публіцистика є об'єктом дослідження численних українських мистецтвознавців, серед яких Лариса Савицька («Художня критика в Україні: друга половина XIX — початок

XX ст.», 2001); Михайло Криволапов («Про мистецтво та художню критику України XX століття», 2006), Олексій Роготченко («Соціалістичний реалізм і тоталітаризм», 2007) та інші. Вони розглядали мистецьку публіцистику згаданого періоду XX століття як частину художнього процесу. Історик Сергій Єкельчик у монографії «Імперії пам'яті» (2004) детально аналізував вплив сталінської політики пам'яті на українську радянську культуру.

Українська мистецька публіцистика 1930-х років була не тільки місцем творення нової мови про мистецтво та способи його оцінки, а й важливим інструментом сталінської політики пам'яті, яка використовувалася для формування ідеологічно правильних уявлень про минуле і контролю за культурною свідомістю суспільства. Упродовж декади тексти мистецької періодики заохочували українських художників рівнятися на великих майстрів реалізму XIX століття, особливо представників російського критичного реалізму — художників Товариства пересувних художніх виставок («передвижників»): Іллю Рєпіна, Івана Крамського, Віктора Васнєцова, Василя Сурикова та інших. Новий наратив стверджував, що «пролетарське мистецтво є історичним спадкоємцем усього, що створили буржуазні художники-реалісти» [8, с. 163]. Разом із цим, їхнім завданням було артикулювати і створювати новий канон для художників та «ідеологічно правильних» творів. Прикладом формування нового образу згідно з каноном є тексти художньої критики про Тараса Шевченка.

Мистецтвознавиця Лариса Савицька пов'язує виникнення самого феномену української мистецької критики із творчістю Шевченка. За словами дослідниці, «його художня спадщина була актом самовизначення української школи мистецтва, яка усвідомлює особливості свого етносу, його історії та природного середовища. А оцінка сучасниками творчості Шевченка стає першими здобутками української критики мистецтва» [17, с. 27].

Дослідженням творчості Шевченка як художника у мистецькій критиці ще не було приділено спеціальної уваги, а вони становлять цікавий матеріал, що демонструє сам процес творення нової мови. Обраний для аналізу часовий період доволі короткий — від 1935-го до 1941 року, та саме на прикладах цих текстів можемо прослідкувати, як з'являлися формулювання, що у наступних десятиліттях перетворилися на залізні формули, з допомогою яких говорили й писали про митця та його твори. Тексти періодики було прочитано разом із іншими джерелами того часу — підручниками, альбомами, путівниками, історіографічними матеріалами, що усі разом були частинами радянського дискурсу про мистецтво та інструментами політики пам'яті.

Сформований за понад 80 років (починаючи від 1926-го, коли було засновано Інститут Тараса Шевченка) корпус текстів українського радянського та пострадянського шевченкознавства — це поле бою ідеологій. Він відбиває коливання між різними концепціями трактування його творчості. Попри те, що літературній спадщині Шевченка приділяється більше уваги, сказане стосується й інтерпретації його живописних та графічних творів.

Характеризуючи 1930-ті роки у шевченкознавстві, дослідник Петро Одарченко пише, що у той період відбувся розгром наукового шевченкознавства, його повністю взято під контроль партії, тобто будь-які тексти про творчість Шевченка до певної міри корелювали із партійними настановами. За оцінкою Євгена Кирилюка, тридцяті роки свого часу принесли перелом у шевченкознавство: «Потрібен був певний поворот від академічного, почасти об'єктивістського дослідження спадщини Шевченка до справді партійного, марксистсько-ленінського шевченкознавства». Поворот цей був здійснений у «Тезах до 120-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка» Відділу культури і пропаганди ленінізму ЦК КП(б)У (1934), в статтях В. Затонського, А. Хвилі, Є. Шабліовського, Ю. Йосипчука та ін. Поет, за аналогією з ученням В. І. Леніна про Бєлінського, Чернишевського, Добролюбова, Некрасова, був названий «селянським революційним демократом» [23, с. 176]. Євгенові Шабліовському належить канонізоване означення Шевченка як революціонера-демократа [22], далі розгорнуте у цілому потоці монографій.

Аналізу творів Шевченка-графіка та живописця присвячували кожен березневий номер журналу «Образотворче мистецтво», а також ряд статей у московському журналі «Искусство». 1939 року у Харкові вийшла монографія С. Є. Раєвського «Тарас Шевченко — маляр», кілька монографій та статей у шевченкознавчих альманахах з'явилися на початку 1940-х. На обкладинці «Програми з історії українського мистецтва. Графіка» уміщено репродукцію офорту Шевченка «Судня рада» [9]. Численні публіцистично-критичні тексти вводили його до пантеону видатних особистостей «радянської України», ставлячи на чоло канону українських радянських художників, подібно як і канону українських радянських письменників.

Виклад основного матеріалу. Між романтизмом і реалізмом. У 1937 році остаточно закріпилася ідея (теза) про еволюцію Шевченка-поета від романтизму до реалізму [13, с. 33]. Згідно з виробленою теорією, романтизм сприймався як щось вторинне, другорядне у порівнянні з реалізмом. Крім того, романтизм пов'язувався з «поміщицькою» літературою, а реалізм — з «пролетарською» чи народною [13, с. 338].

Для березневого числа «Малярства і скульптури» 1937 року журналіст Михайло Агуф пише розлогу статтю «Т. Г. Шевченко — художник», у якій раз по раз карбує формулювання «Шевченко — революціонер-демократ», «поет-революціонер», «будучи реалістом у поезії прийшов до реалізму у мистецтві» [24, с. 11]. Через два роки, у березні 1939-го, Г. Радіонов продовжує цей наратив на сторінках видання, пишучи, зокрема, таке: «Геніальність Ш. і його безсмертна заслуга перед мистецтвом полягає насамперед у тому, що він був першим у Росії художником, який проводив принципи революційно-демократичної естетики в своїй практиці. Естетика революційної демократії — це естетика реалізму» [15, с. 11].

Закінчує статтю автор так: «Вірність художника "вечной красавице природе", близькість до реального життя, народність і революційна ідейна насиченість творчості Шевченка-художника забезпечують йому почесне місце в історії мистецтва, забезпечують йому любов і шану мільйонів трудящих народів СРСР, які будують своє нове щасливе життя під життєдайним промінням Сталінської Конституції» [15, с. 13].

Схожу ситуацію бачимо із тогочасним аналізом художніх творів Шевченка. Наполягання на «реалізмі» творчості Шевченка та обхід увагою романтичного складника переходили зі сторінки на сторінку критичних статей.

У радянській інтерпретації Шевченко, учень академіста Карла Брюллова, «відійшов» від доктрини свого учителя, бо хотів «малювати народ», тобто був «народним художником»: «Шевченко рішуче пориває із доктриною свого учителя і в "Живописній Україні" виступає зрілим реалістом. Це один із блискучих проявів революційного демократизму в творчості Шевченка» [4, с. 163].

Як поворотний описується випадок, коли Брюллов не ствердив вибір теми роботи молодого Шевченка: «Шевченко не раз зустрічав протидію свого вчителя, коли брався за сюжети, які не відповідали поглядам Брюллова. "Я накидав ескіз як Петро Пустельник веде натовп перших хрестоносців через одне німецьке містечко. Показав Карлу Петровичу — він мені суворо заборонив брати сюжети із чого б то не було крім Біблії, древньої Греції і Риму". Шевченко незабаром рішуче пориває із школою свого учителя. Уже в роботах "Хлопчик сирота ділиться милостинею з собакою" (1840), "Катерина" (1842), "Селянська родина на пасіці" (1843) він стає на шлях реалізму» [4, с. 165].

Аби уникнути плутанини із терміном «народний художник» (тому що паралельно «народною художницею» називали й Марію Примаченко), можна звернутися до дослідження Соломії Павличко. За словами дослідниці, першим на народність Шевченка вказав Микола Костомаров ще за життя поета. У розумінні Костомарова та його сучасників поняття «народності» було рецидивом романтичного мислення. Пізніше Драгоманов пропонував це поняття переглянути. В різні часи в це поняття вкладався різний смисл — демократизм (Максим Горький), національність (Леонід Білецький) тощо. До середини 1930-х років, на думку Ю. Івакіна, в українській науці перемогло поняття народності такого змісту: «Під народністю Шевченка слід розуміти

передусім те, що Шевченкова творчість відповідала корінним інтересам народних мас, сприяла визвольній боротьбі народу, відображала його думи і прагнення. Народності змісту Шевченкової поезії відповідала народність його форми — велика простота, близькість до фольклорних джерел (хоч у ті роки не всі ще це питання правильно розуміли)» [21, с. 185]. «Народність» Шевченка підкреслювалася й численними репродукціями його портрета у смушковій шапці і кожусі, що його написав Крамський 1871 року. 1940 року виходить видання «Т. Г. Шевченко в портретах и иллюстрациях. Пособие для учителей средней школы» — підручник для вивчення життя Шевченка, «однотипний» з альбомами про О. С. Пушкіна (1937), М. О. Некрасова (1938), М. Є. Салтикова-Щедріна (1939). Саме як народний художник-реаліст Шевченко входив до шкільної програми.

У передмові до видання автолітографій радянських художників до 125-річчя зі дня народження Шевченка авторства М. Бурачека читаємо: «Горький у своїх лекціях у 1909 вказував, що Шевченко був учителем знаменитого російського жанриста Федотова, який поклав основу школі російських художників-реалістів і хіба не ті самі ідеї висловлені Шевченком щодо художників — поширювати світло істини в народі — здійснювала потім сповна плеяда великих російських реалістів — Рєпін, Крамськой, Суриков і багато інших передвижників». Тут бачимо дуже важливу спадкоємність і спорідненість — Шевченко не тільки основоположник реалізму в українській літературі, а й основоположник реалізму в російському живописі. У монографії Скворцова читаємо: «Якщо б не його почин, то заледве російське мистецтво побачило б офорти Шишкіна і багатьох інших офортистів. Реаліст Шевченко відкрив шлях спорідненим йому по духу реалістам-передвижникам» [18, с. 111].

Подібні тези знаходимо у монографії А. Скворцова: «Художник Тарас Шевченко»: «Крізь товщу академічних впливів в його живописних творах чітко проступають реалістичні устремління художника, схильного до жанру, що наближає його до одного з перших російських реалістів — Федотова» [18, с. 5] та, знову ж таки, у статті М. Бурачека: «Все ж Шевченко боровся за реалізм, за правду в мистецтві. Соратник російських демократів-революціонерів, він служив народові поезією слова, пензля, різця. Підносив його політичну свідомість у боротьбі за визволення від рабства, від найлютіших ворогів — царизму, польських, українських і російських панів» [3, с. 32]. Тут повторюються ідеї, вперше виголошені у «Правді», у статті «Великий син українського народу»,— політична і культурна єдність українського народу з російським, залежність України від Росії, «допомога» російського народу українському [12, с. 364].

У виданому 1941 року путівнику-проспекті музею Т. Г. Шевченка у Києві зазначено: «критичний реалізм і революційна романтика як творчий метод Тараса Григоровича Шевченка <…> звернення до гравюри-офорту як радикального способу демократизації мистецтва і наближення його до широких мас народу <…> Шевченко — “русский Рембрандт”» [19, с. 30].

Звертання до графічної творчості Шевченка інтерпретується як намагання поширити «мистецтво у маси», зробити доступним «простим людям» за допомогою масового репродукування, яке дозволяє техніка гравюри. З цим пов’язується «демократизм» Шевченка. Як приклад наводиться серія «Живописна Україна» і лист Шевченка до Куліша, в якому він називає тиражування і продаж за доступною ціною своїх малюнків «благородною думкою». «Як в офорті, так і в малюнку пером, з яким він виступав як ілюстратор ряду видань, Шевченко вбачав не просто різноманітність техніки, а засіб масового поширення мистецтва художника, популяризації історії, життя, побуту і звичаїв народу» [2, с. 163].

Вже згадувана стаття Михайла Агуфа також містить порівняння Шевченка з Рембрандтом, але із цікавою підводкою: Агуф критикує текст історика мистецтва Олексія Новицького «Шевченко як маляр» (1914), де автор стверджує, що «від російських малярів Ш. взагалі стояв осторонь, не зважаючи на оточення». На думку Агуфа, Новицький «хоче зовсім відірвати Ш.-художника від російського мистецтва», стверджуючи, що «українська душа Ш. була близькою до душі голландського народу», чим «прислужується українським націоналістам» [1, с. 14].

За Яном Асманом, Шевченко є одним із героїв радянського пантеону та належить до канону українського образотворчого мистецтва, як і до канону літературного мистецтва [2, с. 118]. Асман визначає канон як принцип, що створює і стабілізує колективну ідентичність, яка як засіб індивідуалізації через соціалізацію є й основою особистісної ідентичності. З точки зору теорії культури будь-яке звернення до традиції з метою відбору, тобто будь-який акт рецепції, є водночас визнанням специфічної системи цінностей.

На окрему увагу заслуговує розгляд фігури Т. Шевченка як місця пам'яті та її репрезентації у 1930-х. Поняття «місця пам'яті» пов'язане з іменем французького історика П'єра Нора, який позначав цим терміном історичні предмети й теми, в яких «сконденсована, втілена чи кристалізована пам'ять нації» [24, с. 11]. При цьому місця пам'яті слід розуміти як метафорично, так і буквально. Це означає, що до них належать історичні постаті, пам'ять про яких впливає на формування ідентичності — наприклад, герої, письменники, святі, правителі, а також свята, історичні події й дати, пам'ятники й архітектурні споруди. Місця пам'яті мають символічну силу та значення для творення ідентичності. Спільнота людей, приміром нація, виявляє таким чином свою пам'ять у знаках і символах — місцях пам'яті, — і ці символи одночасно утримують людей разом [2, с. 224].

Фігура Шевченка апелює до колективної історичної пам'яті, головна функція якої — збереження і відтворення спільноти, та маркує собою й українськість (як народність) і радянськість водночас. У цілій державі споруджуються пам'ятники, засновуються музеї, відзначаються «шевченківські дні», вивчення його творчості входить до шкільної програми, а у багатотомовій «Історії українського мистецтва», виданій у Радянському Союзі, він фігурує як перший український реаліст. Але до того, у 1930-ті — на початку 1940-х, у періодиці і мистецтвознавчій публіцистиці відбувається процес творення цього образу.

У просторовій політиці пам'яті. Надзвичайна популярність Шевченка серед українського народу виявилася ще в передреволюційні роки. Коли царський уряд заборонив святкування 100-річчя від дня його народження, то це викликало бурхливі демонстрації, в яких взяли участь тисячі студентів, представників інтелігенції Києва. Робітники оголосили страйк на знак протесту проти заборони. Російський уряд відповів на демонстрації арештами [10, с. 348].

Під час революції 1917 року культ Шевченка досяг кульмінації. Таку велику популярність Шевченка не могла ігнорувати комуністична влада, яка вирішила використати її для своїх цілей і завдань, намагаючись на перший план висунути соціальні і революційні мотиви його творчості, а не національні. Культ Шевченка доби військового комунізму проходив під гаслом «Шевченко — пророк соціальної революції». Таким чином, «ім'я» Шевченка було просто інтегровано в радянський пантеон, йому надано іншого акценту і в такий спосіб українців прилучено до спільноти «радянського народу».

Шевченко був одним із діячів, пам'ятники яким було вирішено поставити ще у 1918 році (серед інших були — Маркс, Толстой, Достоєвський, Гоголь, Лєрмонтов, Тютчев) [19, с. 12]. У такий спосіб можна було використати популярність цієї постаті серед населення і, просто перенісши акценти, інкорпорувати її до радянського дискурсу.

29 листопада 1918 року В. Луначарський відкрив у Петрограді, на Каменоостровському проспекті, пам'ятник Шевченкові роботи скульптора Яна Тільберга. Гіпсовий пам'ятник стояв на величезному підніжжі з написом: «Великому українському поету-селянину Тарасу Григоровичу Шевченку. 1814–1861. Великий російський народ». Пам'ятник простояв до 1926 року [14, с. 18]. У 1920 році радянський уряд оголосив день смерті Шевченка національним та державним святом, вільним від праці. Текст цього декрету такий: «Рада Народних Комісарів УРСР ухвалює: день одинадцятого березня роковини смерті пролетарського поета Тараса Шевченка — оголошується всенародним святом. В цей день, вільний назавжди від праці, повинні бути проведені лекції, концерти, мітинги, на яких повинно бути з'ясоване велике значення Шевченка як захисника батрацько-селянських інтересів,

і його боротьба за соціяльне визволення трудящих мас» [11, с. 350]. Щоправда, закон проіснував лише один рік.

Протягом 1930-х років оголошувалося кілька конкурсів на проєкт пам'ятника Шевченку. В програмі міжнародного конкурсу 1930 року на проєкт пам'ятника у Харкові (столиці радянської України) так була зазначена основна ідея: Шевченко — поет-революціонер, борець за соціальне та національне визволення України. Проєктувальників рішуче застерігали від «хуторянсько-просвітянського» трактування образу. Далі в програмі зазначалося: «мусимо підкреслити поета-революціонера, борця за національне визволення, розуміючи його як визволення трудового народу в соціальній революції проти панів, царів і духівництва. Так само в його творчості мусимо підкреслити протицарські, антирелігійні виступи, мусимо показати його як провідника нової комуністичної цивілізації на основі розвитку машинової техніки та індустріального пролетаріату» [14, с. 22]. Через конфлікт між членами журі процес затягнувся на кілька років і пам'ятник так і не було встановлено.

У 1933-му було швидко організовано закритий всесоюзний конкурс проєктів пам'ятника у Харкові та на могилі Шевченка. Тлом цього конкурсу був сталінський наступ на селянство із колективізацією, штучно створений голод в Україні та самогубства Скрипника та Хвильового. Тепер Шевченка потрібно було представити як «виразника класових прагнень біднішого селянства та наймитства». Державна комісія обрала проєкт М. Манізера, де поет із насупленим сердитим обличчям виглядає «втіленням непохитного сталінського духу». Накинутий наопашки плащ, притримуваний однією рукою, робить постать подібною до повновладного в Україні Павла Постишева, який любив так ходити; друга рука затиснута в кулак. Навколо фігури Шевченка розташовані, піднімаючись все вище на сходинках-виступах, постаті — Катерина з дитиною, селяни-повстанці, гайдамаки, кріпаки, російські селяни часів Миколи I, більшовицькі партизани, червоноармієць, і, нарешті, шахтар і комсомолка. Ці фігури мають символізувати революційних борців України різних епох, згуртованих навколо Шевченка — виразника їхніх прагнень [14, с. 26]. Модель сподобалася Постишеву, 1935 року пам'ятник було відкрито у Харкові (до 120-річчя від дня народження, але із запізненням на рік) [17, с. 2]. У 1936-му модель затвердив Косіор для реалізації пам'ятника у Києві. Але поки йшли роботи, сталися зміни в партійній верхівці — почалась «єжовщина» і скульпторові довелося демонструвати модель уже Хрущову. Хрущов вирішив, що пам'ятник має забагато фігур і наказав залишити лише одну — самого Шевченка. Манізер наспіх виліпив для Києва постать, схожу на ту, що стоїть у Харкові. Цей пам'ятник відкривали 6 березня 1939 року перед 200-тисячним натовпом, що зібрався з нагоди урочистостей. З промовами до народу звернувся Микита Хрущов та інші партійні керівники. Це був останній пам'ятник Шевченкові, зведений до Другої світової війни. Старий образ Шевченка, «поета селянського повстання», в 1939-му змінюється на новий: відтепер Шевченко — «великий син українського народу», засновник української літератури та батько нації [6, с. 1].

Святкування 125-річчя від дня народження Шевченка того ж таки 1939 року в СРСР в цілому досягло максимуму — було здійснено цілий ряд комеморативних актів: на його честь було названо Київський університет і оперний театр, видано повне зібрання творів, засновано дві іменні стипендії у Ленінградській академії мистецтв [7, с. 75]. Цей ювілей було використано для пропаганди ідей «радянського патріотизму» та прославлення Сталіна. Передовиця «Правди» стала основним керівним матеріалом для всієї радянської преси. Вона цілком відкидає старе партійне трактування Шевченка, висловлене у «Тезах» 1934 року. Нова партійна оцінка відкинула тези про селянську обмеженість і націоналістичні пережитки, буржуазний демократизм, припинила пошуки класовості, а тезу про дружбу Шевченка з революціонерами-демократами значно розширила, повернула йому колишню назву «народний поет» і дала нову оцінку його творам на історичні теми [12, с. 364].

Висновки. Протягом 30-х років XX століття фігура Т. Шевченка інкорпорувалася до нової культурної канви СРСР за допомогою жестів

канонізації: перейменування на його честь вулиць та державних закладів, уведення його творчості до шкільної програми, державне святкування дат, пов'язаних із життям митця. Постать Шевченка перетворювалася на радянського культурного героя. Для підкреслення єдності українського народу з російським наголошувалась близькість Шевченка до ідей російських революціонерів-демократів, а у мистецтвознавстві та художній критиці цей процес розгортався за рахунок висвітлення творчості майстра не як романтика, а як реаліста та народного художника-демократа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агуф М. Т. Г. Шевченко — художник // Малярство і скульптура. 1937. № 3. С. 1–14.
2. Альварт Є. «Постколоніальний синдром» і Тарас Шевченко як місце пам'яті // Схід/Захід. 2013. Вип.16–17: Нео-анти-колоніалізм vs нео-імперіалізм: релевантність постколоніального дискурсу на пострадянському просторі. С. 223–231.
3. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. Сокольской. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
4. Болясний І. «Живописная Украина» Т. Г. Шевченка // Шевченкові: альманах. Одеса: Видавництво Одеської обласної філії Спілки радянських письменників України. 1940. 177 с.
5. Бурачек М. Г. Великий народний художник. Харків: Мистецтво. 1939. 156 с.
6. 6. Вісті. 06.03.1939. С. 1–3.
7. Гриневич В. Великий український народ — «молодший брат великого російського народу» // Сучасність. 2005. № 6. С. 61–84.
8. Історія України: Короткий курс / Під ред. С. М. Бєлоусова [та ін.]. Київ: Вид-во АН УРСР, 1940. 410 с.
9. История украинского искусства (на правах рукописи) / Ред. А. Теплякова; Акад. Архитектуры Укр. ССР. Вып. 4: Графика. Киев: Госстройиздат, 1956. 103 с.
10. Криволапов М. Про мистецтво і художню критику України ХХ століття. Київ: Видавничий дім А+С. 2006. 268 с.
11. Нора П. Всемирное торжество памяти // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3. С. 40–41.
12. Одарченко П. Тарас Шевченко в радянській літературній критиці (1920–1960) // Записки товариства імені Шевченка. Т. 214: Світи Тараса Шевченка. Нью Йорк; Сидней; Торонто; Львів: [б. в], 1991. С. 348–409.
13. Павличко С. Моделі шевченкознавства в радянській та нерадянській науці // Записки товариства імені Шевченка. Т. 214: Світи Тараса Шевченка. Нью Йорк; Сидней; Торонто; Львів: 1991. С. 335–342.
14. Павловський В. Шевченко в пам'ятниках, 1861–1964. Нью-Йорк: УВАН, Інститут Шевченкознавства, 1966. 56 с.
15. Радіонов Г. Великий народний художник // Образотворче мистецтво. 1939. № 3. С. 2–14.
16. Савицька Л. Художня критика в Україні. Друга половина ХІХ — початок ХХ ст. Київ, 2001. 322 с.
17. Сегодня в Харькове открытие памятника Шевченко // Правда. 23.03.1935. С. 2.
18. Скворцов А. М. Художник Тарас Шевченко. Москва; Ленинград: Искусство. 1941. 120 с.
19. Список лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и других городах РСФСР, представленный в СНК Отделом изобразительных искусств Народного Комиссариата по просвещению // Известия ВЦИК. 02.08.1918. № 163(427).
20. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3(40–41). С. 8–27.
21. Центральний державний музей Т. Г. Шевченка: проспект. Київ: Наркомос УРСР. 1941. 31 с.

22. Шабліовський Є. Пролетарська революція і Шевченко. Київ; Харків: Література і мистецтво, 1932. 192 с.
23. Шевченкознавство: підсумки і проблеми. Київ: Наукова думка: 1975. 562 с.
24. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire // Representations. Special Issue: Memory and Counter-Memory. Spring 1989. No. 26. P. 7–24. DOI: 10.2307/2928520

REFERENCES

1. Ahuf, M. (1937). T. H. Shevchenko—khudozhnyk [Taras Shevchenko—The Artist]. *Maliarstvo i skulptura, 3,* 1–14 [in Ukrainian].
2. Alvart, Y. (2013). "Postkolonialnyi syndrom" i Taras Shevchenko yak mistse pamiati [The "Postcolonial Syndrome" and Taras Shevchenko as a Place of Memory]. *Skhid/Zakhid, 16–17,* 223–231 [in Ukrainian].
3. Assmann, J. (2004). *Kulturnaya pamyat: Pismo, pamyat o proshlom i politicheskaya identichnost v vyisokih kulturah drevnosti* [Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination] (M. Sokolskaya, Trans.). Moscow: Yazyiki slavyanskoy kultury [in Russian].
4. Boliasnyi, I. (1940). "Zhyvopysnaia Ukrayna" T. H. Shevchenka ["Picturesque Ukraine" by Taras Shevchenko]. *Shevchenkovi: almanakh*. Odesa: Vydavnytstvo Odeskoi oblasnoi filii Spilky radianskykh pysmennykiv Ukrainy [in Ukrainian].
5. Burachek, M. (1939). *Velykyi narodnyi khudozhnyk* [The Great Folk Artist]. Kharkiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
6. *Visti* (1939, March 6) [in Ukrainian].
7. Grynevych, V. (2005). Velykyi ukrainskyi narod—"molodshyi brat velykoho rosiiskoho narodu" [The Great Ukrainian People are "the Younger Brother of the Great Russian People"]. *Suchasnist, 6,* 61–84 [in Ukrainian].
8. Bielousov, S. et al. (Ed.). (1940). *Istoriia Ukrainy: Korotkyi kurs* [History of Ukraine: A Short Course]. Kyiv: AS USSR Publishing [in Ukrainian].
9. Tepliakova, A. (Ed.). (1956). *Istoryia ukraynskoho iskusstva. Vol. 4: Grafika* [History of Ukrainian Art. Graphics]. Kyiv: Gosstroyizdat [in Russian].
10. Kryvolapov, M. (2006). *Pro mystetstvo i khudozhniu krytyku Ukrainy XX stolittia* [On the Art and Art Criticism of Twentieth-Century Ukraine]. Kyiv: Vydavnychyi dim A+C [in Ukrainian].
11. Nora, P. (2005). Vsemirnoe torzhestvo pamyati [The World Triumph of Remembrance]. *Neprikosnovennyiy zapas, 2–3,* 40–41 [in Russian].
12. Odarchenko, P. (1991). Taras Shevchenko v radianskii literaturnii krytytsi (1920–1960) [Taras Shevchenko in Soviet Literary Criticism (1920–1960)]. *Zapysky tovarystva imeni Shevchenka*. Vol. 214: Svity Tarasa Shevchenka (pp. 348–409). New York; Sydney; Toronto; Lviv: [n. p.] [in Ukrainian].
13. Pavlychko, S. (1991). Modeli shevchenkoznavstva v radianskii ta neradianskii nautsi [The Models of Shevchenko Studies in Soviet and Non-Soviet Scholarship]. *Zapysky tovarystva imeni Shevchenka*. Vol. 214: Svity Tarasa Shevchenka (pp. 335–342). New York; Sydney; Toronto; Lviv: [n. p.] [in Ukrainian].
14. Pavlovskyi, V. (1966). *Shevchenko v pamiatnykakh, 1861–1964* [Shevchenko in Monuments, 1861–1964]. New York: Ukrainian Free Academy of Sciences, Institute of Shevchenko Studies [in Ukrainian].
15. Radionov, H. (1939). Velykyi narodnyi khudozhnyk [The Great Folk Artist]. *Obrazotvorche mystetstvo, 3,* 2–14 [in Ukrainian].
16. Savytska, L. (2001). *Khudozhnia krytyka v Ukraini. Druha polovyna XIX—pochatok XX st.* [Art Criticism in Ukraine. The Second Half of the 19th and Early 20th Centuries]. Kyiv [in Ukrainian].
17. Segodnya v Kharkove otkryitie pamyatnika Shevchenko. (1935, March 23). [The Opening of a Shevchenko Monument in Kharkiv Today]. *Pravda* [in Russian].

18. Skvortsov, A. (1941). *Hudozhnik Taras Shevchenko* [The Artist Taras Shevchenko]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo [in Russian].

19. Spisok lits, koim predlozheno postavit monumentyi v g. Moskve i drugih gorodah RSFSR, predstavlennyiy v SNK Otdelom izobrazitelnyih iskusstv Narodnogo Komissariata po prosvescheniyu (1918, August 2). [The List of Persons to Whom it is Proposed to Erect Monuments in Moscow and Other Cities of the RSFSR, Submitted to the CPC by the Fine Arts Department of the People's Commissariat for Education]. *Izvestiya VTsIK, 163(427)* [in Russian].

20. Halbwachs, M. (2005). Kollektivnaya i istoricheskaya pamyat [Collective and Historical Memory]. *Neprikosnovennyiy zapas*, *2–3*(40–41), 8–27 [in Russian].

21. *Tsentralnyi derzhavnyi muzei T. H. Shevchenka: prospekt* (1941). [Taras Shevchenko Central State Museum: A Guide]. Kyiv: People's Commissariat of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].

22. Shabliovskyi, Y. (1932). *Proletarska revoliutsiia i Shevchenko* [The Proletarian Revolution and Shevchenko]. Kyiv; Kharkiv: Literatura i mystetstvo [in Ukrainian].

23. *Shevchenkoznavstvo: pidsumky i problemy* (1975). [Shevchenko Studies: Findings and Challenges]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

24. Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations, 26,* 7–24. DOI:10.2307/2928520 [in English].

YULIIA PIVTORAK

TARAS SHEVCHENKO IN THE TEXTS OF THE *OBRAZOTVORCHE MYSTETSTVO* JOURNAL AND SOVIET MEMORY POLITICS OF THE 1930S

Abstract. This article analyzes the interpretation of Taras Shevchenko's work in the *Obrazotvorche mystetstvo* journal within the context of Soviet memory policy in the 1930s. During this period, Soviet authorities actively utilized Shevchenko's figure to construct new ideologically acceptable narratives aligned with the principles of socialist realism. Through publications in art criticism journals such as *Obrazotvorche mystetstvo*, Shevchenko's image underwent significant ideological transformation. He was primarily portrayed as a revolutionary and a defender of the working class, which aligned with the Soviet interpretation of his work.

The article examines how Soviet authorities used media to shape memory policy, emphasizing Shevchenko's conformity to Soviet ideals while simultaneously suppressing or reshaping the national aspects of his legacy. Based on an analysis of 1930s art publications, the author demonstrates how the Soviet regime established a controlled canon of national heroes, constructing an official historical memory that served the ideological goals of the totalitarian state. This study contributes to a broader understanding of Soviet memory policy and the role of journalism in shaping Ukraine's cultural space during the Stalinist era.

Keywords: art criticism, Taras Shevchenko, journalism, memory policy.

Стаття надійшла до редакції 15.11.2024

Конотації долінійної та лінійної систем нотації в музиці як фактор культурогенезу виконавського мистецтва
Connotations of Prelinear and Linear Notation Systems in Music as a Factor of Culturogenesis of the Performing Arts

УДК 784:130.2
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319116

Єлізавета Ареф'єва
Доктор філософії з культурології, докторантка, старший викладач кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
e-mail: liza.arefieva34@ukr.net

Elizaveta Arefieva
Ph.D. in Cultural Studies, Habilitation Candidate, Senior Lecturer in the Department of Art of Music at the Kyiv National University of Culture and Arts
orcid.org/0000-0001-5060-2251

Анотація. Системогенез та культурогенез виконавського мистецтва в музиці здійснюється шляхом петлі рекурсії, за Едґаром Мореном, як звернення до метафізичних засад системи. На семіологічному рівні це відбувається як конотація долінійної та лінійної систем нотації. Актуалізація долінійних систем нотації, як і специфічного гуртового типу навчання вокалу, є невід'ємним складником сучасної музичної педагогіки. Мова йде про системні ознаки, які дають можливість охарактеризувати екологічний потенціал хорового та інструментального виконавства як єдність взаємодоповнювальних систем. Ці системи від самого початку були взаємодоповнювальними в історії музики, але й досі існує багато різних думок, ідей відносно того, в чому сутність, власне, виконавства в такому музичному просторі, як хор або симфонічний оркестр. Втім, проблема полягає в іншому — показати екологічний принцип самозбереження цих систем. Звернення до систем нотації є суттєвою частиною екосистемного аналізу. Важливо, що нотне письмо стає ключем для інтерпретації метафізичних витоків музичної культури в цілому.

Ключові слова: культура, музичне виконавство, системогенез, культурогенез, художній образ.

Постановка проблеми. Відносність інтерпретаційної селекції музичної матерії спонукає до того, що треба починати з генетично більш ранньої системи виконавства, а такою була хорова музика, тобто все, що пов'язане з голосом як інструментом, який дається людині від природи, але культивується в тому чи іншому гурті — чи то чернецький гурт, чи то школи виховання консерваторного типу тощо, що мають свої онтологічні засоби вираження та фіксації художнього образу. Отже, поступовий розвиток систем музичної писемності можна прослідкувати у формуванні тих нотаційних конструкцій, які потрібно реконструювати як екологічні детермінанти самозбереження музики в цілому.

Якщо говорити про музичну писемність в широкому розумінні, то вона є не лише фіксацією звуку, але й фіксацією соціокультурного простору, можливості презентації думки і образу, які досить чітко структуровані. Варто визначити культурний контекст реконструкції нотації для того, щоб розгорнути його в тих конструкціях, які, власне, характерні для хорової музики. Отже, генетично первинним в культурі є піктографічне письмо як картина реальності, яка презентує зміст повідомлення в структурному, фонетичному і технологічному плані, якщо говорити про технологію дискурсу. Логографія — це та система, яка приходить пізніше, коли слово стає вихідним інтерпретативним елементом. Логографічне письмо відображує як ціле слово, так і його частину, морфему. Все це дає можливість стверджувати, що склад як частина слова, що в музиці визначається в невменній нотації, має паралелі з логографічним письмом. Система детермінативів (допоміжних піктограм), які допомагають

вийти із складної ситуації, коли слово має омоніми або синоніми і потрібно ввести доповнювальні структури, які б розрізняли їх, легко прочитується в системі детермінативів знаменного розспіву як графіка крюків.

Отже, нотація — це спосіб мислення письмом, письмо формується як цілісність артикуляції, можливість визначення цілісності звучної матерії. В письмі фіксація звучної стихії має свою вершину розквіту у алфавітній системі, або у музичній системі, яка пов'язується з буквеною фіксацією звуків. Цікаво, що в системі нотації музики в Давній Греції використовувалися букви, які по-різному розташовувалися у просторі: вертикально, горизонтально, у перевернутому вигляді. Тобто ми бачимо, що буквене письмо стає вихідним для нотаційних систем в музиці, бачимо своєрідну інверсію системогенезу або культурогенезу писемності в цілому. Реконструкція генези культуротворчих інтенцій музичної писемності є актуальною проблемою сьогодення.

Аналіз досліджень і публікацій. Культурологічні та мистецтвознавчі проблеми генези екосистем культури досліджувалися у роботах М. Бахтіна [6], Ж. Бодріяра [7], Й. Ґарднера [9], Дж. Ґібсона [10], Ю. Легенького [4], Е. Морена [11], В. Татаркевича [5], М. Фуко [8] та ін. Музикологічні виміри знакових систем були визначені в роботах Б. Гнидя [2], О. Козаренка [3] та ін. Однак проблема аналізу культурогенезу виконавського мистецтва в музиці як конотації нотаційних систем ще мало вивчена.

Мета статті — визначити культурні виміри еволюції виконавського мистецтва як кореляцію долінійної та лінійної систем нотації в музиці.

Виклад основного матеріалу. Логографічна складова структура, яка генетично передує алфавітній системі, стає основою для величезного історичного пласту нотації, що пов'язується з невменною системою, зокрема знаменним розспівом, путьовим розспівом тощо. Отже, це спонукає до усвідомлення того, що слово в музиці не є самодостатнім носієм змісту. Всі системи нотації писемності, так чи інакше, починають «ховатися» за частину слова, визначають морфеми слова як те, що дає більш структурний, чіткіший і економніший спосіб запису в порівнянні з піктограмою. Долінійна нотація стає записом досить складного змісту: фіксується слово, яке інтонується, слово, яке має інтерваліку, слово, яке є звуком, слово, яке потрапляє в контекст інших звукових артефактів.

Ю. Легенький зазначає: «Можна з самого початку побачити, що алфабетний код в музиці був визначений як субстанційно-презентативний образ космосу ноти. Антична музика сфер — це музика нот. Потім виникає те, що зветься лінійна система письма. Ноти потрапляють в семіоструктурну конструкцію, набувають темпоральності, виникає автоматизована система граматики запису. А вже після цього виникає нелінійний простір, який розхитує цю лінійність, формується постмодерне єднання графічних констант, квазідискретного і квазіконтинуального образів запису. Але ми забули сказати, що між цим першим космічним самоустроєм, самостоянням ноти-космосу, звуку як окремої планети, перетворенням звука на асиміляцію ладів і всього іншого вже в лінійній системі існувала величезна фундація нелінійного письма: так званий знаменний розпів, невменне письмо і все інше» [4, с. 205].

Виникають дві лінії вокалу — монодійна і партесний спів, поліфонія. За цим стоїть інша реальність — світоглядна, яку інтерпретують досить по-різному. Нас цікавлять інтерпретації Й. Ґарднера та В. Мартинова. Й. Ґарднер достатньо тактовно, на широкому матеріалі конструює ідею богослужебного співу. В. Мартинов, більш лапідарний у своїх намаганнях, виглядає як неофіт, який у мистецтвознавчій рефлексії здійснює «літургію для оглашенних», щоби просвітити всіх, хто не знає, що таке система нотації, літургія тощо.

«Приступаючи до вивчення історії богослужбового співу Православної Церкви, необхідно усвідомити різницю між історією богослужбового співу і історією музики. Передусім, богослужбовий спів і музика є різними за своїм походженням. Історія богослужбового співу починається на Небі, бо вперше хвалебна пісня Богу була оспівана безплотними силами небесними, що утворювали собою світ невидимий і духовний, створений Господом перед світом видимим

і речовинним. Таким чином, початок богослужбового співу лежить за межами земної історії і за межами історії видимого світу взагалі. Пісня ця, що оспівана в момент творіння, продовжує бути оспівана і буде оспівуватися вічно святими ангелами, однак людина, що спотворила порушенням заповіді свою первісну природу і впала у владу гріха, тління і смерті, не в змозі більше слухати цей спів і бути до нього причетною. Тільки у виключні моменти окремі обранці божі мали дар слухати спів ангелів. Священне Писання згадує святого пророка Ісайю, що чув серафічну пісню; віфлеємських пастирів, що бачили військо небесне, яке благовістило Різдво Христове; святого Іоанна Богослова, який сподобився одкровенням найвищих таїн на острові Патмос. Свідоцтва про слухання ангельського співу окремими угодниками можна знайти також і в церковному Преданні», — пише В. Мартинов [Цит. за: 4, с. 206].

Науковий дискурс Мартинова — це неохристиянська естетика апологетичного типу, естетика ортодоксального християнства, яка виглядає зараз досить актуальною у просторі цитатних, протестних, альтернативних хорових практик. Це важливо, і ми будемо звертатися до цих двох авторів, але спочатку треба здійснити культурно-історичний екскурс, починаючи від античного періоду, щодо формування систем долінійної та лінійної нотації в музиці, визначити, як відбувався перехід до фонологічного, звукового фіксування музичної інформації.

Еволюція завершується так званою лінійною нотацією, яка стала загальноприйнятою. Зараз мало хто знає, що вона не є вершиною розвитку нотації, виникають нові, комп'ютерні нотаційні версії, більше того, піктографічна писемність входить у сучасну нотаційну систему. Найбільш знаменитим є досвід Дж. Кейджа, який перетворює свої партитури на піктограми. Відомі й менш скандальні приклади, коли, наприклад, один із санкт-петербурзьких композиторів вводить у партитуру щоденники дівчинки, яка померла від голоду в блокадному Ленінграді. Ноти ніяк не пов'язані з вербальними текстами, але вони хвилюють виконавця і створюють своєрідний етос, відповідний настрій, що, звичайно, впливає на виконавську систему.

Виникає багато симбіотичних конструкцій, які потрібно спроєктувати в культурно-історичну тканину і показати, чому стає актуальним неопіктографічний підхід, чому невменна система нотації, тобто музична логографія як нотаційна система, знов стає актуальною з її орієнтацією на «крюки», так звані знамена.

В. Татаркевич стверджував, що епіцентром формотворення хореїчного мистецтва у Давній Греції були катарсис (очищення) і мімезис (наслідування). Фактично, етос як морально-естетичний спосіб переживання призводив до катарсису, що й уводило музику в пантеон мистецтв, які перетворювали душу людини. В. Татаркевич зазначав: «Мистецтва, які у більш пізній період назвали красними, греки не виділяли в окрему групу. Вони не класифікували мистецтва на красні та ремісничі. Греки вважали, що всі мистецтва можуть бути прекрасними. Вони думали, що ремісник (деміург) може досягнути досконалості у будь-якому мистецтві і стати майстром (architekton). Ставлення греків до людей, що займалися мистецтвом, було складним: вони їх цінували за знання, але в той же час зневажали за те, що праця ця була ремісничою, фізичною працею, працею заради заробітку. Внаслідок цього давні греки цінували ремесла, мабуть, вище, ніж сучасні люди, а красне мистецтво — нижче, ніж наші сучасники. Таке ставлення до мистецтва сформувалося вже у дофілософську добу; філософи його прийняли і підтримали.

Давні греки поділяли мистецтва на вільні і службові — в залежності від того, чи потребують вони фізичних зусиль, чи ні. Вільними мистецтвами називалися такі мистецтва, які потребували фізичних зусиль, а службовими називалися такі, що фізичних зусиль не потребували. Перші мистецтва греки вважали незрівнянно вищими. Красні ж мистецтва вони відносили частиною до вільних, як, наприклад, музику, а частину до службових, як архітектуру і живопис» [6].

Естетична свідомість в античні часи приділяла багато уваги формуванню зовнішнього, механічного поділу мелодії, тобто конструюванню метричних форм. Метрика — це ще не ритміка, музичні метри втягалися в ритмічний рух звуків, а ритміка була примхливою і нескінченно

різноманітною, як і людська мова. Отже, рух і розвиток людської мови визначався насамперед змістом певних слів і структурою фраз. Але структура фраз безмежно розмаїта: форми прискорювання, сповільнювання, перерва повторень важко піддаються опису і навіть звичайному переліку, коли йдеться про правильне вимовляння слів в залежності від музичного ритму. Слід назвати «вільною» ритміку — на відміну від зв'язаної і завжди виразно-структурно оформленої метрики. Антична естетика музики ґрунтується на сприйманні і на створенні саме такої вільної ритміки. Треба додати, що ця вільна ритміка як система інтонування була досить довільною, не була структурована, як зараз вона структурується у лінійній нотації, а у невменному нотуванні вона взагалі була тим комунікативним феноменом, який зберігав усну традицію і передавався з вуст в уста. Адже для цього мала бути здатність зберігати цю традицію. В більшості вона зберігалася в чернецькому гурті і тих угрупованнях, які створювали хори в церковному просторі.

Суть музичного закону Піфагора, який довгий час навчався на Сході, полягає в тому, що існує зв'язок між висотою звуку, довжиною струни і певним числом, що відображає співвідношення звуків по висоті (музичний інтервал). Ямвліх, що інтерпретував Піфагора, свідчить про те, як Піфагор визначив мистецтво музики у відносинах музичних інтервалів: октави (1:2), квінти (2:3), кварти (3:4), а також тонів і напівтонів. Числа, які складають головні інтервали, належали четвериці і мали свій космологічно-релігійний сенс.

Новохристиянська реальність вже заперечує дихотомію «слово — музика». Музика належить профанному світу, а те, чим вона має стати, прославляючи Ісуса Христа, є аналогом ангельського співу. Тобто ангелологія як своєрідний образ сакральної музики стає однією з парадигмальних настанов, що надзвичайно гостро інтерпретується і по-різному оцінюється в ортодоксальній християнській естетиці. Якщо О. Лосєв прямо говорить, що О. Скрябіна християнину не можна слухати, а його аналіз музики є чисто феноменологічним, але достатньо нейтральним, то такий апологет неохристиянського бачення хорового співу, як В. Мартинов, намагається сказати, що богослужіння як хоровий спів — це не музика.

Походження невменної нотації пов'язують з хірономією, або мистецтвом відтворення мелодичного контуру через жестуальні рухи рук, що певною мірою можна побачити на єгипетських барельєфах, а також зазначити своєрідну візуалізацію ному як цілісності, що стає божественним номом, який перетворюється у невменній нотації на певну фіксацію звуку у вигляді синтетичних означальних письма. Тобто невменне письмо фіксує конкретний нотаційний контур мелодій у його повноті, в той час як система, що походить від Давньої Греції, тобто літерно-звукова нотація, перетворюється в той образ, який вже не є актуальним в просторі християнського співу.

Невизначеність висоти і довжини звуку в невменній нотації компенсувалася усною традицією. Невменний запис був лише стенограмою усного, традиційного комунікативного відтворення мелодії, яка сприймалася на слух. Звідси культ старцівства, слухняності й заперечення власної волі, будь-якої індивідуальності. Отже, невменне письмо ставало фактично своєрідним носієм тої тріади, яка продукує новітню систему лінійної нотації. Глас, співівка, невма — головні детермінанти системи. Глас — головна конструкція, монодійно структуруючий принцип. Співівка — орнаментація цієї конструкції. Невма — це фіксація, яка вже переходить в ту конструктивну засаду, що наслідує традицію в достатньо умовних і водночас структурних формах.

Система осьмогласія, центонна техніка та невменна нотація створюють образ музикування, що пов'язаний з тими атрибутами, які удосконалюють античну систему, але вже зовсім на інших началах. «Пісня нова» як аналог ангельського співу (ангелологія музики) стає вихідним центром та принципом осьмогласія, що в певній мірі розмивається з появою мелодичних варіантів, пов'язаних з національними традиціями. Центонна техніка теж розмивається з поверненням ладового мислення і появою тих мелодичних фрагментів (піснеспівів), які знов-таки приходять на правах маргінальних, інколи народних, фольклорних інтенцій.

Отже, принцип невменної нотації трансформується в різні системи фіксації звуку, де з'являється

точніше визначення висоти і довжини, й таким чином система нотації перетворюється з комунікативної герметичної на ту технологію, яка все далі й далі відсуває людину гурту, яка чує гласи ангелів, дає їй в руки інструмент досконалішої і структурованішої співочої техніки.

Отже, нотація стає складнішою, але головним є мелодичний інтервал, підвищення й пониження звуків, що фіксує ці переходи, але вже не так, як воно було в давньогрецькій нотації, у звукоінтервальній мімікрії висоти і тону. Тобто все це так чи інакше пов'язується з духовним позначенням верху та низу на терцію і квінту, а також свідчить про те, що з'явився більш герметичний принцип, який в середньовічній традиції так чи інакше ніс в собі опору на логографію, яка доповнювалась або силабічним, або мелімазматичним принципом, що потім привело до монодії і до поліфонії, партесного співу.

Й. Ґарднер пише: «Стовпове знам'я отримало в звичайній мові назву "крюкової нотації", або просто "крюків", рідше — "знаменної нотації" (про неправильність цієї останньої назви ми вже говорили вище, в своєму місці). Вираз "знаменна нотація", як ми вже говорили, є, по суті, тавтологія, так як "знам'я" і є, в збірному сенсі слова, "нотація". Назва "крюкова нотація" також є недостатньою, і тому не зовсім зрозуміло: про яку з декількох родів крюкових нотації йде мова. Всі нотації, навіть більш пізня лінійна нотація з квадратною формою нотних головок, звалися в XVII столітті також "знаменем" — київське знам'я (себто київська нотація).

Проте вирази "стовпове знам'я" або "стовпова нотація" абсолютно точно відображають систему і тип нотації як нотації, що слугує для запису стовпового, себто осьмогласного (що утворює чергування восьми гласів, тобто гласовий стовп) співу» [Цит. за: 4, с. 214].

Це свідчить про герметичну традицію, що формується в гурті — замкненому просторі чернецького колективу, або тих прочан, які тяжіють до певної традиції, до певної складної системи, що ілюструє перехід від катакомбного періоду, синтетичного образу інобуття до більш розгорнутого і структурного за своєю конструкцією мелосу.

Але герметизм швидко втрачається: «На початку XVI століття або в самому кінці XV століття в співочих богослужбових рукописах з'являється новий вид безлінійної співочої нотації, похідний від стовпової нотації, так зване "путьове знам'я" або "путьова нотація". Каталог співочих знаків цієї нотації (як і їх накреслення) складається зі знаків стовпової нотації того часу, а також певних знаків стовпової нотації, котрі до часу появи путьової нотації вийшли вже з ужитку і частково забулися» [Цит. за: 4, с. 215].

Висновки. Виникає музична риторична система, де музична моторика у вигляді метабол (цю термінологію опрацьовує композитор Я. Ксенакіс) стає креативною та імпліцитно евристичною у виконавському мистецтві. Я. Ксенакіс переходить від звукоряду до його частин, що свідчить про континуальний, динамічний принцип звукової модуляції, яка протистояла буквеній, нотолінійній нотації. Отже, глас нововізантійської системи спирався на певну мозаїчну структуру, модифікаційну структуру і потім визначався ладом або родом співу. Виникає потреба знайти ключ, трансформувати і розшифрувати складний герметичний зміст музичного тексту, складений із достатньо нетрадиційних, неоднозначних субструктур.

Це веде до того, що виникає чимало інтерпретативних систем, так званих образів співу, які намагаються повернутися до традиційного візантійського співу в його неогерметичному образі, де давньогрецька ладова структура повертає нас у те, що було фактично засуджено Клементом Александрійським. Музична антропологія, яку можна побачити в трактатах Григорія Ниського, — це своєрідний жест відчаю перед тим, що мало бути за умов панування однозначної технології нотації і більш однозначного передання інформації. Ми бачимо певну ідеалізацію візантійської спадщини; ця ідеалізація обертається локалізацією і певним запереченням західних інновацій, що підживлюється протистоянням західної та східної церков у християнстві.

«Отже, синтагматика і еволюція розвитку нотаційної інформації, будемо казати, нотації звукового виміру образу світу (він може бути і музичним, і немузичним) формується як космоустрій

окремого диференційованого зразка в певному сигніфікаті, — це нота, квадратна, кругла; а щоб відразу зафіксувати синтагматику, скажемо, що квадрат — це образ землі; потім з'являються і округлі небесні ноти, з тими ж самими хвостиками. Їх небесність пов'язана з тим, що вони втрачають космологічність. Така трансформація, перехід з одного еону в інший, з одного світотворення в інший не пройшла безслідно», — констатує Ю. Легенький [4, с. 205]. Симбіоз долінійної та лінійної нотацій відбувається як перманентний процес взаємодоповнення образних засобів означених систем, як культурогенез виконавського мистецтва в музиці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ: Музична Україна, 1978. 181 с.
2. Гнидь Б. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (1971–2001). Київ: НМАУ, 2002. 95 с.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2000. 284 с.
4. Легенький Ю. Г. Соціальний дизайн: образ і документ в часові та просторі культури. Київ; Переяслав; Ніжин: Видавець М. М. Лисенко, 2023. 383 с.
5. Татаркевич В. Античная эстетика. Москва: Искусство, 1977. 327 с.
6. Bakhtine M. Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale. Paris: Gallimard, 1984. 408 p.
7. Baudrillard J. L'échange symbolique et la mort. Paris: Gallimard, 1976. 352 p.
8. Foucault M. Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault / Ed. by L. H. Martin, H. Gutman, P. H. Hutton. London: Tavistock Publications, 1988. 166 p.
9. Gardner J. von. Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation. Bern: Peter Lang, 1967. 270 S. DOI: 10.3726/b12165
10. Gibson J. J. The Ecological Approach to Visual Perception. New York: Psychology Press, 2014. 346 p.
11. Morin E. Method: Towards a Study of Humankind. Vol. 1: The Nature of Nature / Trans. and introd. by J. L. Roland Belanger. New York: Peter Lang, 1992. 435 p.

REFERENCES

1. Herasymova-Persydska, N. (1978). *Khorovyi kontsert na Ukraini v XVII–XVIII st.* [Choral Concert in Ukraine in the 17th–18th Centuries]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Hnyd, B. (2002). *Vykonavski shkoly Ukrainy: Kafedra solnoho spivu NMAU im. P. I. Chaikovskoho (1971–2001)* [Performing Schools of Ukraine: Department of Solo Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (1971–2001)]. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
3. Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsyonalnoi muzychnoi movy* [The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language]. Lviv: Taras Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
4. Lehenkyi, Y. (2023). *Sotsialnyi dyzain: obraz i dokument v chasovi ta prostori kultury* [Social Design: Image and Document in the Time and Space of Culture]. Kyiv; Pereiaslav; Nizhyn: Vydavets M. M. Lysenko [in Ukrainian].
5. Tatarkevich, V. (1977). *Antichnaya estetika* [Ancient Aesthetics]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
6. Bakhtine, M. (1984). *Les genres du discours, dans Esthétique de la création verbale* [The Genres of Discourse in *Aesthetics of Verbal Creation*]. Paris: Gallimard [in French].
7. Baudrillard, J. (1976). *L'échange symbolique et la mort* [Symbolic Exchange and Death]. Paris: Gallimard [in French].
8. Foucault, M. (1988). *Technologies of the Self*: *A Seminar with Michel Foucault* (L. H. Martin, H. Gutman, & P. H. Hutton, Eds.) London: Tavistock Publications.
9. Gardner, J. von (1967). *Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner linienlosen Notation* [The Problem of Old Russian Demestian Church Chant and Its Notation Without Lines]. Bern: Peter Lang. DOI: 10.3726/b12165 [in German].
10. Gibson, J. J. (2014). *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York: Psychology Press.
11. Morin, E. (1992). *Method: Towards a Study of Humankind.* Vol. 1. The Nature of Nature (J. L. Roland Belanger, Trans.). New York: Peter Lang.

ELIZAVETA AREFIEVA

CONNOTATIONS OF PRELINEAR AND LINEAR NOTATION SYSTEMS IN MUSIC AS A FACTOR OF CULTUROGENESIS OF THE PERFORMING ARTS

Abstract. According to Edgar Morin, the systemogenesis and culturogenesis of performance art in music occur through a recursive loop that appeals to the metaphysical foundations of the system. At the semiological level, this manifests as a connotation between prelinear and linear notation systems. The actualization of prelinear notation systems, along with a specific group-oriented approach to vocal training, forms an integral part of contemporary music pedagogy. These are systemic features that allow us to characterize the ecological potential of choral and instrumental performance as a unity of complementary systems. Historically, these systems have been interdependent, as evidenced by the ongoing diversity of perspectives on the essence of human performance within musical spaces such as choirs or symphony orchestras. However, the central issue lies elsewhere: to reveal the ecological principle of self-preservation inherent in these systems. A reference to notation systems is essential for any ecosystemic analysis. Musical notation, in this context, becomes the key to interpreting the appeal to the metaphysical origins of musical culture as a whole.

Keywords: culture, musical performance, systemogenesis, culturogenesis, artistic image.

Стаття надійшла до редакції 11.10.2024

Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові в часи російсько-української війни
Lviv Early Music Festival During the Russo-Ukrainian War

УДК 78.07:930.85:323.28(477.83-25)"2022/…" + 316.7
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319154

Ганна Іванюшенко
Аспірантка
Інституту проблем сучасного мистецтва
НАМ України
e-mail: i_anna@ukr.net

Hanna Ivaniushenko
Ph.D. Student,
Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0009-0005-6423-5452

Анотація. Військові конфлікти, загрози безпеці та нестабільність у будь-якій країні призводять до скасування або обмеження проведення культурних заходів. Діяльність Міжнародного фестивалю давньої музики у Львові в умовах російської агресії дає можливість розглянути форми проведення фестивалів під час війни. Від початку повномасштабного вторгнення у 2022 році Львівська національна філармонія імені Мирослава Скорика стала першою, що відновила свою концертну діяльність. Вже 20 березня 2022 року відбувся перший онлайн-концерт проєкту «Україна-2022. Музи не мовчать», що був організований для підтримки музикантів, які залишились в Україні. Формат онлайн-концертів став своєрідною адаптацією філармонії до викликів часу. Частота випусків нових відео і їхня якість зростали, глядацька авдиторія збільшувалась. Протягом 2022 року Львівська філармонія провела три масштабні міжнародні фестивалі. У серпні відбувся традиційний Фестиваль давньої музики у Львові, що від 2022 року отримав статус міжнародного. Саме змішана форма проведення фестивалю (концерти можна було послухати в залі та одночасно вони транслювались на ютубі Львівської філармонії) дала можливість значно збільшити авдиторію фестивалю та сприяла новим творчим контактам. У програмах фестивалю, з одного боку, традиційно широко представлена європейська музика від епохи Середньовіччя до високого бароко, з іншого, — від першого ж фестивалю наявний стійкий інтерес до української музичної давнини. Фестиваль 2022 року привернув увагу міжнародної музичної спільноти та отримав значну підтримку. Завдяки проєкту «Україна-2022. Музи не мовчать» вдалося встановити важливі творчі контакти з європейськими музикантами. Вагомим підтвердженням кроскультурної та освітньої місії фестивалю став концерт-закриття за участі Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, польської клавесиністки Уршулі Ставіцької та знаного польського диригента Павла Осуховського, присвячений 180-річчю Львівської музичної академії.

Ключові слова: Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові, Львівська національна філармонія ім. М. Скорика, проєкт «Україна-2022. Музи не мовчать», культурна спадщина.

Постановка проблеми. Культурна спадщина є стратегічним ресурсом суспільства, заснованого на демократичних, етичних, естетичних і екологічних цінностях. Як зазначає Наталя Мусієнко, трагічний досвід російсько-української війни, що триває від 2014 року, і особливо повномасштабної фази агресії, що розпочалася 24 лютого 2022 року, довели, що культурна спадщина, її збереження і відновлення є вагомим складником національної безпеки, адже разом з атакою на українські землі йде атака на ідентичність України [11].

Генеральний директор Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика Володимир Сивохіп у своєму есеї «Сага про війну» підкреслює: «Війна змушує задавати собі низку питань, знаходити на них відповіді, шукати точки опори, сенси й значення не для того, щоб вижити,

а для того, щоб ухвалювати правильні рішення і йти далі. Адже війна — це не тільки потрясіння через велику темряву, а й час, коли ми мусимо знайти майбутнє світло, особисту відвагу й усвідомити власний шлях до перемоги» [13]. За його словами, «музика голосно розповідає про Україну, її традиції та культуру» світовій спільноті.

Військові конфлікти, загрози безпеці та нестабільність у будь-якій країні призводять до скасування або обмеження проведення культурних заходів. Організація фестивалів під час війни є складною справою, пов'язаною з багатьма викликами. Огляд діяльності Міжнародного фестивалю давньої музики у Львові в умовах російської агресії, що дає можливість розглянути форми проведення фестивалів під час війни та проаналізувати їх вплив на культурне життя міста та країни в цілому, визначає **актуальність** теми цієї статті.

Виклад основного матеріалу. Від початку повномасштабної російської агресії у лютому 2022 року Львівська національна філармонія першою відновила свою концертну діяльність. Вже 20 березня відбувся перший онлайн-концерт проєкту «Україна-2022. Музи не мовчать», що був організований для підтримки музикантів, які залишились в Україні під час війни.

У концерті взяли участь солісти Львівської філармонії Оксана Рапіта, Мирослав Драган та Наталія Дитюк, модератором став український поет та перекладач Остап Сливинський. Програма, що складалась з творів українських композиторів Миколи Лисенка та Василя Барвінського, справила велике враження на українських та іноземних слухачів ютуб-каналу Львівської філармонії [9]. (Канал був створений у 2011 році, та активне його наповнення розпочалося під час пандемії COVID-19. У той час філармонія впровадила успішну практику проведення прямих трансляцій. Загалом, пандемія COVID-19 мала значний вплив на культуру та мистецтво у всьому світі. Мистецькі заходи, як-от концерти, вистави, фестивалі та виставки, у той період були скасовані або відтерміновані, а художники, музиканти та інші працівники сфери культури стикнулися зі значними проблемами.) В умовах повномасштабної агресії формат онлайн-концертів став гідною відповіддю творчого колективу філармонії на виклики часу. Поступово частота онлайн-трансляцій, якість відео та кількість переглядів зростали, авдиторія збільшувалась.

Упродовж першого року великої війни в рамках проєкту «Україна-2022. Музи не мовчать» відбулося 62 концерти. Виступи проходили наживо у Львівській філармонії та транслювались на її ютуб-каналі. З сайту філармонії можемо дізнатись, що у 2022 році «українські музи» провели три повномасштабні фестивалі [14]:

– 41-й Міжнародний фестиваль музичного мистецтва «Віртуози» (20–29 травня) — 11 подій, учасники із чотирьох європейських країн, світові прем'єри, понад пів сотні композицій;

– XIX Міжнародний фестиваль давньої музики під гаслом «На вістрі часу» (9–14 серпня) — 6 концертів, міжнародно визнані артисти та прем'єри для української публіки творів VIII століття;

– 28-й Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» (1–10 жовтня) — 9 подій, колективи з Києва та Одеси, видатні виконавці з-за кордону.

Митці пропагували серед широкої авдиторії маловідому українську музику, проводили особливі події на перетині жанрів та мистецтв, зокрема музично-літературний вечір «Поміж сирен», електроакустичний театралізований перформанс «Голоси», перформанс-прев'ю художньої виставки, створили спільноту кількістю понад 1300 людей з різних країн у фейсбуку та у телеграм-каналі «Україна-2022. Музи не мовчать». Станом на січень 2025 року на ютуб-канал Львівської національної філармонії було підписано 6280 осіб, що свідчить про постійну цікавість до її діяльності та сприяє промоції української культури в світі. За даними, які наводить керівниця літературної частини філармонії Дзвенислава Саф'ян, найактивнішими є слухачі віком від 25 до 44 років, але цікавим є той факт, що третє місце посідає авдиторія віком від 18 до 25 років, що свідчить про сталий інтерес молоді до серйозної музики. Щодо географії підписників, то 62,9 % припадає на українську авдиторію. Можна відзначити сталий інтерес до трансляцій у слухачів зі США (1,6 %), Німеччини (1,5 %), Польщі (1,0 %), Франції (0,8 %). Окрім країн Європи (Велика Британія,

Швейцарія, Словаччина тощо), трансляції проєкту «Україна-2022. Музи не мовчать» активно переглядають в Японії (0,2 % від загалу, або 830 слухачів протягом 2022–2024 років), що свідчить не лише про зростання інтересу до України, а й про важливий внесок музикантів Львівської філармонії в культурну дипломатію.

Також саме завдяки проєкту «Україна-2022. Музи не мовчать» у Львівської філармонії з'явився свій акаунт на платформі Patreon, де слухачі з різних країн матеріально підтримують українських артистів.

У своєму інтерв'ю про діяльність Львівської філармонії під час російсько-української війни її генеральний директор Володимир Сивохіп зазначає: «Українські культурні інституції за рік повномаштабної війни як ніколи рішуче спростували тезу "коли гармати стріляють, то музи мовчать". Від початку повномасштабного вторгнення музичне життя Львова набрало обертів» [5]. Філармонія від перших же днів війни перетворилась у волонтерський хаб. «Штабом опікувалася громадська організація оркестру INSO-Львів на чолі з Іолантою Пришляк, працювали фахівці, які приймали допомогу і розподіляли її. Практично за два дні партер і нижній поверх філармонії було заповнено. Враховуючи, що концертний зал під час пандемії було частково розібрано, то його теж заповнили речами мілітарного і медичного призначення». Сьогодні у діяльності філармонії, за словами гендиректора, «вагому частку займає архівування маловідомих партитур української музики та їхня популяризація», також оцифровуються ноти українських композиторів, ведеться робота з посилення міжнародного партнерства, налагодження інтернаціональних зв'язків.

Під егідою проєкту «Україна-2022. Музи не мовчать» на базі Львівської національної філармонії в серпні 2022 року пройшов XIX Фестиваль давньої музики у Львові, що відтоді набув статусу міжнародного. За словами програмного директора фестивалю Богдана Сегіна, гасло фестивалю «На вістрі часу» «дає можливість митцям з висоти теперішнього відрефлексувати пройдене і, перебуваючи найближче до нових змін, всупереч небезпекам, рішуче відповісти на виклики часу» [12]. Під час XIX Міжнародного фестивалю відбулося шість концертів. Концерти можна було послухати в залі та одночасно вони транслювались на youtube-каналі Львівської філармонії. Саме змішана форма проведення фестивальних концертів дала можливість значно збільшити авдиторію фестивалю та сприяла новим творчим контактам. Не менш важливою є і гуманітарна функція. Благодійні пожертви від переглядів були використані для підтримки музикантів, які у воєнний час залишаються в Україні, а частину коштів від продажу квитків було передано на потреби військової частини А 4076, в якій служить учасник фестивалю, виконавець та дослідник давньої української вокально-інструментальної музики Тарас Компаніченко.

У програмах фестивалю, з одного боку, широко представлена європейська давня музика від епохи Середньовіччя до бароко, з іншого, — від першого ж фестивалю спостерігається стійкий інтерес до української музичної давнини, що в основному реалізовувався через жанр хорового співу. Війна кардинально порушила усталені уявлення про давню музику. Якщо на довоєнних фестивалях у програмах превалювали світські жанри, то у 2022 році акцент змістився на драму і епос.

Зокрема, на відкритті XIX фестивалю під акомпанемент ренесансної лютні, барокової лютні, бандури Остапа Вересая, старосвітської бандури та ліри прозвучали українські старовинні канти, лицарські пісні та пісні з рукописних збірників XVII–XVIII століть у виконанні відомого дослідника, кобзаря, засновника ансамблю «Хорея козацька» Тараса Компаніченка, який від перших днів російського вторгнення добровільно вступив до лав ЗСУ. Програма концерту мала символічну назву «Дума-Україна».

Своєрідним музичним мостом до цього концерту стала програма «Дискордія/конкордія», що прозвучала в останній день фестивалю у виконанні ансамблю середньовічної музики «Sequentia». У першій частині концерту було виконано дві сцени з епосу «Беовульф» (анонім, VIII століття, Англія). Друга частина програми під назвою «Пісні бою та кінця часу» містила пісні та інструментальні твори з франкського світу, створені між VIII та X століттями. Спеціально для фестивалю було зроблено переклад

на українську мову. Містичну програму середньовічної музики та поезії під назвою «Слідами Гамельнського Щуролова» представили флейтист Норберт Роденкірхен (Німеччина) та український поет-перекладач Остап Сливинський.

У виконанні солістів Національного будинку музики (Київ) прозвучала програма з промовистою назвою «Lumi, potete piangere» («Очі, повні сліз»). У цій програмі були виконані твори, в яких оспівується любов у всіх її проявах: до Бога, до коханої людини, до музики й, зрештою — до життя. У концерті-преамбулі фестивалю прозвучали шедеври німецької, польської та французької клавесинної музики у виконанні Уршулі Ставіцької. Незвичне поєднання шведського народного інструменту та клавесину можна було почути у концерті «Нікельхарпа та клавесин», яку представили Ганна Іванюшенко та Олена Єременко.

Фестиваль 2022 року привернув увагу міжнародного співтовариства та отримав значну його підтримку. Європейські виконавці самі пропонували свої програми та фінансування приїзду. Завдяки проєкту «Україна-2022. Музи не мовчать» вдалося встановити важливі творчі контакти із європейськими музикантами. Внаслідок цієї співпраці українські музиканти отримали запрошення на творчу резиденцію в м. Кельн, в рамках якої відбулись спільні майстер-класи, концерти та дискусії з питань розвитку історично інформованого виконавства в Україні. Як результат співпраці з польським Фондом давньої музики (м. Щецин) упродовж травня-червня 2023 року реалізовано проєкт «4Ukraine. Музичні мости», який передбачав серію онлайн-майстер-класів із інтерпретації давньої музики для учасників Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка за участі польських музикантів Уршулі Ставіцької і Павла Осуховського (м. Щецин) та Гертруд Озе (м. Пазевальк, Німеччина), а також концерт-анонс ювілейного XX Міжнародного фестивалю давньої музики.

Попри всі жахіття російсько-української війни Львівський фестиваль стрімко розвивається. Зокрема, під час проведення ювілейного XX Міжнародного фестивалю в серпні 2023 року два концерти відбулися в Інституті проблем сучасного мистецтва НАМ України у Києві як результат співпраці ІПСМ та Львівської національної філармонії ім. М. Скорика. Увазі київської публіки музиканти представили дві програми: «Музичні мости» у виконанні львів'ян Сергія Гаврилюка та Ганни Іванюшенко, де прозвучали твори європейських та українських композиторів, а також «Скиталець. Мандрівні пісні середніх віків» у виконанні ансамблю «Sequentia». Учасники цього ансамблю Норберт Роденкірхен та Бенджамін Беґбі у 2022 році вже виступали у Львові, а в серпні 2023-го повернулись до України й дали концерти на сцені Львівської філармонії та в залі ІПСМ у Києві. Символічно, що знайомство цих видатних музикантів з Україною відбулося саме у воєнний час. Разом з ансамблем у Києві виступив також львівський музикант Всеволод Садовий. Норберт Роденкірхен зазначив: «Сподіваюсь, ця жахлива ситуація завершиться — і тоді ми разом збудуємо майбутнє. Важливо підтримувати українських артистів. Світ зміниться через цю війну. Музи ніколи не мають замовкнути. Музика дає нам під час випробувань дещо вкрай необхідне — проти смутку і зневіри» [4].

XXI Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові відкрився 31 жовтня 2024 року концертом ансамблю давньої музики Львівської філармонії «Terra Barocca» із символічною назвою «Музика надії». В анонсі концерту зазначено: «У давнину вірили, що поки людина живе, то повинна жити навіть найменшою надією. Чи не головним сенсом мистецтва зараз є дарувати надію, хай навіть найменшу. Музиканти ансамблю вірять у терапевтичність мелодичних фігур бароко, емоційність та ефектність, якою вражає музика доби» [7]. Своєрідною медіантою фестивалю стала програма італійської духовної музики хору «A capella Leopolis». Марія Левкович зазначає: «Плетиво нитки цієї історії бере свій початок від коридорів Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, де на той час ще юні дослідники давньої музики — Людмила Капустіна та Роман Стельмащук — відшукували власний шлях до інтерпретації меси Гійома де Машо. Зустрівшись віч-на-віч з нестачею досвіду, навичок та підтримки, музиканти не лише не втратили запалу, а, навпаки, обрали шлях пролиття

світла на історичне виконавство у Львові. Тож у 2002 році місто отримало перший колектив, який, власне, спеціалізувався на виконанні композицій давньої музики — заснований Романом Стельмащуком ансамбль "A capella Leopolis"» [8].

Участь цього колективу у XXI едиції фестивалю стала знаком тяглості традиції, адже протягом своєї 22-літньої історії хор «A capella Leopolis», що є зараз одним з провідних колективів, які спеціалізуються на історично інформованому виконавстві хорової музики XVI–XVIII століть, нерозривно пов'язаний з діяльністю Львівського фестивалю давньої музики. Саме на фестивалях відбувались майстер-класи, програми за участі хору та європейських спеціалістів із інтерпретації давньої музики, презентації компакт-дисків, що сприяло розвитку колективу та встановленню міжнародних культурних зв'язків [3]. У своєму інтерв'ю виданню «The Claquers» польський клавесиніст, органіст та диригент Марек Топоровський, який теж був учасником XXI Фестивалю, зазначив: «Колись я вирішив, що для виконання "Месії" в Любліні запрошу польський вокальний ансамбль, спеціалізований у бароковій музиці, і хор "Leopolis" зі Львова. Мушу сказати, що це був найчудовіший хор, з яким я коли-небудь мав справу. Польські співаки внесли багато технічної майстерності у виконання давньої музики, а українські — неймовірне багатство барв. Я досі пам'ятаю звучання цього змішаного колективу, яке було просто чудовим. Зізнаюся, що дуже хотів би, щоб колись, коли економічні умови між Польщею і Україною дещо зрівняються, таких проєктів стало більше, бо, як мені здається, ми чудово доповнюємо одне одного в емоційному плані» [16].

Ще одним проєктом-підтвердженням кроскультурної та освітньої місії фестивалю став концерт-закриття за участі Оркестру барокової капели Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, польської клавесиністки Уршулі Ставіцької та знаного польського диригента Павла Осуховського, присвячений 180-літтю Львівської музичної академії. Розглядаючи історію створення, особливості розвитку колективу та концертні програми цього оркестру, можемо стверджувати, що саме участь у концертах Фестивалю давньої музики у Львові дала можливість творчому колективу набути артистичного досвіду. Фестиваль із його високим виконавським рівнем концертів та майстер-класів став своєрідною творчою лабораторією, що сприяла професійному росту оркестру [2]. Трансляцію цього концерту переглянули 911 підписників із різних куточків світу [1]. Виступ молодих артистів під батутою досвідченого метра отримав схвальні відгуки слухачів як інтернет-трансляції, так і тих, що були безпосередньо на концерті в залі філармонії. Анна Кузик зазначає: «Не може не надихати кількість молодих музикантів, які, історично інформовано виконуючи композиції, дають нове життя для бароко» [6].

Своєрідним продовженням цього проєкту стало запрошення від Павла Осуховського для Оркестру барокової капели на XXII фестиваль давньої музики в м. Щецин (Польща), що свідчить про розвиток міжфестивальних зв'язків та дає надію на подальшу міжнародну співпрацю.

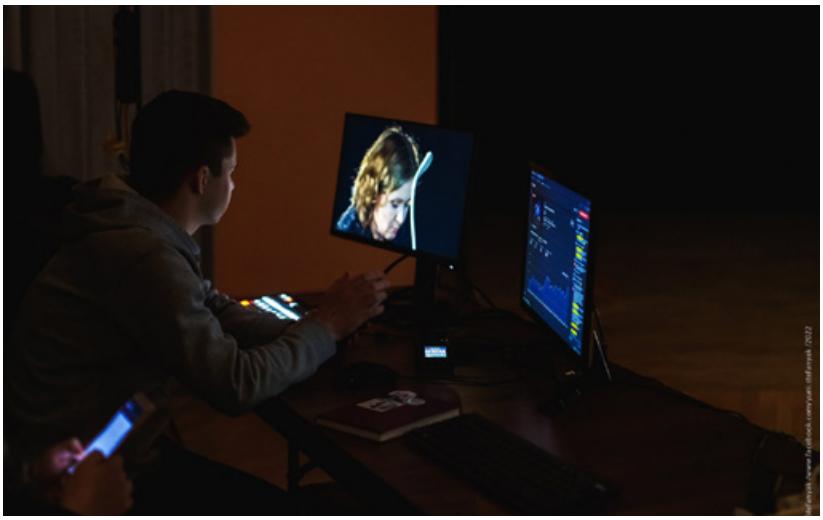
З доповіді Дзвенислави Саф'ян на KyivBaroqueFest у листопаді 2024 року бачимо, що сьогодні філармонія має плідне і вже довготривале партнерство із Фундацією давньої музики (Щецин, Польща), партнерство із Центром давньої музики «Zamus» (2022–2023, Кельн, Німеччина), Фестивалем давньої музики у Стокгольмі (Швеція), Фестивалем камерної музики «Звуки України» у Кельні. За ці роки нашим кредо, зазначає Дзвенислава Саф'ян, стали такі чотири стовпи: відродження невідомих творів української музики — фахова інтерпретація на ґрунті історично інформованого виконавства, яка досягається і через едукаційні події, лекції, майстер-класи для виконавців. І, звісно ж, виконання ранньої музики неможливе без захоплення нею, це захоплення наші музиканти-пасіонарії доносять до слухачів через неординарні та актуальні програми.

Висновки. Аналізуючи діяльність Міжнародного фестивалю давньої музики у Львові у 2022–2024 роках, можемо стверджувати, що фестивальний рух у воєнний час допомагає привернути увагу міжнародної спільноти до ситуації в країні, спонукає до гуманітарної допомоги та благодійних ініціатив. Також проведення фестивалів в умовах війни стимулює

розвиток творчого потенціалу молодих артистів та створює для них нові можливості. Широка підтримка з боку іноземних виконавців на Львівському фестивалі (половина програм відбулися за їх участі) свідчить, з одного боку, про його зрілість, а з другого — про солідарність з українцями у несправедливій війні.

Важливою є роль фестивалю у збереженні культурної спадщини. За Наталею Мусієнко, серед інших форм культурної спадщини можна виокремити нематеріальну (зокрема, виконавське мистецтво) та дигітальну (дигіталізація як засіб збереження) [10]. Своєю діяльністю, зокрема трансляціями концертів, фестиваль сприяє популяризації української культури та її збереженню в роки війни. Як зазначено на сайті Львівської філармонії, музика відстоює наші переконання, свободу та красу безцінних шедеврів, які ми можемо виконувати в темних, холодних залах у перервах між сиренами — музика діє правдиво і цілюще [15]. Проєкт 2022 року засвідчив одну з найважливіших констант: сила в тому, що ми не дамо музиці припинитись. Українські музи нізащо не замовкнуть. За словами Володимира Сивохіпа, «у творчому професійному сенсі ми зберегли себе, своє реноме і в цьому бачимо майбутнє продовження… усвідомили себе нарешті, своє місце на мапі рідної держави, зрозуміли… значення національної культури в контексті держави» [5].

Перша трансляція проєктуї «Україна-2022. Музи не мовчать», виступає піаністка Оксана Рапіта. Фото з архіву Львівської філармонії



Концерт-трансляція 2 квітня 2022 року.
Фото Юрія Стефаняка з архіву Львівської філармонії

Концерт-закриття Фестивалю давньої музики у Львові, листопад 2024 року.
Фото з архіву Львівської філармонії

Виступ ансамблю «A capella Leopolis» на Фестивалі давньої музики у Львові (2023).
Фото Данила Бедрія з архіву Львівської філармонії

ЛІТЕРАТУРА

1. XXI Фестиваль давньої музики у Львові. Закриття // Львівська національна філармонія імені Мирослава Скорика: офіційний сайт. Дата оновлення: 03.11.2024. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rD9nZWoI37o (дата звернення: 01.12.2024).
2. Іванюшенко Г. 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) // Сучасне мистецтво. 2023. № 19. С. 153–160. DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294894
3. Іванюшенко Г. Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові: етапи становлення // Художня культура. Актуальні проблеми. 2023. Вип. 19. Ч. 1. С. 40–51. DOI:10.31500/1992-5514.19(1).2023.283119
4. Іванюшенко А. Музи не мовчать. Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові під час російсько-української війни // Арткурсив. 2024. № 12. С. 6–9. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2024-12.pdf (дата звернення: 01.12.2024).
5. Котенський А. Володимир Сивохіп: «Ми не мовчимо, ми йдемо до перемоги» // Львівський портал. Дата оновлення: 10.03.2023. URL: https://portal.lviv.ua/news/2023/03/10/volodymyr-syvokhip-my-ne-movchymo-my-jdemo-do-peremohy (дата звернення: 15.10.2024).
6. Кузик А. Музика, що зцілює: про Фестиваль давньої музики у Львівській філармонії // Збруч. Дата оновлення: 10.11.2024. URL: https://zbruc.eu/node/119944 (дата звернення: 01.12.2024).
7. Левкович М. XXI Фестиваль давньої музики у Львові. Відкриття. Музика надії // Львівська філармонія: YouTube-канал. Дата оновлення: 31.10.2024. URL: https://philharmonia.lviv.ua/event/khkhi-mizhnarodnyj-festyval-davnoi-muzyky-u-lvovi-vidkryttia-muzyka-nadii/ (дата звернення: 01.12.2024).
8. Левкович М. XXI Фестиваль давньої музики у Львові. A capella Leopolis // Львівська філармонія: YouTube-канал. Дата оновлення: 01.11.2024. URL: https://philharmonia.lviv.ua/event/khkhi-festyval-davnoi-muzyky-u-lvovi-a-cappella-leopolis/ (дата звернення: 01.12.2024).
9. Lysenko, Barvinsky. Muses Are Not Silent // Львівська філармонія: YouTube-канал. Дата оновлення: 20.03.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KhA-G79nP_Y (дата звернення: 15.10.2024).
10. Мусієнко Н. Європейський рік культурної спадщини: історія, мета та стратегічні завдання // Художня культура. Актуальні проблеми. 2019. Вип. 15. Ч. 2. С. 35–40. DOI:10.31500/1992-5514.15(2).2019.186123
11. Мусієнко Н. Культурна спадщина України в контексті російсько-української війни // Художня культура. Актуальні проблеми. 2023. Вип. 19. Ч. 2. С. 40–52. DOI: https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(2).2023.294622
12. Саф'ян Д. Україна. Музи не мовчать // Телеграм. Дата оновлення: 29.07.2022. URL: https://t.me/musesarenotsilent/103 (дата звернення 19.03.2023).
13. Сивохіп В. Сага про Війну — від «маршу Радецького» до Запорізького Маршу // Збруч. Дата оновлення: 06.01.2024. URL: https://zbruc.eu/node/117421 (дата звернення: 15.10.2024).
14. 4000 підписників на YouTube-каналі Львівської філармонії // Львівська національна філармонія імені Мирослава Скорика: офіційний сайт. Дата оновлення: 15.12.2022. URL: https://philharmonia.lviv.ua/media/4k-subscribers-youtube/ (дата звернення: 15.10.2024).
15. Шлях проєкту «Музи не мовчать» у 2022 році // Львівська національна філармонія імені Мирослава Скорика: офіційний сайт. Дата оновлення: 05.01.2023. URL: https://philharmonia.lviv.ua/media/2022-muses-are-not-silent/ (дата звернення: 15.10.2024).
16. Шпинда О. Марек Топоровський про давню музику, історичні інструменти, навчання аматорів і польсько-українські зв'язки // The Claquers. Дата оновлення: 01.11.2024. URL: https://theclaquers.com/posts/13930 (дата звернення: 01.12.2024).

REFERENCES

1. XXI Festyval davnoi muzyky u Lvovi. Zakryttia. (2024, November 3). [XXI Lviv Early Music Festival. The Closing Ceremony]. *Lviv Myroslav Skoryk National Philharmonic: official website*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=rD9nZWoI37o [in Ukrainian].
2. Ivaniushenko, H. (2023). Historically Informed Performance as a Phenomenon of Artistic Culture of Ukraine (on the Example of Creative and Educational Activities of the Baroque Chapel Orchestra of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy). *Contemporary Art, 19,* 153–160. DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294894 [in Ukrainian].
3. Ivaniushenko, H. (2023). Lviv Early Music Festival: Stages of Development. *Artistic Culture. Topical Issues, 19* (1), 40–51. DOI:10.31500/1992-5514.19(1).2023.283119 [in Ukrainian].
4. Ivaniushenko, H. (2024). Muzy ne movchat. Mizhnarodnyi festyval davnoi muzyky u Lvovi pid chas rosiisko-ukrainskoi viiny [Muses Are Not Silent. International Lviv Early Music Festival During the Russo-Ukrainian War]. *Artkursyv, 12,* 6–9. Retrieved from https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2024-12.pdf [in Ukrainian].
5. Kotenskyi, A. (2023, March 10). Volodymyr Syvokhip: «My ne movchymo, my ydemo do peremohy» [Volodymyr Syvokhip: "We Are Not Silent, We Are Going to Win."] *Lvivskyi portal*. Retrieved from https://portal.lviv.ua/news/2023/03/10/volodymyr-syvokhip-my-ne-movchymo-my-jdemo-do-peremohy [in Ukrainian].
6. Kuzyk, A. (2024, November 10). Muzyka, shcho ztsiliuie: pro Festyval davnoi muzyky u Lvivskii filarmonii [Music that Heals: About the Early Music Festival at the Lviv Philharmonic]. *Zbruch.* Retrieved from https://zbruc.eu/node/119944 [in Ukrainian].
7. Levkovych, M. (2024, October 31). XXI Festyval davnoi muzyky u Lvovi. Vidkryttia. Muzyka nadii [Lviv Early Music Festival. The Opening Ceremony. Music of Hope]. *Lviv Philharmonic YouTube*. Retrieved from https://philharmonia.lviv.ua/event/khkhi-mizhnarodnyj-festyval-davnoi-muzyky-u-lvovi-vidkryttia-muzyka-nadii/ [in Ukrainian].
8. Levkovych, M. (2024, November 1). XXI Festyval davnoi muzyky u Lvovi. A capella Leopolis [Lviv Early Music Festival. A capella Leopolis]. *Lviv Philharmonic YouTube*. Retrieved from https://philharmonia.lviv.ua/event/khkhi-festyval-davnoi-muzyky-u-lvovi-a-cappella-leopolis/ [in Ukrainian].
9. Lysenko, Barvinsky. Muses Are Not Silent (2022, March 20). *Lviv Philharmonic YouTube*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=KhA-G79nP_Y [in Ukrainian].
10. Moussienko, N. (2019). European Year of Cultural Heritage: History, Purpose and Strategic Objectives. *Artistic Culture. Topical Issues, 15*(2), 35–40. DOI:10.31500/1992-5514.15(2).2019.186123 [in Ukrainian].
11. Moussienko, N. (2023). Cultural Heritage of Ukraine in the Context of Russo-Ukrainian War. *Artistic Culture. Topical Issues, 19* (2), 40–52. DOI: https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(2).2023.294622 [in Ukrainian].
12. Safian, D. (2022, July 29). Ukraina. Muzy ne movchat [Ukraine. The Muses Are Not Silent]. *Telegram*. Retrieved from https://t.me/musesarenotsilent/103 [in Ukrainian].
13. Syvokhip, V. (2024, January 6). Saha pro Viinu—vid "marshu Radetskoho" do Zaporizkoho Marshu [The Saga of the War—from the Radetsky March to the Zaporizhzhia March]. *Zbruch.* Retrieved from https://zbruc.eu/node/117421 [in Ukrainian].
14. 4000 pidpysnykiv na YouTube-kanali Lvivskoi filarmonii (2022, December 15). [4000 Subscribers on the YouTube Channel of the Lviv Philharmonic]. *Lviv Myroslav Skoryk National Philharmonic: official website*. Retrieved from https://philharmonia.lviv.ua/media/4k-subscribers-youtube/ [in Ukrainian].
15. Shliakh proiektu "Muzy ne movchat" u 2022 rotsi (2023, January 5). [The Path of the "Muses Are Not Silent" Project in 2022]. *Lviv Myroslav Skoryk National Philharmonic: official website*. Retrieved from https://philharmonia.lviv.ua/media/2022-muses-are-not-silent/ [in Ukrainian].
16. Shpynda, O. (2024, November 1). Marek Toporovskyi pro davniu muzyku, istorychni instrumenty, navchannia amatoriv i polsko-ukrainski zv'iazky [Marek Toporowski Talks About Early Music, Historical Instruments, Teaching Amateurs, and Polish-Ukrainian Relations]. *The Claquers.* Retrieved from https://theclaquers.com/posts/13930 [in Ukrainian].

HANNA IVANIUSHENKO

LVIV EARLY MUSIC FESTIVAL DURING THE RUSSO-UKRAINIAN WAR

Abstract. Military conflicts, security threats, and instability often lead to the cancellation or restriction of cultural events. The activities of the International Lviv Early Music Festival, in the context of Russian aggression, offer a valuable opportunity to explore how festivals can be held during wartime. Since the onset of the full-scale invasion in 2022, the Lviv Myroslav Skoryk National Philharmonic was among the first to resume concert activity. On March 20, it launched the project *Ukraine–2022: The Muses Are Not Silent* with its first online concert, supporting musicians who remained in Ukraine during the war. The online format became the Philharmonic's adaptation to the new realities. Over time, both the frequency and quality of the videos increased, as did audience engagement. In 2022, the Lviv Philharmonic hosted three major international festivals. Among them was the traditional Lviv Early Music Festival, which, in 2022, received international status. Its hybrid format—live performances in the hall simultaneously broadcast on the Philharmonic's YouTube channel—significantly expanded the festival's audience and enabled new creative collaborations. While the festival traditionally presents a wide spectrum of European music from the Middle Ages to the High Baroque, there has been a consistent focus on Ukrainian musical heritage since its inception. The 2022 edition drew the attention of the international music community and garnered substantial support. Through *Ukraine–2022: The Muses Are Not Silent*, meaningful creative ties with European musicians were established. A significant affirmation of the festival's cross-cultural and educational mission was the closing concert, dedicated to the 180th anniversary of the Lviv Music Academy and featuring the Baroque Chapel Orchestra of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Polish harpsichordist Urszula Stawicka, and acclaimed Polish conductor Paweł Osuchowski.

Keywords: Lviv Early Music Festival, Lviv Myroslav Skoryk National Philharmonic, "Ukraine-2022. Muses Are Not Silent" Project, cultural heritage.

Стаття надійшла до редакції 16.10.2024

Комунікативні моделі українського шоубізнесу 1990-х на прикладі діяльності агенції «Територія А»

Communicative Models of Ukrainian Show Business in the 1990s: The Case of the *Territory A* Art Agency

УДК 792.7/78.05/78.07
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319134

Катерина Ковтун
Аспірантка
Інституту проблем сучасного мистецтва
НАМ України
e-mail: ka.krasnikova@gmail.com

Kateryna Kovtun
Ph.D. Student,
Modern Art Reserch Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0003-1064-7660

Анотація. У статті досліджуються комунікативні моделі українського шоубізнесу 1990-х років на прикладі діяльності мистецької агенції «Територія А». Розглянуто особливості становлення та розвитку шоубізнесу в цей період, а також роль, яку відігравали комунікативні стратегії у формуванні популярності артистів. Проведено аналіз основних форм репрезентації діячів шоубізнесу, як-от телебачення, радіо, друковані ЗМК та нові медіаплатформи. Виявлено, що комунікативні моделі українського шоубізнесу 1990-х років переживали трансформацію — від традиційних до більш активних і суб'єктних. Наголошено на ролі агенції «Територія А» у цьому процесі: агенція стала одним із лідерів у сфері арт-менеджменту і продюсування. Результати дослідження свідчать про те, що в 1990-ті роки відбувся перехід від «зіркової» моделі презентації артистів до більш різноманітних форм самопрезентації, зокрема завдяки посиленню ролі артистів у конструюванні власного іміджу. Дослідження ґрунтується на комплексному методологічному підході, що поєднує історичний, культурологічний і соціокомунікаційний аналіз. Отримані дані можуть бути використані для подальших досліджень трансформації національної медіасистеми та культурних індустрій. Результати дослідження можуть становити інтерес для фахівців у галузі масових комунікацій, соціології, культурології, а також для широкого кола читачів, зацікавлених історією української культури.

Ключові слова: український шоубізнес, трансформація культурних індустрій, медіапростір, імідж артистів, Територія А, комунікативні моделі, масова комунікація.

Постановка проблеми. Шоубізнес є важливою частиною сучасної української культури, що відображає основні тенденції у трансформаціях традиційної національної пісенної творчості в різноманітні жанри естрадної музики. Новаторські музичні проєкти в українському шоубізнесі базуються на унікальному музичному стилі пісенного мелосу та відкритості до зарубіжних впливів популярного музичного мистецтва. Формування інфраструктури українського шоубізнесу довгий час перебувало під впливом російських і західних маркетинґових стратегій та менеджерських технологій, але ціннісні домінанти, що утвердилися в умовах відродження української культури у 1990-ті роки, дозволили підняти сучасний український шоупродукт на рівень високого мистецтва.

Шоубізнес розвивається в конкретних історичних умовах окремої країни і в певному соціокультурному контексті стану культури в цілому та має суттєвий вплив на розвиток гуманітарної сфери. В Україні він віддзеркалює розвиток ринкової моделі економіки та процес становлення музичної і креативної індустрій як самостійних напрямків, спрямованих на задоволення культурних і духовних потреб громадян, переосмислення системи культурно-мистецьких послуг, формування якісно нових концептуальних

моделей естрадних форм і жанрів. У сучасному соціокультурному просторі України відбувається інтенсивний розвиток масових форм шоуіндустрії, яка має свою специфіку, інфраструктуру, комплекс культурних феноменів, пов'язаних з багатожанровістю шоубізнесу, і потребує системного аналізу та дослідження. Одним із ключових гравців шоубізнесу в нашій країні стала мистецька агенція «Територія А», яка відіграла важливу роль у становленні та розвитку української музичної індустрії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, присвячених темі українського шоубізнесу 1990-х років в цілому та агенції «Територія А» зокрема, дозволяє зробити висновок, що у центрі розвідок перебувають проблеми та перспективи креативних індустрій в Україні, в тому числі музичної, етапи її розвитку, національні особливості та вплив на формування масової культури. Такі автори, як Л. І. Антошкіна [1], О. С. Афоніна [2], О. М. Бойко [3], А. В. Бурлака [4], І. Вавишко [5], С. М. Деркач [6], М. І. Дружинець [7], А. О. Євграфова та Н. М. Прокопенко [9], О. Л. Зосім [10], У. Конвалюк [11], Я. М. Левчук [12], В. Овсянніков [14], В. Откидач [15], С. Пивоваров [16], розглядають питання коду в культурі, сценічного іміджу естрадного співака, різновидів та жанрів мистецтва естради, традиційної естрадної пісні, типології творчих особистостей української пісенної естради, соціалізаційного впливу масової музики на молодіжні субкультури України. Окремі дослідження присвячені попроку як репрезентативному напряму сучасної української музичної культури та історії і впливу хіт-параду «Територія А» на розвиток українського шоубізнесу. У літературі також досліджуються питання формування ринкової економіки в Україні, регіонального розвитку, культурних індустрій у дискурсі та комунікативному просторі сучасного музичного естрадного мистецтва. Проте, незважаючи на широту дослідження, все ще залишається багато лакун.

Мета статті — проаналізувати комунікативні моделі українського шоубізнесу 1990-х років на прикладі діяльності музичної агенції «Територія А».

Виклад основного матеріалу. До початку 1990-х років українська естрадна пісня вже мала свою класику, і її подальший розвиток відбувався в руслі стильової «модернізації», яка полягала у зближенні стилів рок- і попмузики під егідою ґрунтового українського начала з виникненням напрямів фолкрок та фолкпоп, представлених такими колективами, як «Мертвий Півень», «Плач Єремії», «Скрябін», «ТНМК», «Океан Ельзи», «Друга Ріка». Крім того, виявлення індивідуально-особистісного начала є характерним для творчості таких виконавців, як Н. Яремчук, В. Зінкевич, О. Білозір, І. Бобул, Л. Сандулеса, А. Кудлай, В. Білоножко, П. Зібров. Однак, на думку О. Зосім, творчість цих виконавців на сьогоднішній день залишається практично не дослідженою, незважаючи на те, що їх внесок у розвиток української музичної культури є надзвичайно потужним, а традиційна естрадна пісня й досі залишається одним із затребуваних жанрів в сучасному культурно-мистецькому просторі України [10].

Агенція «Територія А» була одним з першовідкривачів, що почали займатися просуванням українських виконавців на телебаченні, й саме завдяки її зусиллям чимало сучасних музикантів здобули популярність. Ключовим фактором успіху агенції стала її комунікативна стратегія, яка дозволила створити ефективну взаємодію між виконавцями, телевізійними каналами та авдиторією. Однією з головних особливостей комунікативної моделі агенції «Територія А» була орієнтація на молодіжну авдиторію, яка вважалася головною цільовою групою для просування українських виконавців. Також «Територія А» активно використовувала новітні технології та підходи в галузі телевізійного виробництва, що дозволяло створювати яскраві кліпи, що привертали увагу.

На думку С. Пивоварова, телевізійний хіт-парад кліпів агенції «Територія А» вважається першою програмою, яка сприяла розвитку українського шоубізнесу [16]. Багато сучасних виконавців завдячують своїм успіхом саме цій програмі, яка дала їм можливість продемонструвати свій талант. Перший вихід програми в ефір відбувся 17 березня 1995 року, і відтоді «Територія А»

набула величезної популярності серед молоді, а її ведуча Анжеліка Рудницька здобула велику популярність [11].

Окрім розважального елементу, «Територія А» також відігравала важливу роль в українізації молоді. Більшість пісень, що звучали в хіт-параді, були виконані українською мовою. В цілому, українські музиканти часто звертаються до *західного* культурного коду, використовуючи образи, теми, ідеї та засоби виразності, характерні для рок- або попмузики. Однак, для українського попроку надзвичайно важливим є *національний* культурний код. Як підкреслює О. С. Афоніна, національна музична мова відіграє ключову роль у цьому коді, оскільки вона не є ідентичною фольклору, але має культуротворчий потенціал [2]. Саме тоді, коли національне представлено в нерозривному зв'язку з наднаціональним, українська музика може органічно увійти у світовий простір популярної музичної культури.

Проте, не всі українські попрок-виконавці спираються на національний культурний код у своїй творчості. Декодування знаків, символів та смислів у творчості попрок-виконавців може відбуватися на різних рівнях: багатошаровість композиціям надають традиційне для вокальної музики поєднання тексту та музичного ряду, а у відеокліпах додається й візуальний ряд. Тому в тематиці пісень, їх музиці та відеоряді, окрім соціально та національно значимих культурних кодів, можуть бути присутні й інші.

Отже, «Територія А» була однією з провідних музичних агенцій в Україні 1990-х років, що сприяла розвитку українського шоубізнесу. З агенцією співпрацювали відомі музиканти та гурти, як-от «Океан Ельзи» — один зі найпопулярніших українських рок-гуртів, заснований у 1994 році, лідером гурту є Святослав Вакарчук; «ВВ» («Воплі Відоплясова») — український фолкрок-гурт, заснований у 1987-му, лідером гурту є Олег Скрипка; «Грин Грей» — український попгурт, заснований у 1993-му, лідером гурту є Андрій Яценко (Дизель); «Табула Раса» — український рок-гурт, заснований у 1989-му, лідером гурту є Олег Лапоногов; «Скрябін» — український рок-гурт, заснований у 1989-му, лідером гурту був Андрій Кузьменко (Кузьма Скрябін); «Мандри» — український рок-гурт, заснований у 1991-му, лідером гурту є Сергій Фоменко (Фома); «Тартак» — український рок-гурт, заснований у 1995-му, лідером гурту є Сашко Положинський.

Одним з відомих виконавців був гурт «Фантом-2», який виник у 1996 році та виконував музику в стилі євроденс. Дует складався з двох колишніх лікарів — Романа Матіяша та Ольги Гречко, які були закоханою парою. Гурт швидко набув популярності після випуску пісні «Двоє», кліп на яку неодноразово перемагав у хіт-параді «Територія А» [17]. За свою коротку кар'єру гурт «Фантом-2» випустив два альбоми та потрапив до п'ятірки найкращих українських музичних проєктів 1995-го. Проте гурт проіснував лише два роки, оскільки Роман Матіяш та Ольга Гречко розірвали свої стосунки, після чого гурт припинив своє існування [13]. Незважаючи на коротку кар'єру, «Фантом-2» залишив свій слід в історії української музики і був одним із перших виконавців, хто здобув популярність завдяки програмі.

Співачка Ірина Білик також була дотичною до агенції «Територія А». Вона була справді незвичайною та яскравою особистістю на українській музичній сцені 1990-х. Її неординарний імідж, хітові композиції та ефектна зовнішність завойовували серця шанувальників з першого погляду [11]. Особливо популярними стали її пісні «А я пливу», «Ти ангел», «Одинока», «Ти мій», «Так просто», «Франсуа», «Дай руку мені» та інші. Однією з найкращих старих пісень Білик є «Я іду на війну».

Учасником агенції «Територія А» був також Олександр Пономарьов. Співак увірвався на українську сцену й одразу ж завоював популярність у жіночої авдиторії. Його високий зріст, приваблива зовнішність, сильний голос і харизма швидко підкорили серця фанатів і фанаток, принесли йому титул «Найкращий співак року» та звання заслуженого артиста України (1998). О. Пономарьов також був першим українським співаком, який взяв участь у міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення» 2003 року, де він виконав композицію «Hasta la vista», яка посіла 14-те місце серед 26 пісень-учасниць [13].

О. М. Бойко підкреслює, що у виконавців української попмузики кінця 90-х спостерігається

різноманітність манер співу, які базуються на музиці нового покоління, що перебуває під впливом західних музичних стилів, як-от рок-н-рол та диско, проте водночас зберігається національна самобутність та високий художній рівень [3, с. 115–160]. Наприклад, етнічні ознаки демонструє творчість Каті Chilly, Руслани, Тіни Кароль, Ілларії та Джамали.

Один із найяскравіших представників української електронної музики гурт «Аква Віта» також співпрацював з агенцією «Територія А». Він був заснований у 1993-му Ігорем Баланом та Іриною Філатовою. Колектив, який грав у стилі техно, швидко здобув всеукраїнську славу та отримав спеціальну відзнаку «За відповідність стилю та оригінальний вокал» на фестивалі «Червона рута'95». У грудні 1996 року гурт почав співпрацювати з «Територією А» і записав першу пісню до нового альбому «А тепер усе інакше», який став новим словом у сучасній українській музиці [11]. Проте, 9 березня 1999 року «Аква Віта» розриває контракт із «Територією А» і починає працювати самостійно. Наступного року Ірина Філатова залишила гурт, але Ігор Балан продовжив писати пісні та активно займатися аранжуванням [13].

В цілому, Ірина Білик, Олександр Пономарьов та гурт «Аква Віта» були яскравими представниками української музичної сцени 1990-х років, вони зробили значний внесок у розвиток національної музики та завоювали серця мільйонів шанувальників.

Музична телепередача «Територія А» виходила щотижня на телеканалі ICTV як хіт-парад, який складався виключно з українських виконавців та груп. Перший випуск вийшов 17 березня 1995 року. Цільовою авдиторією передачі були підлітки та молодь, які голосували за музичні композиції та самостійно формували їх рейтинґ. Як підкреслюють А. О. Євграфова та Н. М. Прокопенко, щоденні випуски «Території А» вплинули на популяризацію україномовної розважальної музики та стали стартом для багатьох популярних виконавців [9]. Крім того, телепередача вплинула на формування музичних смаків молодого покоління та сприяла подальшому розвитку вітчизняного шоубізнесу та його українізації.

Становлення українського шоубізнесу не було б можливе без талановитих виконавців та гуртів, які були створені у другій половині 1980-х — на початку 1990-х років. Українська пісенна естрада зазначеного періоду — це оркестрова естрада нового типу та електронна музика нового покоління. Ця музика зазнає західного впливу (рок-н-рол, диско), ритми стають жвавішими та енергійнішими, приваблюють молодь [6].

Тексти пісень поп- та рок-музики традиційно стосуються тем кохання, романтичних стосунків та розваг. Виконавці цих напрямів естрадної музики володіють різними манерами співу, вони більш динамічні. Варто зазначити, що в умовах комерціалізації естради, розвитку шоубізнесу українському пісенному естрадному мистецтву вдалося зберегти національну самобутність і високий художній рівень.

Гурт «Океан Ельзи» є справжнім проривом проєкту «Територія А» та легендарним колективом в українській музичній індустрії. Вони вже відсвяткували 20-річчя на сцені та за цей час стали символом Незалежної України. Гурт був створений 12 жовтня 1994 року, коли музиканти Юрій Хусточка, Денис Глінін, Павло Гудімов запросили до групи 19-річного студента факультету теоретичної фізики Святослава Вакарчука. «Океан Ельзи» неодноразово визнавали найкращим рок-гуртом та найкращим live-гуртом СНД та Східної Європи, а на території України музиканти продали понад мільйон дисків.

У 1990-х роках прямим конкурентом Олександра Пономарьова вважався талановитий виконавець Юрко Юрченко. Він був симпатичним блондином з довгим волоссям, який завоював армію шанувальниць своїми ліричними та романтичними композиціями. У 1996 році на фестивалі «Море друзів» у Ялті Юрій Нечистяк познайомився з керівником мистецької агенції «Територія А» Олександром Бригинцем, що привело до створення проєкту «Юрко Юрченко». Продумана реклама-розкрутка, офіційне визнання в конкурсах та підкріплення кожної нової пісні відеокліпом зробили його найпопулярнішим співаком України серед тинейджерів. Проте стосунки з «Територією А» в музиканта не склалися.

Від 2000-го до 2004 року у співака була творча пауза. Юрко Юрченко зізнався, що у 2014 році через війну між Україною та Росією, він повністю відмовився від гастролей у РФ, куди його неодноразово кликали. Натомість музикант їздив до зони АТО підтримувати бійців [13].

У цілому, гурт «Океан Ельзи» та співак Юрко Юрченко є важливими фігурами в українській музичній індустрії. Їхня творчість та внесок в музику залишаються значущими для багатьох фанатів та музикантів.

Варто враховувати, що музична індустрія є галуззю, яка охоплює процеси створення, виробництва та поширення музичних творів і перебуває, як зазначає Л. І. Антошкіна, в тісному взаємозв'язку з попитом авдиторії та водночас впливає на його формування [1]. На думку, В. Откидача, центральною фігурою в музичній індустрії є естрадний виконавець, професія якого передбачає виступи на сцені та взаємодію з публікою [15, с. 76–112]. Неповторний, індивідуальний образ є ключовим фактором в кар'єрі естрадного артиста. Для цього необхідно не лише сформувати власний імідж, але й набути навичок його грамотної презентації, оскільки естрадний виконавець повинен вміти спілкуватися з авдиторією, ЗМК та колегами. Важливим аспектом, який сприяє успішній самопрезентації, є знання щодо цільової авдиторії та її запитів.

Український фолк-рок гурт «ВВ» («Воплі Відоплясова») є одним із найстаріших та найпопулярніших колективів у країні. Він впорався із завданнями таргетування авдиторії та ефективної комунікації з нею. Від моменту заснування гурт очолює харизматичний Олег Скрипка. Назва гурту походить від прізвища літературного персонажа Ф. Достоєвського Відоплясова, одержимого літературною діяльністю лакея, який називав свої опуси «воплями». Цікаво, що жоден з музикантів гурту не має музичної освіти. За час свого існування «ВВ» випустили 12 платівок, 5 синґлів, 8 збірників, 3 DVD. Крім того, Олег Скрипка має 8 сольних альбомів [14].

Ще однією учасницею агенції «Територія А» була львівська співачка Ольга Юнакова, яка почала виступати на сцені у 1990 році. Вона була солісткою гурту «Пліч-о-пліч», а у 1995 році розпочала сольну кар'єру. Того ж року вона стала ведучою передачі «Тлумачення снобачень» на УТ-2, а наступного року переїхала до Києва, де стала співвласницею студії звукозапису [13].

Наступний яскравий приклад — гурт «The ВЙО». Учасників гурту можна вважати піонерами стилю реґі в Україні. Заснований 1991 року в місті Кобеляки Полтавської області колектив складався з гітариста Сергія Підкаури та співака Мирослава Кувалдіна. Саме С. Підкаура приніс свої пісні до М. Кувалдіна у травні 1990 року. Протягом 10-річного існування гурту музиканти періодично розходилися та знову об'єднувалися. У лютому 1997 року гурт у складі С. Підкаури та М. Кувалдіна підписав контракт із мистецькою агенцією «Територія А». Пік популярності їхньої музики припав саме на часи співробітництва з агенцією та ротації кліпів у однойменному хіт-параді. Під час Євромайдану «The ВЙО» підтримував протестувальників своїми виступами. У травні 2014-го гурт видав альбом під назвою «Мапа» [13].

Яскрава та зваблива білявка Оксана Хожай, з'явившись на телеекранах у 1990-х, одразу ж стала кумиром мільйонів людей. Вона підкорювала авдиторію не лише співом, а й манерою поводження на сцені. У 1995 році Оксана випустила альбом «Дощ», супроводжуваний однойменним кліпом, що був визнаний найкращим, вперше — у чорно-білому зображенні. У 1999 році зірка співпрацювала з державним циганським театром, а в 2000 році випустила перший компакт-диск «Холодний світанок». Завжди веселу та позитивну Оксану Хожай підкосила страшна та рідкісна хвороба — синдром Шеґрена, яку в артистки діагностували в серпні 2012 року. Останні місяці життя співачка була прикута до ліжка. 17 березня 2013 року Оксана померла від ускладнень, спричинених хворобою [13].

Аналізуючи зміни, які відбулися у масовій культурі та шоубізнесі України на початку 2000-х років, М. І. Дружинець зазначає, що у цей час у культурно-мистецькому просторі спостерігається феномен стильового різноманіття, що відобразилося у тенденції до поєднання та міксування стилів та жанрів [7].

Представниками цього напряму серед українських естрадних співаків є В. Гришко, О. Пономарьов, Т. Кароль, Джамала та інші. Ці виконавці вирізняються серед інших наявністю професійної академічної музичної освіти, сильними голосами та витонченим естетичним смаком у виборі репертуару. Вони завжди знаходяться у творчому пошуку, вдосконалюючи свій виконавський стиль. У їхній манері поєднується класична вокальна школа з естрадною манерою співу, що дозволяє їм синтезувати стилі, розкривати свій творчий потенціал, удосконалювати та урізноманітнювати пісенний репертуар. Вони є продовжувачами вокальних традицій минулого століття, але водночас вносять у свою творчість найновіші тенденції [8].

Повертаючись до бази агенції «Територія А», варто відзначити ще кілька видатних виконавців та гуртів. Неординарний український гурт «Шао? Бао!» проіснував недовго, однак залишив по собі композиції, які стали культовими і слова з яких досі пам'ятають багато українців. Поп-гурт із Дніпропетровська був заснований 1990 року трьома музикантами: Павлом Шиловим, Олександром Белашом та Олегом Воропаєвим. Саме вони написали хіти, популярні наприкінці 1990-х років: «Купила мама коника», «Мертві бджоли», «Ой на горі два дубки». Пізніше до колективу приєдналися Володимир Смирнов та Андрій Голубков. Саме в цьому складі гурт у 1995 році став переможцем конкурсу «Червона Рута». На жаль, того ж року гурт розпався у зв'язку з внутрішніми проблемами [11].

Співачка Марина Одольська розпочала свою кар'єру в 1995 році після перемоги на конкурсі молодих виконавців «Червона Рута». Її популярність значно зросла після співпраці з мистецькою агенцією «Територія А»: разом із продюсерами Олександром Бригинцем та Анжелікою Рудницькою вони створили оригінальний та неповторний образ, який залишився в пам'яті шанувальників. В цей період були написані найпопулярніші хіти М. Одольської, як-от «Твій літак» (1997), «Сумно мені» (1997), «Божевільна» (1998), «Біль» (1999) [13].

Гурт «Грин Грей» був заснований в Києві навесні 1993 року. Його лідерами стали автор музики та основний ідеолог гурту Андрій Яценко (Дизель) та вокаліст Дмитро Муравицький (Мурик), який приєднався до колективу в 1994 році. Учасники гурту називають свій стиль «укр-попом», за аналогією з «брит-попом» [4]. Візитівкою «Грин Грей» стали пісні «Емігрант», «Стереосистема», «Той день». Гурт двічі отримав нагороду MTV Europe Music Awards у Лондоні та Берліні, першим серед українських музикантів підписав в 1996 році контракт з «Pepsi», першим почав виступати з диджеєм, влаштовувати супершоу з використанням спецефектів, піротехніки та сценічних трансформацій. У 2003 році гурт відсвяткував великим концертом в Оперному театрі своє 10-річчя [13].

Гурт «Вхід у Змінному Взутті» Олександр Стьоганов (Стеганоff) створив в 1989 році в місті Рівне. У 1996 році гурт переїхав до Києва та почав співпрацювати з мистецькою агенцією «Територія А». Від 1995-го до 1999-го «ВУЗВ» давав по 20–30 концертів щомісяця. Співпраця з «Територією А» закінчилася випуском дебютного альбому «Планове засідання», який став найуспішнішою та найскандальнішою роботою колективу. Гурт став найпопулярнішим у своїй категорії. У 1998 році гурт випустив другий альбом «П'ять», який був записаний у Рівному. У Хмельницькому було знято кліп на пісню «Just a Sad Song». Саме в той час хлопці познайомилися з Юрієм Горовим (UGO) та Олексієм Потапенком (Потапом). У 1999 році Стьоганов випустив дві збірки «В. У. З. В. Найкраще 1996–1998» та «Премося по-чорному». Того ж року у артистів розійшлися погляди на музику, після чого Стьоганов поїхав до Сан-Франциско. У 2001 році Олександр Стьоганов повернувся до Києва зі США [13].

Культовий український гурт «Скрябін» був заснований у 1989 році в містечку Новояворівськ Львівської області. «Скрябін» є першим україномовним гуртом, що виступає у жанрі альтернативної електроніки [5]. Учасників гурту звела разом випадковість. Тоді майбутні музиканти «Скрябіна» Андрій Кузьменко (Кузьма), Сергій Гера (Шура), Ростислав Домішевський (Рой), Олександр Скрябін (Скряба), а також Ігор Яцишин працювали в різних гуртах у Новояворівську.

Якось, коли всі інші роз'їхалися, майбутні учасники гурту, залишившись на самоті, раптово вирішили зробити запис. 30 червня 1989 року була записана перша пісня проєкту, в який входили Кузьма, Рой і Шура. У 1994 році Кузьма переїхав із Роєм і Шурою до Києва.

30 травня 1996 року відбувся конкурс «Території А», що називався «Територія-Данс», у якому «Скрябін» змагався з гуртами «Грин Грей» та «Аква Віта». Перемогу «Скрябіна» було заплановано наперед, вона й відбулася з рахунком 4:1. Однак те, що сценарій був запланований із самого початку, викликало обурення скрябінців. На «Таврійських іграх'96» гурт одержав почесне звання «Найкращий поп-гурт року». У листопаді 1996-го був знятий кліп «Той прикрий світ», що виявився надзвичайно вдалим і одразу потрапив на вершину хіт-параду «Території А». Фронтмен гурту Андрій Кузьменко, життя якого було тісно пов'язане з гуртом «Скрябін», у 2000 році став ведучим власного хіт-параду [11].

У 2004 році між Кузьмою та Ростиславом виник конфлікт, що призвів до появи чуток про розпад «Скрябіна». Популярність Андрія Кузьменка почала зростати, а Ростислав Домішевський займався переважно адміністративними питаннями гурту. Відносини між ними похололи. У 2004 році «Скрябін» відзначив своє 15-річчя альбомом «(1989–2004)», який містив переспіви старих та нових пісень. Під час Помаранчевої революції учасники «Скрябіна» підтримували різні політичні сили. Після концерту Кузьми на підтримку провладних сил Рой і Шура публічно засудили його вчинок і залишили гурт. Андрій Кузьменко почав створювати кардинально іншу музику, ніж раніше [13].

14 квітня 2005 року вийшов альбом «Танго», який мав великий успіх. Сформувався новий постійний склад гурту: Кузьма — вокал, музика, тексти; Олексій Зволінський — гітара, аранжування; Костя Сухоносов — клавішні, аранжування; Костя Глітін — бас-гітара; Вадим Колісниченко — барабани; Олена Розумна — бек-вокал. Альбом «Гламур», випущений 14 вересня 2006 року, був проданий накладом 70 тисяч примірників.

На початку лютого 2015 року гурт «Скрябін» та вся Україна зазнали шоку від трагічної звістки — лідер колективу Андрій Кузьменко загинув у ДТП. Це поставило під сумнів майбутнє існування гурту [11].

Отже, поширення вітчизняного шоупродукту є одним із наслідків зростання ролі креативних індустрій у суспільстві та необхідності розвитку національної культури для збереження незалежності та самобутності [12]. Шоубізнес як сфера діяльності та галузь економіки, що базується на використанні креативного потенціалу людини та сучасних інформаційно-комунікаційних технологій, має сприяти проєктам гуманітарного спрямування для підтримки національного мистецтва та збереження культурної спадщини.

Висновки дослідження і перспективи подальших розвідок. У 1990-х роках український шоубізнес переживав бурхливий розвиток, формуючись під впливом як західних, так і радянських традицій. Однією з ключових фігур у цьому процесі стала мистецька агенція «Територія А», яка започаткувала нові підходи до промоції артистів, продукції та подій. Комунікативні моделі, що використовувалися в діяльності агенції, стали важливим чинником формування українського шоубізнесу та масової культури в цілому. Ця тема заслуговує докладнішого дослідження. По-перше, це допоможе історикам, культурологам та соціологам краще зрозуміти процеси, що відбувалися в українському суспільстві в 1990-х роках. По-друге, це дозволить зрозуміти, як саме формувалися комунікативні стратегії в українському шоубізнесі та які наслідки це мало для сучасної культури. По-третє, таке дослідження може бути корисним для практиків у галузі шоубізнесу, маркетинґу та зв'язків з громадськістю, адже вивчення успішних комунікативних моделей минулого правитиме за приклад для сучасних фахівців, які працюють у сфері культури та розваг. По-четверте, дослідження комунікативних моделей українського шоубізнесу 1990-х може бути актуальним у контексті сучасних дискусій про культурну політику і допомогти розробити ефективні стратегії культурної дипломатії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антошкіна Л. І. Креативні індустрії: проблеми і перспективи розвитку // Формування ринкової економіки: збірник наукових праць. Київ: КНЕУ, 2011. Спеціальний випуск: Регіональний розвиток України: проблеми та перспективи: у 2 ч. Ч. 2. С. 8–13.
2. Афоніна О. С. Особливості коду в культурі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. № 1. С. 94–98.
3. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 215 арк.
4. Бурлака А. В. Сценічний імідж естрадного співака як чинник просування у музичній індустрії // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія. 2021. Вип. 22. С. 17–22. DOI: 10.34079/2226-2830-2021-11-22-17-23
5. Вавишко І. Рок-балада в українській музиці // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. Вип. 124. С. 115–124. DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165415
6. Деркач С. М. Різновиди та жанри мистецтва естради // Грааль науки. 2021. № 1. С. 555–556. DOI: 10.36074/grail-of-science.19.02.2021.120
7. Дружинець М. І. Масова культура — підґрунтя естрадного музичного мистецтва: становлення, розвиток та соціокультурне значення // Мистецтвознавчі записки. 2018. Вип. 34. С. 337–346.
8. Дружинець М. І. Масова культура як комунікативний простір сучасного музичного естрадного мистецтва // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2018. Вип. 26. С. 157–163. DOI: 10.35619/ucpm.vi26.37
9. Євграфова А. О., Прокопенко Н. М. Культурні індустрії в українському дискурсі: пошуки синергії смислів // Образ. 2018. Вип. 3(29). С. 6–17. DOI: https://doi.org/10.21272/Obraz.2018.3(29)-6-17
10. Зосім О. Л. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 2. С. 153–158. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262266
11. Конвалюк У. Типологія творчих особистостей української пісенної естради // Українська музика. 2018. № 2. С. 76–82.
12. Левчук Я. М. Масова музика як соціалізуючий чинник молодіжних субкультур України: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2011. 16 с.
13. Найвідоміший український хіт-парад «Територія А» відзначає 25 років. // Главком. Дата оновлення: 31.01.2020. URL: https://glavcom.ua/specprojects/press_center/naviydomishiy-ukrajinskiy-hit-parad-teritoriya-a-vidznachaje-25-rokiv-656546.html (дата звернення: 16.04.2024).
14. Овсянніков В. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури. Київ: НАКККіМ, 2020. 160 с.
15. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес. Вінниця: Нова книга, 2013. 368 с.
16. Пивоваров С. 23 роки тому з' явився хіт-парад «Територія А». Яким він був і кого зробив зірками // Бабель. Дата оновлення: 17.09.2018. URL: https://babel.ua/texts/19528-23-roki-tomu-viyshov-hit-parad-teritoriya-a-yakim-vin-buv-i-kogo-zrobiv-zirkami (дата звернення: 16.04.2024).
17. Територія А. З чого починався український шоу-біз // ТСН. URL: https://tsn.ua/special-projects/territory/ (дата звернення: 16.04.2024).

REFERENCES

1. Antoshkina, L. (2011). Kreatyvni industriyi: problemy i perspektyvy rozvytku [Creative Industries: Problems and Prospects for Development]. *Formuvannya rynkovoyi ekonomiky, 2*, 8–13 [in Ukrainian].
2. Afonina, O. (2015). Osoblyvosti kodu v kul'turi [Distinctive Features of Code in Culture]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 1,* 94–98 [in Ukrainian].
3. Boiko, O. (2017). *Ukrayins'ka masova muzyka: etapy rozvytku, natsionalni osoblyvosti* [Ukrainian Mass Music: Stages of Development, National Features]. (Doctoral dissertation). Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology, Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
4. Burlaka, A. (2021). Stsenichnyy imidzh estradnoho spivaka yak chynnyk prosuvannya u muzychniy industriyi [The Stage Image of a Pop Singer as a Promotion Factor in the Music Industry]. *Bulletin of Mariupol State University. Series: Philosophy, Culture Studies, Sociology, 22,* 17–22. DOI: 10.34079/2226-2830-2021-11-22-17-23 [in Ukrainian].
5. Vavyshko, I. (2019). Rok-balada v ukrayins'kiy muzytsi [The Rock Ballad in Ukrainian Music]. *Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 124,* 115–124. DOI: https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165415 [in Ukrainian].
6. Derkach, S. (2021). Riznovydy ta zhanry mystetstva estrady [Varieties and Genres of Pop Art]. *The Grail of Science, 1,* 555–556 DOI: 10.36074/grail-of-science.19.02.2021.120 [in Ukrainian].
7. Druzhynets, M. (2018). Masova kul'tura—pidhruntya estradnoho muzychnoho mystetstva: stanovlennya, rozvytok ta sotsiokul'turne znachennya [Mass Culture Is the Basis of Pop Music Art: Formation, Development and Socio-Cultural Significance]. *Notes on Art Criticism, 34,* 337–346 [in Ukrainian].
8. Druzhynets, M. (2018). Masova kul'tura yak komunikatyvnyy prostir suchasnoho muzychnoho estradnoho mystetstva [Mass Culture as a Communicative Space of Modern Musical Pop Art]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development, 26,* 157–163 DOI: 10.35619/ucpm.vi26.37 [in Ukrainian].
9. Yevgrafova, A. & Prokopenko, N. (2018). Kul'turni industriyi v ukrayins'komu dyskursi: poshuky synerhiyi smysliv [Cultural Industries in Ukrainian Discourse: The Search for a Synergy of Meanings]. *Image, 3* (29), 6–17. DOI: https://doi.org/10.21272/Obraz.2018.3(29)-6-17 [in Ukrainian].
10. Zosim, O. (2022). Tradytsiyna estradna pisnya: kontseptualizatsiya ponyattya [Traditional Pop Song: Conceptualization of the Concept]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 2,* 153–158. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262266 [in Ukrainian].
11. Konvalyuk, U. (2018). Typolohiya tvorchykh osobystostey ukrayinskoyi pisennoyi estrady [Typology of Creative Personalities of the Ukrainian Pop Music Scene]. *Ukrainian music, 2,* 76–82 [in Ukrainian].
12. Levchuk, Y. (2011). *Masova muzyka yak sotsializuyuchyy chynnyk molodizhnykh subkul'tur Ukrayiny* [Mass Music as a Socializing Factor of Youth Subcultures of Ukraine]. (Abstract of a Doctoral Dissertation). Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].
13. Nayvidomishyy ukrayinskyy khit-parad "Terytoriya A" vidznachaye 25 rokiv (2020, January 31). [The Most Famous Ukrainian Hit Parade "Territory A" Celebrates 25 Years]. *Glavkom*. Retrieved from https://glavcom.ua/specprojects/press_center/naviydomishiy-ukrajinskiy-hit-parad-teritoriya-a-vidznachaje-25-rokiv-656546.html [in Ukrainian].
14. Ovsyannikov, V. (2020). *Pop-rok yak reprezentatyvnyy napryam suchasnoyi ukrayins'koyi muzychnoyi kul'tury* [Pop-Rock as a Representative Trend of Contemporary Ukrainian Musical Culture]. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
15. Otkydach, V. (2013). *Estradnyy spiv i shou-biznes* [Pop Singing and Show Business]. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].
16. Pyvovarov, S. (2018, September 17). 23 roky tomu z'yavyvsya khit-parad "Terytoriya A". Yakym vin buv i koho zrobyv zirkamy [Hit Parade "Territory A" Appeared 23 Years Ago. What It Was and Whom It Made Into Stars]. *Babel*. Retrieved from https://babel.ua/texts/19528-23-roki-tomu-viyshov-hit-parad-teritoriya-a-yakim-vin-buv-i-kogo-zrobiv-zirkami [in Ukrainian].
17. Terytoriya A. Z choho pochynavsya ukrayins'kyy shou-biz [Territory A. How Did Ukrainian Show-biz Begin?]. *TSN*. Retrieved from https://tsn.ua/special-projects/territory/ [in Ukrainian].

KATERYNA KOVTUN

COMMUNICATIVE MODELS OF UKRAINIAN SHOW BUSINESS IN THE 1990S: THE CASE OF THE *TERRITORY A* ART AGENCY

Abstract. This article explores the communicative models of Ukrainian show business in the 1990s, using the case of the Territory A agency. It examines the establishment and development of the industry during this period, highlighting the role of communicative strategies in shaping the popularity of artists. The study analyzes key forms of representation for show business figures, including television, radio, print media, and emerging new media platforms. It notes that the communicative models of the time were undergoing a transformation—from traditional formats to more active and self-directed approaches. Particular attention is given to the role of the Territory A agency, which emerged as a leading force in artist management and production. The findings indicate a shift during the 1990s from a "star system" of artist presentation toward more diverse modes of self-presentation, driven in part by artists' growing involvement in shaping their own public image. The study employs a comprehensive methodological approach that combines historical, cultural, and socio-communicative analysis. It utilizes content analysis of media sources and discourse analysis. The results offer insights that may be valuable for further research on the transformation of Ukraine's national media system and cultural industries. The research findings may also be of interest to professionals in mass communications, sociology, and cultural studies, as well as to a broader audience interested in the history of Ukrainian culture.

Keywords: Ukrainian show business, transformation of cultural industries, media space, the artist's image, Territory A, communication models, mass communication.

Стаття надійшла до редакції 10.08.2024

Кераміка як позачасове наповнення простору: «Космічні риби» Петра Печорного

Ceramics as Timeless Space Design: *The Cosmic Fishes* by Petro Pechornyi

УДК 7.738.3(477)
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319126

Юлія Полтавська
Науковий співробітник
відділу мистецької науки і освіти
Національної академії мистецтв України
e-mail: mystec_art@ukr.net

Yuliia Poltavska
Research Fellow
in the Department of Art Studies and Education
at the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0002-1041-8078

Анотація. Стаття присвячена аналізу серії керамічних скульптур Петра Печорного (нар. 1932) — творам під назвою «Космічні риби» (1980–2001), які є яскравим прикладом поєднання футуризму та символізму в українському сучасному мистецтві. Авторка досліджує концептуальні особливості творів, підкреслюючи їхню позачасову природу, яка дозволяє їм зберігати актуальність у будь-який історичний момент. Особливу увагу приділено здатності творів долати традиційні уявлення про форму та зміст, демонструвати, що мистецтво може існувати поза встановленими рамками, створюючи нові можливості для інтерпретації та взаємодії з глядачем. Висвітлено важливість декоративних елементів, які надають кожній скульптурі унікальної символічної глибини та асоціативної багатозначності. Проаналізовано закладені у твори метафори, які уособлюють зв'язок між людиною і всесвітом, досліджено взаємодію органічного і техногенного. Особливу увагу приділено актуальності робіт, які навіть через десятиліття здатні резонувати з сучасними художніми концепціями. Висловлено думку, що «Космічні риби» є не лише художніми об'єктами, а й філософськими образами, які мистецькими засобами розкривають питання взаємодії людини з навколишнім світом. Твори Печорного стають важливим етапом у розвитку сучасної української кераміки, яка виходить за межі традиційних канонів, об'єднуючи різні художні концепції та стилі.

Ключові слова: Петро Печорний, «Космічні риби», українська кераміка, керамічна скульптура, футуризм, декоративний символізм, сучасне мистецтво.

Постановка проблеми. Кераміка як мистецька форма здавна виконує не лише утилітарну, а й концептуальну функцію, формуючи унікальне середовище, що об'єднує естетичне та культурне значення. У сучасному мистецтві кераміка дедалі частіше сприймається як засіб переосмислення простору, де гармонійно поєднуються традиційні технології та новаторські ідеї. Однак проблема осмислення кераміки як позачасового наповнення простору, здатного відображати універсальні ідеї, досі залишається недостатньо дослідженою. Особливий інтерес викликають роботи Петра Печорного, зокрема його серія «Космічні риби» (1980–2001), які є прикладом поєднання глибокої символіки, сучасного естетичного підходу та просторового впливу.

Мета дослідження. Метою дослідження є аналіз творчості Петра Печорного (нар. 1932) через призму концепції позачасовості, зокрема у контексті серії «Космічні риби», підготовчих рисунків, ескізів та графіки на цю тему. Дослідження спрямоване на розкриття того, як автор за допомогою керамічних форм створює просторові композиції, які виходять за межі традиційного мистецтва. Особливу увагу приділено вивченню символіки, матеріальності та інноваційного підходу, що дозволяє сприймати

кераміку як засіб створення універсального простору, наповненого культурними та філософськими сенсами.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз літератури, присвяченої творчості Петра Печорного та загальним аспектам розвитку сучасної української кераміки, дозволяє виокремити кілька ключових підходів до осмислення цієї теми. У публікації В. Давиденко «Візит до космічної риби» [2] акцентується увага на унікальності робіт Печорного, зокрема його здатності поєднувати традиційні елементи з новаторським баченням простору. М. Кагарлицький висвітлює вплив символіки та метафоричності серії «Космічні риби» [3; 4], Н. Крутенко у статті «Діалог з природою: метаморфози і реалії» [5] аналізує гармонію робіт Печорного, що дозволяє їм сприйматися як частина глобального діалогу між мистецтвом і природою. В. Підгора у своїх працях розглядає творчість митця як невід'ємний складник української національної ідентичності, акцентуючи на його внеску в розвиток сучасного національного мистецтва [6; 7]. Праця В. Підгори та О. Ханка «Камінний спалах: Петро Печорний. Кераміка і графіка» [8] надає ширший контекст для розуміння творчості Печорного в аспекті української керамічної школи. Таким чином, дослідження та публікації не лише висвітлюють багатогранність творчості Петра Печорного, а й дозволяють виокремити та проаналізувати одну з її тем. Не менш важливими для розкриття теми є статті О. Роготченка [9] та Т. Головка [1].

Виклад основного матеріалу дослідження. Універсальність творчості Петра Печорного виходить за рамки традиційного розуміння кераміки як суто ужиткового чи декоративного мистецтва. Його роботи демонструють унікальну здатність поєднувати глибоку повагу до культурної спадщини із сучасними художніми тенденціями, що робить їх актуальними [3, с. 137]. Це проявляється не лише у постійних експериментах з матеріалами, як-от глина, глазур чи пігменти, але й у прагненні розширити межі традиційних форм. Петро Печорний активно досліджує нові пластичні можливості, трансформуючи класичні мотиви в інноваційні форми: «Композиція, проростаючи з традицій українського народного мистецтва, водночас має новаторський прийом, вміло використаний майстром» [1, с. 185].

Значущість робіт Печорного полягає у їхній здатності будувати багатоплановий діалог між минулим і сучасністю. Це досягається через інтеграцію елементів стародавніх традицій, які переосмислюються у світлі сучасної естетики, про що пише в своїй статті Н. Крутенко [5, с. 207]. Завдяки цьому його творчість стає своєрідним «мостом» між епохами, що дозволяє глядачам не лише захоплюватися естетичною досконалістю робіт, але й розмірковувати над універсальними питаннями, які залишаються позачасовими.

Володимир Підгора пише: «Не відмовляючись від народного принципу площинної побудови композиції — зіставленням масштабних співвідношень форм митець інколи розгортає "дію" ніби в кількох планах, дає вихід погляду глядача ніби в інший простір, до інших сфер (наприклад, сполучаючи символіку "земну" з символікою "небесною")» [7, с. 12]. Особливо чітко ця концепція простежується в диптиху «Космічні риби» (Іл. 1, 2) та інших творах, які наслідують цю ж тему. Але схожі сюжети в роботах Печорного не є простим повторенням, а радше глибокою та послідовною розробкою її різних аспектів (Іл. 3, 6). Кожна нова варіація розкриває інший кут зору, доповнюючи та розширюючи початкову ідею. Детальний аналіз дає можливість простежити, як еволюціонувала художня манера автора, переходячи від більш традиційних прийомів до складніших і сучасних художніх рішень. У кожній новій роботі присутні елементи інтерпретації, які демонструють постійний пошук гармонії між формою, кольором і змістом. Автор не лише вдосконалює технічні прийоми, а й поглиблює філософське осмислення сюжетів, відкриваючи нові рівні їхньої складності.

Форма та фактура в творчості Печорного є не лише естетичними елементами, а й засобами комунікації, які дозволяють автору виявити багатошаровість ідеї. Наприклад, більш обтічні форми можуть правити за метафору плинності часу або природної гармонії, тоді як гостріші й більш структуровані елементи можуть наголошувати динаміку чи конфлікт. Відповідно, зміна

фактур — від гладкої, майже полірованої, до текстурованої або рельєфної — відкриває нові емоційні відтінки, додаючи роботам тактильної багатогранності та символічного звучання, як у вазі «Батискаф» (Іл. 4). «Петро Печорний демонструє глядачеві віртуозне володіння матеріалом, де звичайні керамічні форми слугують тлом для образів, народжуваних його романтичною уявою» [9, с. 194].

«Космічні риби» Печорного в контексті сучасного мистецтва постають не лише як унікальний зразок авторської майстерності, а й як багатогранний символічний твір, що пропонує глядачеві задуматися про глибокий внутрішній зв'язок між митцем, матеріалом та світом ідей. Ці роботи можна інтерпретувати як запрошення до контакту з керамічною стихією, що у творчості Печорного розкривається наче жива, динамічна і чутлива субстанція [7, с. 11].

Риба як символ має багатовікову історію, що охоплює різні культури та релігії. У християнській традиції риба є одним із перших символів віри, що втілює ідею духовного порятунку, Христову жертву та вічне життя. Її присутність у творах Печорного не є випадковою, адже відсилає до сакрального, нагадуючи про тісний зв'язок між людським і божественним, між повсякденним і вічним. Адже зображення риб зустрічається в багатьох творах художника: керамічних пластах, скульптурі, графіці, ілюстраціях до казок.

У той же час у мистецькому контексті риба стає символом трансформації й оновлення, відображаючи процеси творчого переосмислення традицій. Сучасна форма «Космічних риб» Печорного втілює цю ідею: динамічні лінії, пластичні об'єми та експресивні фактури створюють враження руху й життя, підсилюючи метафору вічності. Цей підхід перегукується з постмодерністськими практиками, які дозволяють митцю інтегрувати архаїчні символи у нові художні форми, наповнюючи їх актуальними смислами. Вибір образу риби може також бути інтерпретований у ширшому філософському контексті як звернення до ідей гармонії та єдності всесвіту. У багатьох культурах риба асоціюється з глибинними, майже інтуїтивними рівнями людської свідомості, з потаємним і невидимим світом. У творчості Печорного ці значення виводяться на перший план, перетворюючи кожну його «рибу» на медитативний символ, що закликає до рефлексії над вічними питаннями буття.

Особливо цікавими є риби, які мають відчутну схожість з космічними прибульцями, з їхньою хижістю й абстрактним декором (Іл. 2). Ці фігури, сповнені динаміки та складних форм, ніби виводять глядача за межі звичного досвіду, втілюючи у собі образи інших світів: «В яких образах можна було передати абстрактні поняття миру й аґресії? Те, що донесла нам фольклорна традиція, заснована на реаліях природи, в якій полярними є, наприклад, характери риб-антиподів (карася і щуки, скажімо), П. Печорним розвивається досить оригінально: він ліпить дві "Космічні Риби", одна з яких — вся у пагонах росту, в квітах і птахах, інша ж — з роззявленою хижою зубатою пащекою та всілякими військовими "прибамбасами"... Цікаво, що там, у "Мирі" — трубчасті символи наче живі стебла рослин, мов капіляри й своєрідні органні злети музики, а в "Аґресії" труби — це стволи кулеметів і гармат, перископи підводних човнів і тому подібна "дрєбєдєнь"» [8, с. 109].

Саме тому декор, що використовується на поверхні «Космічних риб», не є просто прикрасою, а функціонує як частина загального космічного наративу. Абстрактні елементи, коліщата, шестерні, зірки і геометричні візерунки перетворюються на метафори космічних структур і технологій, які існують поза часом і простором. Такі елементи, як мушлі, зірки чи складні механізми, що покривають поверхню риб, перетворюють їх на мікросвіти, наповнені символічними і естетичними значеннями. Кожна з цих деталей виконує функцію не лише прикраси, а й важливого носія змісту, що дозволяє глядачу зануритися в умовний космічний простір, що його створив художник (Іл. 1, 2, 3).

Мушлі, що прикрашають фігури риб, можуть бути інтерпретовані як символи природи та життя, відображення концепції циклічності та відновлення. Вони асоціюються з морськими глибинами, що є вічним простором не лише для земних істот, але й для космічних мандрівників. Для Печорного мушля — елемент, що постійно відновлюється, символізує гармонію, взаємозв'язок між

мікрокосмом і макрокосмом, а також безперервний процес еволюції. Вони можуть бути метафорою закритості, захисту та внутрішнього світу — як ідеї, що приховані від зовнішнього погляду, але є не менш значущими для творення. Ще один елемент декору — зірки. Вони стають своєрідними маркерами часу і простору, натякаючи на міжпланетні мандри, які герої керамічних скульптур здійснюють у своєму космічному світі. Вони можуть бути витлумачені як символи космічного безмежжя, що охоплює все живе, вказуючи на відносність і невидимість подорожей, що не мають чітких кордонів. Водночас складні механізми, які зустрічаються на поверхні риб, складаються з великої кількості маленьких коліщат і шестерень, що можуть символізувати взаємозалежність усіх частин великої системи. Вони нагадують про структуру космосу, де кожен елемент має своє місце і функцію, працюючи на досягнення спільної мети, а також спробу контролювати складні процеси через наукове і технологічне розуміння. Це звернення до машинної естетики в поєднанні з природними елементами підкреслює зв'язок між органічним і техногенним світом, які взаємодіють і переплітаються у роботах Печорного: «Тут спрацьовує і високорозвинена фантазія митця, і швидкість втілення естетичного мислення в художній твір. При цьому тонкий смак і фахова обізнаність автора дозволяють йому уникати еклектики, форми організовувати природно» [6, с. 10].

У «Космічних рибах» чітко зберігається відбиток дотику майстра, що додає їм особливої аури автентичності та живого зв'язку з матеріалом. Глина, основний носій його творчості, постає не лише як сировина, а як активний учасник художнього процесу. Відбитки долонь, нерівності поверхонь, ледь помітні сліди інструментів — усе це створює унікальну текстуру, що ніби розповідає історію їхнього створення (Іл. 6). Тактильні характеристики робіт Печорного дозволяють глядачу «відчути» глину, її природну пружність, еластичність і податливість. Цей ефект виникає завдяки тому, що митець уникає надмірної ідеалізації чи механізації поверхонь, залишаючи в матеріалі сліди власного дотику. Такі «рукотворні» елементи збагачують естетичне сприйняття робіт, надаючи їм особливого «тепла» і людяності, наголошує Галина Давиденко в статті «Візит до космічної риби» [2, с. 12].

Поліракурсність «Космічних риб» теж не є випадковою — вона свідомо закладена автором як естетична та філософська характеристика його робіт. Через таку багатоплановість художник створює ефект діалогу між твором і глядачем, де глядача залучено до розгадування внутрішньої логіки форми та її символічного наповнення. Така багатовимірність сприйняття є проявом високого рівня просторового мислення, яке базується не лише на технічних навичках, але й на здатності автора мислити пластично, інтегруючи у свої роботи динаміку, емоційність та змістовність, а багатозначність свідчить про символічний потенціал творів [4, с. 6]. Скульптури стають не лише об'єктами для споглядання, але й своєрідними «текстами», які можна «читати», інтерпретуючи кожен елемент у контексті загальної композиції, а будь-який новий ракурс несе у собі можливість нової інтерпретації, розкриваючи смислову глибину твору.

Окрім завершених керамічних виробів на тему «Космічних риб», творчий доробок Печорного включає, здавалося б, нескінченну кількість ескізів, рисунків і начерків, кольорової графіки, які відіграють важливу роль у розкритті його мистецької методології. Ці графічні роботи представляють не лише проміжні етапи творчого процесу, а й самостійну частину його художньої практики, що заслуговує на окреме ґрунтовне дослідження (Іл. 5, 7, 8).

Висновки. Для виконання творів Печорний використовує широкий спектр художніх зображальних засобів, які слугують для поглибленого розкриття змісту його творчості. Важливу роль у цьому процесі відіграє майстерне поєднання метафор, алегорій та інших прийомів, що дозволяє автору створювати багатовимірні художні образи.

Завдяки цьому твори митця характеризуються високою мірою виразності й багатошаровістю інтерпретацій. Застосування таких засобів сприяє не лише емоційному впливу на глядача, а й стимулює аналітичне осмислення запропонованих тем та ідей, що у свою чергу робить творчість Печорного важливим складником сучасного

художнього дискурсу, де «Космічні риби» виступають не лише художніми об'єктами, а й багатогранними символами, які поєднують у собі містичний зміст і сучасну естетику. Наче місток між сакральним і повсякденним, вони нагадують про те, що навіть у стрімкому потоці сучасності є місце для роздумів над вічним. У цьому полягає естетичний і філософський потенціал творів, що стають не просто об'єктами естетичної оцінки, а засобом пізнання глибинної сутності творчого процесу та його здатності формувати нові способи бачення світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Головко Т. Згустки національної пам'яті // Підгора В., Ханко О. Камінний спалах: Петро Печорний. Кераміка і графіка. Київ: Видавець Остап Ханко, 2006. С. 184–186.
2. Давиденко В. Візит до космічної риби // Освіта. 13.10.1992. С. 12.
3. Кагарлицький М. Вогневі вірний побратим // Дніпро. 2003. Ч. 11–12. С. 137–138.
4. Кагарлицький М. Душа з вогнем обійнялася // Літературна Україна. 06.01.1998. Ч. 1. С. 6.
5. Крутенко Н. Діалог з природою: метаморфози і реалії // Вітчизна. 1989. № 7. С. 207.
6. Підгора В. Графіка Петра Печорного // Печорний П. Графіка. Київ: Софія-А, 2015. С. 5–13.
7. Підгора В. Петро Печорний // Ант. 2003. Ч. 10–12. С. 124.
8. Підгора В., Ханко О. Камінний спалах: Петро Печорний. Кераміка і графіка. Київ: Видавець Остап Ханко, 2006. 316 с.
9. Роготченко О. Лаконізм художнього мислення // Підгора В., Ханко О. Камінний спалах: Петро Печорний. Кераміка і графіка. Київ: Видавець Остап Ханко, 2006. С. 194–195.

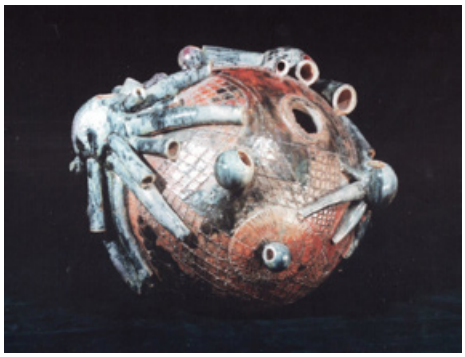
REFERENCES

1. Holovko, T. (2006). Zghustky natsionalnoi pamiaty [Clots of National Memory]. In Pidhora, V. & Khanko, O. (Eds.). *Kaminnyi spalakh: Petro Pechornyi. Keramika i hrafika* (pp. 184–186). Kyiv: Publisher Ostap Khanko [in Ukrainian].
2. Davydenko, V. (1992, October 13). Vizyt do kosmichnoi ryby [A Visit to a Cosmic Fish]. *Osvita*, 12 [in Ukrainian].
3. Kaharlytskyi, M. (2003). Vohnevi virnyi pobratym [Faithful Brother of Fire]. *Dnipro, 11–12*, 137–138 [in Ukrainian].
4. Kaharlytskyi, M. (1998, January 6). Dusha z vohnem obiinialasia [The Soul Embraced with Fire]. *Literaturna Ukraina, 1*, 6 [in Ukrainian].
5. Krutenko, N. (1989). Dialoh z pryrodoiu: metamorfozy i realii [A Dialogue with Nature: Metamorphoses and Realities]. *Vitchyzna, 7*, 207 [in Ukrainian].
6. Pidgora, V. (2015). Hrafika Petra Pechornoho [Graphics by Petro Pechornyi]. In Pechornyi, P. *Hrafika* [Graphics] (pp. 5–13). Kyiv: Sofia-A (in Ukrainian).
7. Pidhora, V. (2003). Petro Pechornyi. *Ant*, *10–12*, 124 [in Ukrainian].
8. Pidhora, V. & Khanko, O. (2006). *Kaminnyi spalakh: Petro Pechornyi. Keramika i hrafika* [A Stone Flash: Petro Pechornyi. Ceramics and Graphics]. Kyiv: Publisher Ostap Khanko [in Ukrainian].
9. Rohotchenko, O. (2006). Lakonizm khudozhnoho myslennya [The Conciseness of Artistic Thinking]. In Pidgora, V. & Khanko, O. *Kaminnyi spalakh: Petro Pechornyi. Keramika i hrafika* (pp. 194–195). Kyiv: Publisher Ostap Khanko [in Ukrainian].

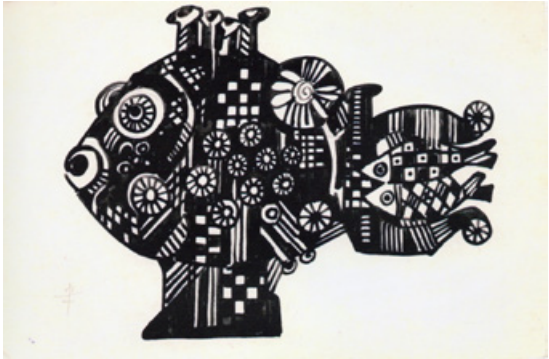
1. Диптих «Космічні риби». Добра риба, 1980. Шамот, солі.

2. Диптих «Космічні риби». Добра риба, 1980. Шамот, солі.

3. Мала риба, 1991. Шамот, солі, поливи

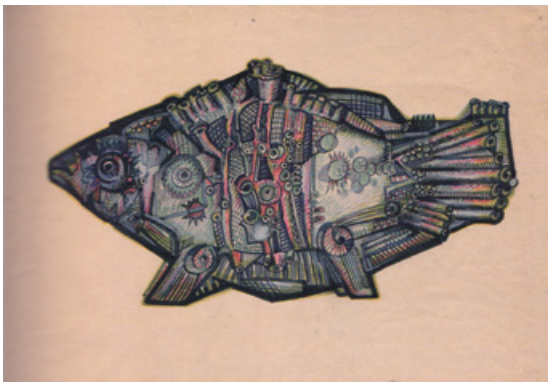


4. Батискаф, Декоративна ваза. 1991. Шамот, солі.



5. Велика риба, Ескіз. 1991.

6. Велика риба, 1991. Шамот, відновлення.



7. Летюча риба, Ескіз до кераміки. 1980, акварель, темпера.

8. Риба з сузір'я, 2001. Папір, акварель, темпера.

YULIIA POLTAVSKA

CERAMICS AS TIMELESS SPACE DESIGN: *THE COSMIC FISHES* BY PETRO PECHORNYI

Abstract. This article analyzes a series of ceramic sculptures by Petro Pechornyi (b. 1932), titled *The Cosmic Fishes* (1980–2001), which serve as a vivid example of the fusion of futurism and symbolism in contemporary Ukrainian art. The author examines the conceptual dimensions of these works, emphasizing their timeless character and ongoing relevance across historical contexts. Special attention is given to their capacity to transcend traditional notions of form and content, demonstrating that art can exist beyond established frameworks and open new possibilities for interpretation and viewer engagement. The article underscores the significance of decorative elements, which imbue each sculpture with symbolic depth and associative ambiguity. It explores the metaphors embedded in the works—particularly those that express the connection between humanity and the cosmos—and investigates the interplay between the organic and the artificial. The enduring resonance of *The Cosmic Fishes* with contemporary artistic discourse is highlighted. The series is presented not only as a collection of art objects but also as a set of philosophical images that address the human relationship with the surrounding world through artistic expression. Pechornyi's sculptures represent a pivotal moment in the evolution of contemporary Ukrainian ceramics, moving beyond the traditional canon by integrating diverse artistic concepts and styles.

Keywords: Petro Pechornyi, *The Cosmic Fishes*, Ukrainian ceramics, ceramic sculpture, futurism, decorative symbolism, contemporary art.

Стаття надійшла до редакції 25.07.2024

СУЧАСНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ: НОВІ ПАРАДИГМИ ДОСЛІДЖЕНЬ

CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES: NEW RESEARCH PARADIGMS

Дослідження, збереження та консервація муралів в сучасному міському просторі
Research, Preservation and Conservation of Murals in Contemporary Urban Space

УДК 7.038.53:7.025.3:711.4
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319159

Анастасія Гончаренко
Кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
e-mail: artastasy@gmail.com

Anastasiia Honcharenko
Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow,
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-7466-6030

Таїсія Пода
Кандидат юридичних наук,
науковий співробітник, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
e-mail: tais.poda@gmail.com

Taisiia Poda
Ph.D. in Law, Research Fellow,
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0003-0146-1741

Анотація. У публікації розглянуто роль мистецтва стритарту в сучасному міському просторі як елемент культурної ідентичності, мистецького вираження та соціальної комунікації. В статті також проаналізовано основні аспекти дослідження, збереження та консервації муралів із зосередженням на викликах та методах, які застосовуються у цих процесах. Розглянуто вплив мистецтва стритарту на міське середовище та соціум, а також сучасні підходи до документування та аналізу стану муралів. Увагу приділено технологіям та матеріалам, що використовуються для збереження і реставрації муралів, враховуючи їхню специфіку та умови експлуатації. На прикладі конкретних проєктів з різних країн світу та українських міст публікація демонструє стратегії співпраці між місцевими громадами, художниками та спеціалістами з консервації для забезпечення довговічності муралів як важливого компоненту міської культури.

Ключові слова: мурали, стритарт, вуличне мистецтво, культурна ідентичність, урбаністичний простір, соціальна комунікація, документування мистецтва, збереження культурної спадщини, естетика міського середовища.

Постановка проблеми. Мурали є одним із найяскравіших проявів сучасного мистецтва, яке інтегрується у міські простори та формує їхній унікальний образ. Як прояв вуличного мистецтва, вони слугують не лише засобом візуального перетворення урбаністичного простору, але й стають важливим інструментом для вираження культурної ідентичності, комунікації між різними соціальними групами та осмислення суспільних викликів. Розташовані на фасадах будівель, в індустріальних зонах та громадських просторах, на інфраструктурних об'єктах й транспортних засобах мурали привертають увагу мешканців і гостей міста, формуючи точки культурного та соціального діалогу, виступаючи не лише естетичним компонентом, але й важливим соціокультурним феноменом, що потребує комплексного дослідження, ефективного менеджменту та консерваційних заходів.

Метою пропонованої розвідки є дослідження ролі муралів у сучасному міському просторі з акцентом на їхню культурну, соціальну та мистецьку функцію. У центрі уваги перебувають процеси сприйняття та збереження муралів як значущих елементів міського середовища. Основне ***завдання*** дослідження полягає у осмисленні специфіки впливу муралів на культурну ідентичність міст, аналізі соціальних взаємодій, що виникають

у процесі їхньої інтеграції у міський простір, а також розгляді актуальних методів документування, консервації та реставрації творів.

Актуальність та практична значущість теми обумовлена стрімким зростанням кількості муралів у міських просторах, а також викликами щодо їхнього збереження у сучасних умовах під впливом урбанізації, екологічних чинників тощо за відсутності чітких підходів до їх охорони. Важливим аспектом є також взаємодія між художниками, місцевими громадами та владою, яка визначає успішність збереження муралів як об'єктів культурної спадщини. Практична значущість дослідження полягає у створенні основи для розробки рекомендацій щодо збереження муралів у міському просторі, зокрема вивчення новітніх технологій і матеріалів для їхньої консервації, а також пошуку моделей співпраці між різними зацікавленими сторонами для забезпечення довговічності цих творів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найновіші дослідження, присвячені стритарту та муралам, акцентують увагу на їхній ролі у формуванні міської ідентичності, соціокультурній взаємодії та туристичному потенціалі. Автори розглядають вуличне мистецтво як інструмент трансформації міського простору, що впливає на сприйняття міста його мешканцями та гостями. Значна увага приділяється питанням легалізації стритарту, його взаємодії з ринковими механізмами, комерціалізації, яка сприяє збереженню творів, але й загрожує їхній автентичності. Водночас недостатньо дослідженим залишається аспект збереження муралів як культурного феномену включно з правовими механізмами їхньої охорони, консерваційними технологіями та довгостроковими стратегіями інтеграції у міське середовище. Хоча в окремих дослідженнях згадується використання цифрових архівів та захисних покриттів, системний підхід до охорони вуличного мистецтва залишається недостатньо опрацьованим.

Мурали в сучасному міському просторі. Мурали сьогодні з'являються у найрізноманітніших місцях, перетворюючи звичні середовища на динамічні й виразні артпростори, що розповідають історії, ставлять питання та пробуджують емоції. Кожен мурал — це візуальний код, що вступає в діалог із містом і його мешканцями, викликає роздуми, розкриваючись перед тими, хто готовий побачити в ньому більше, ніж просто зображення. Безперечно, найпоширенішим місцем для розміщення муралів є фасади будівель. Вони додають кольору та естетики сірим бетонним кварталам багатоповерхівок у житлових районах та громадським будівлям. Іноді «полотном» для творів стають офісні центри та навіть приватні будинки, власники яких прагнуть привнести у міський простір щось унікальне.

Наприкінці XX — на початку XXI століття стритарт трансформувався з явища, що асоціювалося виключно з вандалізмом, у культурний феномен, який став мейнстримом у культурно-мистецькій, соціальній та економічній сферах [2, с. 43–48]. Далекі від мистецтва індустріальні зони є головними осередками для створення об'єктів стритарту. Поверхні масивних будівель заводів, складів, фабрик ідеально підходять для художніх експериментів, перетворюючи їх на яскраві культурні маркери в місті, оживляючи одноманітні промислові райони, додаючи їм нового значення, в тому числі туристичної привабливості. Мурали також органічно інтегруються у громадські простори, доповнюють інфраструктурні об'єкти та міські інженерні споруди — вокзали, станції метро, підземні переходи, мости, тунелі, водонапірні башти та резервуари, що завдяки своїм масштабам стають ідеальним місцем для створення візуального діалогу з тисячами людей, додаючи динаміки міському ландшафту. Стритарт прикрашає транспортні засоби — поїзди, вагони метро, автобуси, трамваї тощо, перетворюючи їх у мобільні твори мистецтва. А захисні панелі вздовж автомагістралей, що зазвичай виглядають нудно, за допомогою стритарту перетворюються на яскраві «кінострічки». В деяких випадках художники навіть звертаються до природи, розмальовуючи скелі чи інші природні утворення, змушуючи замислитися над гармонією природи та людської творчості. Сьогодні також стає в тренді розміщення муралів в інтер'єрах офісів, громадських та інфраструктурних будовах, кав'ярнях, магазинах, школах чи університетах, адже вони додають будь-якому простору особливого

характеру, створюючи неповторну атмосферу, що підкреслює ідентичність місця. Усі ці вищезгадані місця об'єднує одне — мурали змінюють характер простору, створюючи нову реальність, що запрошує до діалогу кожного, хто опиняється поряд. Вони стають не лише окрасою архітектурних форм, але й дзеркалом культурного, соціального та політичного контексту, в якому живе місто.

Сьогодні стритарт є одним із ключових чинників формування міської ідентичності, що додає урбаністичним просторам унікальності, неповторності, яка асоціюється з конкретними локаціями. Водночас мурали відображають локальні особливості, історію, культурні традиції та сучасні виклики. Через стритарт в містах формується новий просторовий наратив, що залучає глядачів до взаємодії, утворює так звані «точки притягання». Стритарт тісно взаємодіє з місцем інсталяції, підкреслюючи або доповнюючи його культурний, соціальний чи історичний сенс [1, с. 103], тож мурали не є ізольованими мистецькими об'єктами, а працюють у зв'язці з міським контекстом.

З художньої точки зору мурали як частина мистецтва стритарту характеризуються багатим розмаїттям стилів, технік і тематик. Вони можуть бути реалістичними, абстрактними, символічними чи інтерактивними, а також часто включають елементи новітніх технологій, як-от доповнена реальність (AR), мапінг чи віртуальна реальність (VR). Нерідко мурали оснащують QR-кодами, які ведуть до інтерактивного контенту, що розширює контекст твору.

Твори стритарту також мають здатність підкреслювати або пом'якшувати архітектурні вади, додаючи спорудам нового сенсу. Вони гармонійно доповнюють простір, створюючи враження завершеності, або ж, навпаки, — кидають виклик його традиційній функціональності. «У багатьох випадках саме вуличне мистецтво допомагає зняти психологічний стрес урбанізованого середовища» [7, p. 106]. Зокрема, мурали в індустріальних районах допомагають реабілітувати занедбані чи депресивні ділянки, перетворюючи їх на сучасні артпростори.

Мурали в міському просторі є також інструментом соціальної комунікації, адже дозволяють художникам безпосередньо звертатися до громади, порушуючи важливі соціальні, політичні, екологічні та інші нагальні питання. Подеколи мурали створюються в рамках спільних проєктів, де суспільство бере участь у виборі тематики твору, місця його розташування чи навіть у процесі створення. Це сприяє зміцненню соціальних зв'язків і формуванню у глядачів почуття причетності до культурного середовища. Наприклад, у Києві проєкт «Mural Social Club» активно залучав мешканців до участі в обговоренні та реалізації муралів, що допомогло створити роботи, близькі за духом більшості містян. Спільні художні проєкти сприяють формуванню критичного мислення у громадян, а зв'язок між локальними явищами та глобальними рухами стритарту відкриває можливості для суспільного діалогу [9, p. 14].

Окрім цього, мурали виконують важливу роль у подоланні соціальних бар'єрів. Вони стають платформою для діалогу між різними соціальними та етнічними групами, допомагаючи формувати толерантне середовище. Основна місія сучасного публічного мистецтва — взаємодія із суспільством, культурний діалог, що доносить до соціуму важливі та актуальні проблеми [1, с. 103]. Наприклад, в європейських містах мурали часто містять антидискримінаційні чи антирасистські меседжі, привертаючи увагу до актуальних проблем.

Таким чином, мурали в сучасному міському просторі виконують три важливі функції: вони формують ідентичність міста, надають мистецької цінності урбаністичному середовищу та слугують платформою для соціального діалогу. «Об'єкти вуличного мистецтва є частиною символічного простору міста, що формує його ідентичність, сприяє згуртованості громади та відображає суспільні настрої» [3, с. 218]. Їхній вплив є багатогранним і поширюється як на культурну, так і на соціальну та просторову сфери.

Документування та аналіз стану об'єктів стритарту. Дослідження стану об'єктів стритарту сьогодні потребує багатопланового підходу, який охоплює як фізичні аспекти їхнього збереження, так і соціокультурний контекст. Адже мурали є одними з найяскравіших елементів міського простору, однак їх довговічність значною мірою залежить від впливу навколишнього середовища,

урбаністичних змін та втручання людей. Часто мурали потерпають від вандалізму, несанкціонованої реклами та реконструкції, що може призвести до знищення творів [6, p. 243].

Оцінка фізичного стану муралів базується на аналізі довговічності використаних матеріалів, впливу кліматичних умов, забрудненості повітря, урбаністичних змін та пошкоджень через вандалізм. Основними інструментами для діагностики є методи візуального огляду й аналізу пошкоджень, дослідження хімічного складу фарб та оцінка захисних покриттів.

Соціальний аспект полягає в тому, наскільки стритарт інтегрований у міське середовище, як він сприймається громадою та яку роль відіграє у формуванні культурного простору. Тут важливими є опитування, проведення фокус-груп, соціологічні дослідження та аналіз активності в соціальних мережах, де мурали нерідко стають предметом обговорення. Графіті та стритарт є не лише візуальним елементом міста, а й способом комунікації, який впливає на соціальний ландшафт. У цьому контексті збереження цих творів стає критично важливим для збереження міської історії та культурної ідентичності. Один із ключових аспектів збереження муралів та графіті — це їх постійна трансформація. Як зазначено в статті кіпрських дослідників К. Аврамідіса та М. Цилімпуніді, «графіті та стритарт не є фіксованими, вони постійно змінюються, розвиваються та реагують на соціальні умови, в яких вони існують» [5]. Ця ідея особливо актуальна для міського вуличного мистецтва, оскільки воно функціонує у відкритому середовищі, піддаючись впливу погодних умов, вандалізму та змін у міській політиці.

Сучасні технології значно розширили можливості документування артоб'єктів в міському просторі, надаючи інструменти для створення детальних архівів, моніторингу стану творів та розробки стратегій їх збереження. Фотографія є базовим методом фіксації, що дозволяє документувати мурали у високій якості. Використання дронів для знімання дає змогу зафіксувати навіть важкодоступні об'єкти, зберігаючи всі деталі.

Цифрові бази даних сьогодні стали інструментом для систематизації інформації про мурали: відкриті платформи, як-от український «Mural Social Club»[1] чи міжнародний проєкт «Street Art Cities»[2], містять дані про авторів, дати створення робіт, геолокацію та технічні характеристики.

Геоінформаційні системи (GIS) дозволяють аналізувати просторовий контекст муралів, оцінювати вплив кліматичних факторів і навіть визначати зв'язок муралів з іншими об'єктами міської інфраструктури. Такі системи є незамінними у розробці моделей збереження, адже враховують урбаністичні особливості середовища.

Для ефективного збереження творів стритарту важливо мати чітку систему оцінки їх стану. Фізичний стан твору може бути задовільним, коли структура і кольори залишаються незмінними, або потребувати реставрації, якщо виявлено тріщини, вицвітання фарб чи сліди вандалізму. Мурал може бути у критичному стані, колі він частково або повністю знищений, що вимагає масштабних робіт або навіть повторного створення.

Проблема збереження муралів у міському просторі пов'язана з низкою викликів. Значно впливають на довговічність творів атмосферні фактори, як-от сонячне випромінювання, опади чи стан повітря. Ультрафіолетові промені спричиняють вицвітання фарб, а дощі, сніг, мороз та температурні перепади призводять до розтріскування. Забруднення повітря, особливо в промислових регіонах, пришвидшує хімічне руйнування пігментів та основи муралу.

Урбаністичні фактори також відіграють важливу роль. Знесення будівель, реконструкція або утеплення фасадів нерідко призводять до повного знищення муралів. Інтенсивний розвиток міської інфраструктури та нехтування естетичними цінностями творів стінопису також ставлять під загрозу їхнє існування.

Водночас соціальний стан об'єктів стритарту визначається їх популярністю та інтегрованістю в життя громади. Відомі мурали, які активно демонструють в культурних чи туристичних програмах, мають більше шансів на збереження, ніж ті, що залишаються поза увагою суспільства. Прояви людського фактору, як-от вандалізм, навмисне псування, а іноді й некомпетентне

1 https://www.instagram.com/muralsocialclub/?hl=en

2 https://streetartcities.com/

втручання у процес реставрації, ще більше ускладнюють проблему збереження муралів.

Оцінка стану муралів і ретельне документування результатів дозволяє визначати пріоритетність реставраційних заходів, а також краще інтегрувати твори стритарту в культурний та урбаністичний простір. Поєднання традиційних методів дослідження та сучасних цифрових технологій відкриває нові горизонти для збереження муралів, дозволяючи зберігати їхню естетичну та культурну цінність для майбутніх поколінь.

Проблеми законодавчого регулювання охорони вуличного мистецтва. Однією з найбільших перешкод для збереження муралів є відсутність чіткої законодавчої бази, яка б забезпечувала їхню охорону як об'єктів культурної спадщини. У багатьох країнах стритарт не має офіційного статусу пам'яток мистецтва, що унеможливлює його захист на державному рівні. Дослідниця феномену public-art в сучасному українському мистецтві А. Єфімова зазначає, що в Україні публічне мистецтво досі не отримало належної підтримки з боку держави: «Сучасне українське мистецтво практично виключене з державної культурної політики та перебуває на маргінесі світових мистецьких тенденцій» [1, с. 112].

У країнах, де існують закони про охорону культурних об'єктів, вуличне мистецтво нерідко залишається за межами регулювання через тимчасовий характер муралів або відсутність авторизації від місцевих органів. Це створює складнощі в документуванні та збереженні творів, які часто сприймаються як неофіційне або нелегальне мистецтво. Окрім того, виникає питання авторських прав на мурали. У багатьох випадках художники не мають механізмів, щоб контролювати використання своїх творів або перешкоджати їхньому знищенню. Це створює юридичні колізії між митцями, власниками будівель і муніципалітетами, які не завжди зацікавлені у збереженні вуличного мистецтва.

Ключову роль у підтримці митців та збереженні муралів відіграють місцеві громади, адже саме вони найкраще розуміють значення цих мистецьких об'єктів для свого середовища. «При загалом позитивному сприйнятті вуличного мистецтва мешканці міст зацікавлені у необхідності контролю та регулювання розміщення нових об'єктів з урахуванням вимог партисипативності» [3, с. 216]. Громадяни можуть ініціювати обговорення щодо появи нових муралів, долучатися до вибору тематики або навіть до процесу їхнього створення. Це сприяє формуванню відчуття спільної відповідальності за збереження творів.

Також громади нерідко беруть на себе функції догляду за муралами: організовують волонтерські групи для очищення поверхонь, виявляють пошкодження та звертаються до відповідних структур для їхнього усунення. Важливим аспектом є залучення місцевих жителів до навчальних програм, які пояснюють значення муралів, їхню художню та історичну цінність, а також методи догляду за ними.

Насправді ефективне збереження муралів можливе завдяки партнерству та співпраці художників, муніципальних органів і фахівців з консервації. Художники забезпечують автентичність і мистецьку якість творів, муніципалітети — юридичну підтримку та фінансування, а спеціалісти з консервації — технічне забезпечення довговічності муралів.

Важливо, щоб автори муралів залучалися до справи не лише на етапі створення, але й у процесі збереження творів. Вони можуть консультувати щодо вибору матеріалів для відновлення пошкоджених частин, а також адаптації твору до змін у міському просторі. Місцева влада може створювати програми для розвитку муралізму, зокрема забезпечувати юридичний захист, виділяти кошти на реставрацію та ініціювати грантові конкурси для художників. У деяких містах муніципалітети запроваджують політику підтримки щодо муралів як частини туристичної стратегії. Реставратори і технічні спеціалісти працюють над аналізом стану муралів, розробкою планів реставрації, технологіями захисту. Співпраця з художниками дозволяє зберегти автентичність твору, а робота з муніципалітетами забезпечує необхідні ресурси для реалізації проєктів.

Сучасні технології та матеріали для збереження муралів. У сучасному світі, де мурали стали важливою частиною міського простору, збереження цих творів мистецтва вимагає використання новітніх технологій і спеціальних матеріалів. Інновації у сфері консервації та реставрації

дозволяють не лише продовжити життя муралів, але й зберегти їхній первісний вигляд у складних умовах міського середовища.

Одним із ключових підходів до захисту муралів є антивандальні покриття. Це спеціальні прозорі плівки або рідини, які утворюють захисний шар на поверхні муралу. Вони захищають від вандалізму, забруднень та вологи, створюючи бар'єр, який дозволяє легко видаляти пошкодження, якщо вони з'являться. Захисні покриття особливо затребувані у великих містах, де проблема вандалізму є актуальною.

Ще одним інноваційним рішенням є використання наноматеріалів. Нанотехнології дозволяють створювати невидимі захисні шари, які ефективно захищають мурали від ультрафіолетового випромінювання, атмосферних опадів та грибкових уражень. Завдяки своїй невидимості такі покриття не змінюють зовнішнього вигляду муралу, забезпечуючи його довговічність і збереження художньої цінності.

Вибір матеріалів для створення та збереження муралів є надзвичайно важливим, адже саме вони визначають довговічність твору та його здатність протистояти впливу навколишнього середовища. Матеріали підбирають з урахуванням специфіки муралу, кліматичних особливостей регіону та умов експлуатації.

Одним із ключових елементів є фарби, які використовуються для створення муралів. Найпоширенішими є акрилові фарби, що відзначаються високою стійкістю до ультрафіолетового випромінювання, вологи та температурних перепадів, завдяки чому залишаються яскравими навіть після тривалого впливу сонця чи дощу, що робить їх ідеальними для зовнішніх поверхонь. Для регіонів із високою вологістю особливо підходять силіконові фарби, які ефективно запобігають накопиченню вологи.

Окрім фарб, важливу роль у збереженні муралів відіграють ґрунтовки та фіксатори. Алкідні ґрунтовки забезпечують надійне зчеплення фарб із поверхнею, сприяючи довговічності покриття. Після завершення роботи поверхню покривають захисними лаками, які створюють додатковий бар'єр проти впливу зовнішніх факторів. Лаки не тільки зберігають яскравість кольорів, але й захищають від пилу, вологи та забруднень.

У випадках, коли мурал вже пошкоджений, для його реставрації використовують відповідні матеріали. Спеціальні просочювальні засоби допомагають зміцнити ослаблені або старі основи, особливо якщо поверхня покрита тріщинами. Еластичні шпаклівки застосовуються для вирівнювання поверхонь і заповнення тріщин. Ці матеріали дозволяють зберігати структуру муралу, не порушуючи його автентичності.

Вибір матеріалів залежить і від зовнішніх умов, таких як характер поверхні (бетон, цегла, штукатурка) або вплив середовища. Наприклад, мурали, які постійно зазнають впливу інтенсивного сонця, потребують додаткового захисту від ультрафіолету. У промислових районах особливу увагу приділяють захисту від хімічного забруднення.

Сучасні технології також дозволяють застосовувати доповнену реальність (AR) у роботі зі стритартом. Ця технологія відкриває можливість «відновлювати» пошкоджені чи втрачені частини муралу віртуально. За допомогою мобільних додатків глядачі можуть побачити мурал у первісному вигляді або навіть взаємодіяти з ним у віртуальному просторі. Це особливо корисно у випадках, коли фізична реставрація неможлива через обмеження бюджету чи технічні складнощі.

Окрему роль у збереженні стінопису відіграють цифрові технології. Високоякісне 3D-сканування і фотографія дозволяють створювати цифрові архіви муралів, які фіксують їхній стан на різних етапах. Ці дані використовуються не лише для документування, але й для планування реставраційних робіт. Завдяки цифровим архівам мурали можуть зберігатися у віртуальному вигляді у разі їхнього фізичного знищення.

Ретельний вибір матеріалів і впровадження сучасних технологій є запорукою збереження муралів як важливого елементу міського мистецтва. Це дозволяє не лише захищати їхню фізичну структуру, але й підтримувати культурну та соціальну значущість, роблячи ці твори доступними для майбутніх поколінь у їхньому первісному вигляді.

Збереження муралів у світовій та українській практиці: технології та ефективні стратегії співпраці. Сучасні технології відкривають широкі можливості для збереження муралів у різних куточках світу. Завдяки технічним

інноваціям та скоординованій співпраці митців, реставраторів, муніципалітетів і громад вдається не лише захищати ці твори від руйнування, а й інтегрувати їх у культурний та соціальний простір міста. Інтеграція стритарту в культурно-мистецьку, соціальну та економічну сфери Західної Європи та США зумовлена зростанням популярності вуличного мистецтва, інституціоналізацією його різновидів та залученням урбанарту до ринкових структур як засобу просування [2, с. 43–48].

Один із найбільш показових прикладів застосування новітніх технологій у консервації мистецьких творів — це реставрація фресок у Помпеях (Італія). Завдяки використанню наноматеріалів та лазерних технологій вдалося ефективно очистити зображення від забруднень, не пошкоджуючи автентичний живопис, а також створити довготривалий захист від впливу довкілля. Цей підхід став еталоном у сфері реставрації, демонструючи, що сучасні методи можуть не лише відновлювати мистецькі твори, але й запобігати їхньому подальшому руйнуванню.

Важливим кейсом збереження муралів у США є проєкт «City Walls» у Чикаго. Тут впроваджено комплексну систему захисту муралів за допомогою антивандальних покриттів та GIS-технологій. Ці цифрові рішення дозволяють моніторити стан муралів, фіксувати зміни та швидко реагувати на можливі пошкодження. Крім того, муніципалітет активно підтримує програму фінансування художників та інтеграції муралів у міську туристичну інфраструктуру, що робить ці твори не лише частиною культурного ландшафту, але й важливим економічним ресурсом міста. Утім, на думку К. Аврамідіса та М. Цилимпуніді «сучасний стритарт дедалі частіше використовується як інструмент економічного розвитку міст, що змінює його початковий соціально-критичний характер» [5]. Це створює дилему: з одного боку, така підтримка може сприяти збереженню мистецьких об'єктів, а з іншого — може перетворити їх на туристичні атракції, відірвані від їхньої первісної сутності.

Ще одним успішним прикладом є збереження муралів на залишках Берлінської стіни в Німеччині. Проєкт «East Side Gallery» об'єднав художників, реставраторів та міську владу у спільній ініціативі з охорони цих історичних зображень. Використання антивандальних покриттів дозволяє захистити зображення від пошкоджень та погодних впливів, а залучення авторів оригінальних творів до процесу реставрації допомагає зберегти їхню автентичність.

У Мексиці державні програми сприяють збереженню муралів як частини національної культурної спадщини. Особлива увага приділяється роботам видатних муралістів, зокрема Дієго Ривери, що не лише відновлюються за допомогою сучасних технологій, але й стають важливими історичними артефактами, що зміцнюють національну ідентичність.

В Україні активна робота зі збереження муралів триває в кількох містах, зокрема у Києві, Львові та Харкові. Проєкт «Mural Social Club» у Києві спрямований на популяризацію вуличного мистецтва та захист муралів за допомогою сучасних технологій. До процесу догляду за муралами залучаються громади, художники та меценати. У Львові міська влада, художники та реставратори працюють як над збереженням сучасних муралів, так і над відновленням історичних розписів на старовинних будівлях. Врахування автентичних технік та матеріалів дозволяє гармонійно вписати ці роботи в архітектурний ансамбль міста, поєднуючи минуле з сучасністю. У Харкові громадська ініціатива «Місто Муралів» об'єднала активістів, митців і меценатів задля розвитку вуличного мистецтва та його захисту. Окрім створення нових муралів, важливим складником діяльності цього об'єднання є робота над їхнім довготривалим збереженням, інтеграцією у міський простір та захистом від руйнування. В Україні сьогодні існує тенденція розвитку муралізму — від спонтанного, анонімного стритарту до узгоджених із державними структурами проєктів, які охоплюють не лише житлові будинки, але й стіни навчальних закладів, державних установ і навіть поліції [8, p. 365].

Усі ці приклади демонструють, що збереження муралів є можливим лише за умови комплексного підходу, який включає співпрацю між різними учасниками процесу. Поєднання сучасних технологій із залученням громад і підтримкою

муніципалітетів створює умови, за яких мурали не лише зберігають свій мистецький вигляд, але й набувають соціальної та культурної значущості для мешканців міста. Завдяки таким зусиллям антивандальні покриття, наноматеріали, цифрове архівування та GIS-технології вже сьогодні стають дієвими інструментами для збереження міського мистецтва. Вони дозволяють не лише продовжити життя муралам, але й інтегрувати їх у простір міста як елементи культурного спадку, що комунікуватимуть із майбутніми поколіннями.

Висновки. Збереження муралів у сучасному міському просторі супроводжується численними викликами, серед яких екологічні фактори (ультрафіолетове випромінювання, атмосферні опади, забруднення повітря), урбанізаційні процеси (реконструкція будівель, зміна архітектурного середовища) та людський чинник (вандалізм, невдала реставрація). Додатковою проблемою залишається відсутність законодавчого регулювання та обмежений доступ до ресурсів для їхньої консервації.

Попри це, сучасні технології відкривають нові можливості для збереження муралів. Використання GIS-технологій, цифрового архівування, антивандальних покриттів дозволяє не лише захищати твори, але й документувати їх для майбутніх поколінь. Ключову роль у цьому процесі відіграє співпраця між художниками, муніципалітетами та фахівцями з консервації, що сприяє інтеграції муралів у культурний ландшафт міст.

Для митців важливо обирати довговічні матеріали, зокрема акрилові та силіконові фарби, що стійкі до зовнішніх впливів. Також ефективним є залучення громад до процесу створення муралів, що сприяє їхньому збереженню. Співпраця з реставраторами допоможе розробити довготривалі стратегії захисту творів.

Дослідники мають зосередитися на впровадженні інноваційних методів консервації, таких як наноматеріали та цифрове документування. Важливим є аналіз соціокультурного впливу муралів та публікація результатів досліджень, що сприятиме підвищенню їхньої цінності в суспільному дискурсі.

Для міських управлінців пріоритетним завданням є розробка законодавчих механізмів для захисту муралів як культурної спадщини, фінансування реставраційних програм та інтеграція творів стінопису у туристичну інфраструктуру. Адже, як влучно підкреслює Ю. Олішевська, «мурали — це альтернативні ресурси порівняно з традиційними туристичними ресурсами (природними, історичними, культурними, соціально-економічними або соціально-історичними), які формують нові символи міста» [8, p. 364].

Подальші дослідження у сфері збереження муралів мають бути зосереджені на аналізі ефективності сучасних матеріалів та технологій, таких як наноматеріали, антивандальні покриття та цифрове документування. Вивчення соціокультурного впливу муралів допоможе інтегрувати їх у міське життя, а дослідження законодавчого регулювання дозволить розробити універсальні стратегії їхнього захисту. Мурали є невід'ємною частиною міського простору, що формує культурну ідентичність міст та соціальний діалог. Їхнє збереження можливе лише за умови скоординованої співпраці між усіма зацікавленими сторонами, використання сучасних технологій та залучення громад. Це дозволить інтегрувати вуличне мистецтво у міське середовище та зробити його частиною культурної спадщини майбутніх поколінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. Єфімова А. Public art як феномен сучасного мистецтва: український досвід // Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2019. Вип. 22. С. 100–113.
2. Жигайло М. Інтеграція вуличного мистецтва в культурно-мистецьку та соціально-економічну сфери: зарубіжний контекст // Культура України. 2023. Вип. 80. С. 43–48. DOI: 10.31516/2410-5325.080.05

3. Провотар Н. И., Олішевська Ю. А., Мезенцев К. В., Кравченко К. О. Вуличне мистецтво у міському просторі: розміщення та сприйняття у містах України // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Геологія. Географія. Екологія». 2021. Вип. 55. С. 216–228. DOI:10.26565/2410-7360-2021-55-16
4. Banksy. Wall and Piece. London: Century, 2005. 207 p.
5. Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City / Ed. by K. Avramidis & M. Tsilimpounidi. London: Routledge, 2017. 298 p.
6. Irvine M. The Work on the Street: Street Art and Visual Culture // The Handbook of Visual Culture / Ed. by B. Sandywell & I. Heywood. London; New Delfi; New York; Sydney: Bloomsbury, 2012. P. 235–278.
7. Maslyak P., Gryniuk O., Kazantseva K. Influence of Street-Art on the Formation of City Image and the Princi-Ples of Street-Art Geographical Zones // Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University, series "Geology, Geography, Ecology." 2017. Vol. 46. P. 106–112. DOI: 10.26565/2410-7360-2017-46-15
8. Olishevska Y. Murals as the Newest Tourist Resources: The Case of Kyiv // Journal of Geology, Geography, Geoecology. 2020. Vol. 29(2). P. 364–376. DOI:10.15421/112032
9. Pogrmić Z. Contemporary Urban Identity Through Street Art—The Example of Novi Sad // 19th Contemporary Trends in Tourism and Hospitality 2022 "Creative Culture Capitals," [17–19.11.2022], Novi Sad: Collection of Conference Papers. P. 12–21.
10. Routledge Handbook of Graffiti and Street Art / Ed. by J. I. Ross. Routledge; London; New York: Routledge, 2016. 491 p.
11. Schacter R. The World Atlas of Street Art and Graffiti. Yale: Yale University Press, 2013. 400 p.
12. Urban Interstices: The Aesthetics and the Politics of the In-between / Ed. by A. Brighenti. Routledge, 2013. 230 p.
13. Waclawek A. Graffiti and Street Art. London: Thames & Hudson, 2011. 208 p.
14. Zukin S. *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places.* London: Oxford University Press, 2010. 312 p.

REFERENCES

1. Yefimova, A. (2019). Public art yak fenomen suchasnoho mystetstva: ukrayinskyy dosvid [Public Art as a Phenomenon of Modern Art: The Ukrainian Experience]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv, 22,* 100–113 [in Ukrainian].
2. Zhyhailo, M. (2023). Street Art Integration into Cultural, Artistic, Social and Economic Field: Foreign Context. *Culture of Ukraine, 80*, 43–48. DOI:10.31516/2410-5325.080.05 [in Ukrainian].
3. Provotar, N., Olishevska, Y., Mezentsev, K., & Kravchenko, K. (2021). Street Art in Urban Space: Location and Perception in Ukrainian Cities. *Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University, series "Geology. Geography. Ecology", 55*, 216–231. DOI:10.26565/2410-7360-2021-55-16 [in Ukrainian].
4. Banksy (2005). *Wall and Piece*. London: Century.
5. Avramidis, K. & Tsilimpounidi, M. (Eds.). (2017). *Graffiti and Street Art Reading, Writing and Representing the City*. London: Routledge.
6. Irvine, M. (2012). The Work on the Street: Street Art and Visual Culture. In B. Sandywell, & I. Heywood (Eds.), *The Handbook of Visual culture* (pp. 235–278). London; New Delfi; New York; Sydney: Bloomsbury.
7. Maslyak, P., Gryniuk, O., & Kazantseva, K. (2017). Influence of Street-Art on the Formation of City Image and the Princi-Ples of Street-Art Geographical Zones. *Visnyk of V. N. Karazin Kharkiv National University, series "Geology, Geography, Ecology," 46*, 106–112. DOI: 10.26565/2410-7360-2017-46-15
8. Olishevska, Y. (2020). Murals as the Newest Tourist Resources: The Case of Kyiv. *Journal of Geology, Geography, Geoecology, 29*(2), 364–376. DOI:10.15421/112032

9. Pogrmić, Z. (2022). Contemporary Urban Identity Through Street Art—The Example of Novi Sad. In *19th Contemporary Trends in Tourism and Hospitality 2022 "Creative Culture Capitals,"* [17–19.11.2022], Collection of Conference Papers (pp. 12–21). Novi Sad.
10. Ross, J. I. (Ed.). (2016). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art.* London; New York: Routledge.
11. Schacter, R. (2013). *The World Atlas of Street Art and Graffiti*. Yale: Yale University Press.
12. Brighenti, A. (2013). *Urban Interstices: The Aesthetics and the Politics of the In-between.* Routledge.
13. Waclawek, A. (2011). *Graffiti and Street Art*. London: Thames & Hudson.
14. Zukin, S. (2010). Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places. London: Oxford University Press.

ANASTASIIA HONCHARENKO, TAISIIA PODA

RESEARCH, PRESERVATION AND CONSERVATION OF MURALS IN CONTEMPORARY URBAN SPACE

Abstract. This article examines the role of street art in contemporary urban spaces, identifying it as a key element of cultural identity, artistic expression, and social communication. It analyzes core aspects of mural research, preservation, and conservation, with a focus on the challenges involved and the methods employed in these processes. The impact of street art on both the urban environment and society is explored, alongside contemporary approaches to documenting and assessing the condition of murals. Special attention is given to the technologies and materials used in the preservation and restoration of murals, taking into account their unique characteristics and environmental conditions. Drawing on specific projects from various countries and Ukrainian cities, the article highlights strategies for collaboration among local communities, artists, and conservation specialists aimed at ensuring the longevity of murals—a vital component of urban cultural heritage.

Keywords: murals, street art, cultural identity, urban space, social communication, art documentation, preservation of cultural heritage, aesthetics of the urban environment.

Стаття надійшла до редакції 22.10.2024

Комеморативні практики Великої Британії та український досвід війни
Commemorative Practices of Great Britain and the Ukrainian Experience of War

УДК 930.2:316.7(410+477)«20»
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319141

Володимир Герасимчук
Аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: v.gerasymchyk@gmail.com

Volodymyr Herasymchuk
Ph.D. Student at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0009-0008-7677-7664

Анотація. Стаття присвячена аналізу комеморативних практик Великої Британії та їхньому потенційному застосуванню в Україні для формування національної пам'яті та ідентичності в контексті російсько-української війни. Досліджується значення історичної пам'яті як механізму консолідації суспільства, її вплив на соціокультурні процеси та державну політику пам'яті. Автор розглядає британський досвід меморіалізації військових і цивільних жертв, зокрема через архітектурні комплекси, символічні ритуали, цифрові платформи та освітні програми, що сприяють закріпленню історичної спадщини в суспільній свідомості. Окрему увагу приділено аналізу британських ініціатив, як-от День пам'яті (Remembrance Day), використання червоного маку як символу вшанування загиблих героїв, роль національних меморіалів (Кенотаф у Лондоні, Національний меморіальний дендропарк тощо) та інтеграції історичних наративів у медійну, культурну та освітню сфери. Досліджується, як ці практики сприяють зміцненню громадянської ідентичності, формуванню почуття єдності та відповідальності за історичну пам'ять. У статті також розглянуто український досвід комеморації, зокрема вшанування Героїв Небесної Сотні, пам'яті захисників, загиблих у російсько-українській війні, а також новітні форми меморіалізації, що охоплюють як традиційні монументальні форми, так і сучасні цифрові ініціативи. Автор аналізує можливості адаптації британських підходів до українського контексту, наголошуючи на важливості створення національного наративу пам'яті, архітектурних та цифрових меморіалів, просвітницьких програм і культурних проєктів. Запропоновано механізми впровадження комеморативних ініціатив, які можуть сприяти формуванню стійкої національної ідентичності, підвищенню рівня суспільної згуртованості та інтеграції історичної пам'яті в державну політику та громадську активність. Висвітлено ризики політичних маніпуляцій із пам'яттю та необхідність критичного підходу до створення нових комеморативних практик в Україні.

Ключові слова: комеморація, історична пам'ять, Велика Британія, Україна, меморіалізація, національна ідентичність, суспільна консолідація, освітні ініціативи, цифрова пам'ять, російсько-українська війна.

Постановка проблеми. Сучасний світ здригається від численних конфліктів та викликів, що потребують відповідного осмислення та аналізу в контексті історичної оцінки подій і збереження для прийдешніх поколінь пам'яті про трагічні сторінки історії, про жертовність героїв, про загиблих серед військових та цивільних. Вивчення комеморативних практик допомагає зрозуміти, як усталені моделі сприйняття трагічного соціокультурного досвіду впливають на формування життєдіяльності повоєнних спільнот, сприяючи встановленню консенсусу та примиренню з відповідними атрибуціями, спрямованими у майбутнє. У цьому контексті досвід Великої Британії є актуальним для формування українського наративу пам'яті в умовах консолідації суспільства у час російсько-української війни та у повоєнний період. Ці комеморативні практики, базовані на ідеї жертовності, на вшануванні та збереженні пам'яті у формуванні моделей існування

спільноти у повоєнний час, конче вимагають створення корпусу меморіальних та просвітницько-освітніх хабів, спрямованих, з урахуванням сучасних геополітичних викликів, на утвердження національної ідентичності як віддзеркалення колективного буттєвого досвіду. За цих обставин для України, яка у жорстокому протистоянні з ворогом виборює цивілізаційний вектор розвитку, відстоюючи ціною неймовірних людських жертв право на утвердження демократичних цінностей, важливим та актуальним фактором є переосмислення усталених існуючих форм комеморативної політики, базованих на імперсько-радянських принципах втілення. Таким чином, залучення британського досвіду сприятиме формуванню нових українських інваріантів втілення комеморативних атрибуцій — створення «місць пам'яті»[1] як історичного, символічного та комунікативного простору для об'єднання спільнот на базі на збереження пам'яті про трагічні сторінки історії. Цей досвід важливий не лише для українців, а й для світової спільноти в переінтерпретації теми сучасної війни, її впливу на формування колективної пам'яті та суспільної свідомості.

Мета статті — дослідити комеморативні практики Великої Британії та можливість їхнього використання в Україні для формування національної пам'яті та ідентичності як ефективних підходів до меморіалізації російсько-української війни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У дослідженні комеморативних практик Великої Британії та можливості їхньої адаптації в Україні використано низку наукових робіт, що охоплюють питання історичної пам'яті, меморіалізації та суспільної ідентичності.

Історична пам'ять і комеморація є ключовими темами у сучасних дослідженнях, які висвітлюють роль меморіалізації у формуванні національної ідентичності та суспільної згуртованості. У працях П'єра Нора [7; 8; 9; 10] представлено концепцію «місць пам'яті» як просторово-символічних маркерів, що акумулюють колективну пам'ять і сприяють її збереженню. У його дослідженнях особлива увага приділяється механізмам конструювання національної пам'яті та її політичному використанню.

Дасія В'єхо-Роуз [14] наголошує на ролі меморіалів як інструментів збереження колективної пам'яті та підкреслює їх вплив на суспільну свідомість. Але функція меморіалів полягає не лише у вшануванні минулого, а й у формуванні сприйняття історичних подій в майбутньому. В українському дискурсі процеси формування історичної пам'яті та її вплив на конструювання національної ідентичності досліджує Алла Киридон [2]. Авторка зазначає, що комеморативні практики є одним із ключових механізмів інтеграції суспільства, особливо у кризові та воєнні періоди.

Дослідження британських підходів до меморіалізації освітлені у працях Н. Данілової [6], Тимоті Ешпланта, Ґреєма Доусона та Майкла Ропера [13]. У цих роботах проаналізовано вплив політики пам'яті на формування національної ідентичності. Джей Вінтер [15] розглядає британську традицію меморіалізації та її трансформацію у XX–XXI століттях. Культурні аспекти комеморації висвітлює Джеймс Янґ [16], який досліджує символіку меморіалів та їхню роль у формуванні суспільної пам'яті.

Український досвід формування комеморативного простору аналізують В. Герасимчук [1], Б. Черкес і Я. Юрик [5]. Їхні дослідження охоплюють як традиційні, так і сучасні форми меморіалізації, включаючи цифрові платформи, мистецькі проєкти та інтерактивні ініціативи. Інформаційний вимір комеморації освітлює А. Ткачук у публікації «Про можливість інформувати і можливість маніпулювати» [4], де увагу приділено використанню історичної пам'яті у медійному просторі та можливим загрозам політичних маніпуляцій.

Джефрі Олік [11] та Крис Пост [12] аналізують трансформацію комеморативних практик у цифрову епоху, зокрема появу віртуальних меморіалів, онлайн-архівів та мультимедійних проєктів.

1. «Місце пам'яті» (фр. *lieu de mémoire*) — термін, запроваджений французьким дослідником П'єром Нора у 1980-х для позначення місць та символічних артоб'єктів, що асоціюються з цінностями та спогадами про трагічні сторінки історії; за його словами, *lieu de mémoire* як «будь-яка значуща сутність, матеріальна чи нематеріальна за своєю природою <…> завдяки людській волі або роботі часу стала символічним елементом меморіальної спадщини будь-якої спільноти» [7, p. xvii].

Таким чином, аналіз останніх досліджень свідчить про зростання наукового інтересу до комеморативних практик як інструменту формування національної ідентичності. Британський досвід у цій сфері має значний потенціал для адаптації в Україні, що зумовлює необхідність подальших досліджень та практичного впровадження ефективних меморіальних ініціатив.

Виклад основного матеріалу. Історична пам'ять віддзеркалює ключові риси національної ідентичності та формує змістовні сфери її вияву у соціальному просторі. Одним з важливих складників цього процесу є комеморативні практики, спрямовані на збереження, трансляцію та осмислення історичного жертовного досвіду. В контексті сучасних глобальних викликів — війн, криз і перемодулювання національних пріоритетів — комеморативні практики стають не лише способом вшанування минулого, а й потужним інструментом формування національної ідентичності та свідомості, що базовані на історичному досвіді минувшини, осмислення якого спрямоване у майбутнє. Джей Вінтер наголошує: «вшанування пам'яті — це нова релігія Заходу, а пам'ятні місця — це наші нові храми. Вшанування пам'яті більше говорить нам про теперішнє і майбутнє, ніж про минуле» [15]. Як платформа для взаємодії між історичною пам'яттю, політичними процесами і культурними наративами атрибуції комеморативних практик — меморіали, ритуали, дати пам'яті та інші форми матеріалізації пам'яті про минуле — відіграють важливу роль у закріпленні цінностей та моделей соціальної поведінки, спрямованих на формування ідентичної цілісності спільноти.

Вплив історичної пам'яті на комеморативні практики набуває загострених рис у час військових конфліктів, що спричинюють швидке перемодулювання як екзистенційних особистісних дилем, так і буття спільноти. Загибель людей, руйнація звиклої для життєдіяльності інфраструктури та способів організації суспільної комунікації тощо диктують нові виклики для втілення меморіальної культури, що вимагає швидкої розробки інноваційних підходів до вшанування пам'яті, базованих на врахуванні не лише жертовності військових і цивільних, а й на спрямуванні цих стрес-факторів на консолідацію суспільства навколо важливих тем з їхнім емотивним впливом на сприйняття реципієнта, а саме подій, символів, постатей, які резонують із національним ідентифікаційним дискурсом та є гідними для вшанування з точки зору об'єднання спільноти.

Як дієвий спосіб конструювання ідентичності комеморація формує світоглядний зв'язок між минулим, сучасним і майбутнім поколіннями. У просторі воєнно-комеморативного дискурсу як важливого компонента соціальної політики відбувається процес переоцінки подій, значущих для колективної ідентичності, — перемоги на полі бою, трагедії у цивільному бутті тощо, надаючи йому мозаїчного характеру через практичні форми комеморативної атрибуції (монументи, дати, ритуали, меморіальні заходи, просвітницько-меморіальні хаби), що використовуються для увіковічення ключових моментів минулого та включення їх до важливих векторів комеморативної політики, спрямованої у майбутнє.

Історична пам'ять як частина державної політики визначає характер і напрямки комеморативної діяльності з увагою до важливих для суспільного дискурсу подій та їхньої інтерпретації. Видозмінюючись відповідно до суспільних запитів, історична пам'ять впливає на регулювання суспільно значеннєвих наративів з подальшим втіленням у комеморативних практиках. Саме у цьому знаково-символічному просторі відбувається постійне перепрочитання історичних подій: ті, що раніше мали локальне значення, можуть отримати національний або навіть глобальний масштаб, а деякі можуть переосмислюватися та забуватися. При цьому базовим є ідентифікаційний принцип комеморації — об'єднання різних соціальних груп через вшанування історичних подій, що дає можливість спільнотам усвідомлювати себе частиною єдиного цілого.

Виокремімо низку чинників, які визначають процеси створення, трансляції та збереження історичної пам'яті та її карбування у комеморативній діяльності спільнот. Забезпечуючи інтеграцію минулого у сучасний соціокультурний простір, ці процеси впливають на формування ідентичності, жанрово-видових компонентів

реалізації комеморативної політики з відповідним віддзеркаленням у практичному полі:

– історична пам'ять формує зміст комеморативних практик, а комеморація зміцнює та популяризує історичну пам'ять. Без історичної пам'яті комеморативні практики втрачають сенс, а без комеморації пам'ять може згасати;

– селективність у підходах до інтерпретації історичної пам'яті, яка є суб'єктивною та вибірковою. Комеморативні практики відображають саме ті історичні наративи, які є важливими для сучасності. Вони надають історичним подіям певного символічного змісту, перетворюючи їх на частину національної чи колективної ідентичності;

– інтерпретація історичної пам'яті — її комеморативні дистрибуції змінюються з часом, відображаючи соціально-політичні трансформації. Те, що вважалося героїчним у минулому, може переосмислюватися в майбутньому. Проте маніпуляція з наративами пам'яті може призводити до появи міфів чи переписування історії;

– історична пам'ять існує як на рівні держави (офіційна історія), так і продукується на особистому рівні (родинні історії, спогади). Комеморативні практики об'єднують суспільство, проте можуть викликати і розбіжності між різними соціальними групами. Таким чином, історична пам'ять і комеморативні практики є взаємопов'язаними елементами, що формують суспільну свідомість і національну ідентичність, водночас піддаючись впливу політичних дискурсів, часу та суспільних змін;

– історична пам'ять є частковою і вибірковою. Вона не охоплює всі події минулого, а акцентує увагу на тих, які мають важливе значення для індивіда або колективної ідентичності. Як зазначає Д. В'єхо-Роуз, «ця особливість зумовлює відбір подій, які втілюють національні чи культурні цінності, і їхню подальшу меморіалізацію через пам'ятники, музеї та ритуали. Важливим у цьому процесі є принцип соціального реконструювання історичної пам'яті, адже вона не є об'єктивним передаванням фактів, а радше соціальним конструктом, що формується на підставі наративів, котрі відображають ідеологічні та політичні інтереси сучасного світу» [14]. Як приклад, у процесі створення меморіалів або навчальних програм минуле часто адаптується з увагою до підтримки системи певних цінностей чи легітимізації дій владних структур. Проте, з іншого боку, саме завдячуючи пам'яті (на противагу історико-патріотичному дискурсу та його часово-подієвій імплементації) події минулого неначе «оживають» у зреалізованих проєктах, чим створюють емоційний зв'язок між поколіннями, формують багато в чому очікувані рефлексії спільноти. Як наголошує Дж. Янґ, «жоден меморіал не є вічним: кожен з них формується та інтерпретується в контексті свого часу і місця, його значення залежить від соціополітичних реалій, що постійно видозмінюються» [16];

– важливим у цьому процесі є принцип значеннєвої багатовимірності у реалізації комеморативних практик. Історична пам'ять формується на різних рівнях: особистісному, локальному, національному та транснаціональному. Кожен із цих рівнів по-своєму поглиблює контекстуальне поле, додаючи йому різноманітності та багатоголосся у висвітленні наріжної теми у комеморативному проєкті. Якщо звернутися до досвіду Великої Британії, то регіональні проєктні ідеї зосереджуються на вшануванні жертовної місії місцевих героїв і спільнот чи ролі подій, де пам'ятні місця позначені конкретикою втілення — військового підрозділу, що був сформований в певному регіоні, або героїв, героїв-випускників місцевої школи чи коледжу тощо. На противагу регіональному втіленню, національні комеморації нерідко базуються на символічно-узагальнених наративах акумуляції трагічного досвіду, цінного для держави;

– важливим аспектом у формуванні історичної пам'яті є принцип політичної обумовленості. Часто державні інституції визначають, які події повинні бути увічнені, поширюючи офіційні наративи та диктуючи ідеологічні рамки задля формування громадської єдності та підтримки політичного порядку. Водночас важливим є особистісний вимір меморіалізації. Так з'являються народні (спочатку стихійні) меморіали, які віддзеркалюють неофіційну комеморацію, спрямовану на вшанування пам'яті про важливі події чи постаті. З цього приводу Д. В'єхо-Роуз зазначає, що «офіційні меморіали, збудовані з метою нагадування, можуть стати народними

або навіть спонтанними в результаті їхнього використання. І навпаки, народні або спонтанні меморіали можуть стати домінантними, якщо вони поглинаються офіційним використанням і стають нормою» [14]. Ця двоїстість у започаткуванні комеморативних ініціатив — від владних верхів та з ініціативи простих мешканців — містить певні суперечності. Як наголошує Г. Носова, «кожна група віддзеркалює соціальну пам'ять у комеморативних практиках відповідно до власних візій історичної самоідентифікації, що призводить до виникнення конфліктуючих інтерпретацій минулого, коли одні й ті самі історичні факти можуть оцінюватися з різних позицій представниками різних груп та спільностей <…> гетерогенність соціальної пам'яті породжує і її принципову конфліктність. Конфлікти і навіть "війни пам'яті" можуть розгортатися як в горизонтальній площині, коли конфліктне тлумачення історії розгортається в одному географічному або соціальному просторі з приводу спільних меморіальних структур (пам'ятників, географічних назв тощо), а також у вертикальній, коли мова йде про конфлікти щодо культурного чи національного надбання» [3, с. 8].

Отже, історичні події минувшини дістають різну інтерпретацію, залежну від сучасних потреб і викликів. У цьому річищі Україна, наприклад, переосмислює радянську спадщину, адаптуючи європейські комеморативні практики до власних умов, чим формується неповторний ландшафт комеморативних практик з увагою до реконструювання спотвореної через імперський спадок власної ідентичності. Через вибір / переосмислення певних історичних подій і фігур для увічнення українські спільноти ідентифікують себе у риториці: хто ми є і які цінності є для нас визначальними для гуманістичного та демократичного розвитку сучасного українського суспільства, сформованого у діалозі між різними соціальними групами, культурними традиціями та політичними інтересами. Причому процес ідентифікації, детермінований історичною пам'яттю, є інклюзивним, адаптивним до сучасних потреб і спрямованим на уникнення конфліктів в інтерпретації минувшини різними соціально активними прошарками суспільства.

Потрібно наголосити, що історична пам'ять та її комеморативна реалізація змінюються під впливом технологічних трансформацій. Наприклад, цифрові технології відкривають нові можливості для збереження та її популяризації. Саме у цифровому просторі реалізуються проєкти зі збору та збереження спогадів, як-от бази даних, цифрові архіви, платформи для родинних історій та віртуальні меморіали. Ці проєкти за своєю суттю є плюралістичними, позбавленими офіціозу в інтерпретації, що дає змогу збагатити спектр комеморативних оцінок та привнести особистісні наративи у процес травматичного співпереживання. Цифровий простір істотно впливає на формування історичної пам'яті, трансформуючи її через нові комунікаційні практики, що прискорюють обмін інформацією, проте водночас створюють нові виклики, як-от маніпуляції, поляризація пам'яті, втрата відповідальності за контент тощо [9, p. 4]. У цифровому просторі змінюються умови канонізації історичних наративів. Цифровізація відкриває нові можливості для їхнього збереження, проте привносить ризик втрати емоційного зв'язку з традиційними проявами комеморації [6]. Скажімо, пандемія COVID-19 змінила формат багатьох комеморативних заходів, перевівши їх у цифровий формат, що, з одного боку, сприяло розширенню доступу до ритуалів, проте, з іншого, — спостерігалося зменшення емотивності, яка раніше досягалася завдяки безпосередній участі в подіях.

Британські медіа як один з основних інструментів культивації наративів історичної пам'яті відіграють ключову роль у формуванні комеморативної політики. Як приклад, активно висвітлюючи сучасні військові конфлікти, держава використовує це інформаційне поле як платформу, орієнтовану на зміцнення суспільної підтримки збройних сил. Серед меседжів — використання історичних аналогій. Задля посилення сприйняття сучасних подій з метою створення активного зв'язку між минулими та сучасними конфліктами використовуються аналогії з Другою світовою або Фолклендською війною, звитяжною роллю британців у афганській або іракській кампаніях. Потрібно додати, що уряд Великої Британії активно використовує масмедіа для підтримки

історичних наративів, пов'язаних із героїзацією військових, що впливає на формування громадської думки. Через історичні паралелі медіа створюють знайомі образи «загроз», порівнюючи сучасних противників із ворогами минулого, що допомагає легітимізувати політику уряду.

Британські медіа також активно висвітлюють загибель військових у сучасних конфліктах, що створює сильний емоційний зв'язок між спільнотою та пам'яттю про жертви. Сама ж ідея британської комеморації як соціального контракту базується на моральному обов'язку суспільства пам'ятати загиблих, де ритуали пам'яті створюють простір для осмислення суспільством власної відповідальності за збройні конфлікти, наприклад тиражування образу «загиблого героя» спрямоване на формування почуття вдячності та єдності серед громадян.

Наголосімо, що у Великій Британії досить популярними є віртуальні онлайн-меморіали, віртуальні кладовища, вебсторінки з публікацією некрологів, що «демонструють плюралізацію меморіальних практик через їхню індивідуалізацію» [6, p. 84]. В Україні такі ініціативи здебільшого реалізуються ентузіастами, часто без державної підтримки. Проте вони також мають значний вплив на популяризацію історії та вшанування пам'яті про героїв, особливо жертв кровожерливої російсько-української війни. Незважаючи на ризики дезінформації, цифрові платформи на сьогодні є потужними інструментами для обговорення, документування та переосмислення історії серед спільнот. Інтерактивність цих платформ певною мірою стирає межі між індивідуальною та колективною пам'яттю, відкриваючи нові можливості для переосмислення історичної спадщини.

Розгляд форм увіковічення історичної пам'яті у Великій Британії, форматів реалізації її комеморативних практик набуває особливої актуальності в контексті сучасного українського соціуму, який перебуває на шляху активного формування національної ідентичності, переосмислення своєї історії та реконструкції політики пам'яті. Досвід Великої Британії пропонує важливі уроки, які певною мірою можуть бути адаптовані до українських реалій воєнного та повоєнного періодів.

Для Великої Британії, яка упродовж XX століття брала участь у багатьох війнах та збройних конфліктах, питання формування історичної пам'яті та її комеморативних практик є одним із ключових аспектів державної політики. Серед найвизначніших проявів комеморації — День пам'яті (Remembrance Day), що відзначається 11 листопада на річницю завершення Першої світової війни (1918). Показовою є символіка цього дійства — спочатку хвилиною мовчання (таймінґ 2 хвилини на згадку про дві світові війни) вшановують загиблих, далі відбувається церемонія покладання вінків до меморіалів по усьому королівству. У Лондоні цю місію покладено на Кенотаф. Спроєктований сером Едвіном Лаченсом меморіал вражає своєю простотою і відсутністю зайвих деталей та імен, а сама архітектурна композиція символізує універсальність пам'яті про жертви війни, незалежно від їхнього рангу, статі чи національності.

З часом у цій щорічній пам'ятній процесії почали вшановувати пам'ять не лише загиблих у світових війнах, а й у сучасних конфліктах, де брали участь британські військові підрозділи. Символом пам'яті учасників та жертв збройних конфліктів є квітка червоного маку (Poppies). Вона запозичена з поезії канадського лікаря Джона Макрея «На полях Фландрії» (1915) і символізує нескореність британського духу. У День пам'яті макову квітку британці прикріплюють на одяг не лише в знак вшанування полеглих, а й як певний вияв соціальної солідарності, спрямованої на підтримку ветеранів та їхніх потреб [2].

Серед інших пам'ятних місць Британії — меморіал «Арка Велінґтона», що споруджений на вшанування британських солдатів, які загинули у наполеонівських війнах, а також Національний меморіальний дендропарк — сучасний меморіал у графстві Стафордшир, присвячений британським збройним силам. Загалом британські комеморативні споруди позначені різними формами архітектурно-стильового втілення: Арка Веллінгтона відображає класичні традиції тріумфальних споруд, що символізують військову

2. Продаж маків, який здійснює асоціація Royal British Legion, стала дієвим способом збору коштів для підтримки ветеранів. Проте у суспільстві тривають дебати щодо носіння маків: деякі вважають це обов'язком, інші вбачають у цьому політизацію пам'яті.

звитягу та національну гордість, а Національний меморіальний дендропарк, навпаки, є сучасною формою комеморації, де використовується природний ландшафт. Вигравірувані списки імен надають меморіалам персоніфікованого значення, що робить пам'ять про загиблих більш особистою. Меморіали не лише нагадують про минулі війни, а й допомагають у формуванні суспільного ставлення до сучасних військових конфліктів та правлять за місце для громадських церемоній та просвітницької роботи.

Комеморативні практики мають не лише культурне значення, а й економічне, сприяючи розвитку різних індустрій. У День пам'яті стимулюється продаж пам'ятних символів, як-от червоні маки, прибуток від яких спрямовується на благодійність та підтримку ветеранів. Окрім того, комеморативні практики впливають на туристичну привабливість. Наприклад, Кенотаф у Лондоні або Національний меморіальний дендропарк є важливими компонентами туристичних маршрутів Британії.

У Британії пам'ять про війни XX століття, особливо Першу та Другу світову, перетворилася на символічний капітал, на основі якого реконструюють міфи, спрямовані на підтримку національної єдності та зміцнення державної ідеології. Наприклад, носіння квітки червоного маку як традиція відзначення Дня перемир'я та вшанування загиблих у Першій світовій війні є яскравим проявом комеморативної дистрибуції, що об'єднує британців навколо спільної історії. Як і у 1920-х, ця традиція символізує відповідальність суспільства перед військовими [6, p. 114], спрямовану в майбутнє. Водночас комеморативні ритуали допомагають суспільству інтегрувати досвід війни у колективну свідомість, що сприяє процесу зцілення та примирення між поколіннями та водночас формує стійкі культурні наративи, де жертовність в ім'я британської корони є обов'язком кожного громадянина.

Останнім часом активізувалися також дискусії, де обговорюється необхідність критичного підходу до комеморативних дистрибуцій. Серед важливих меседжів — історична пам'ять та її залежність від ідеології, а також автентичність історичних наративів, коли ризики їхньої втрати можуть провокувати нові та неочікувані конфлікти всередині британського соціуму. Упродовж другої половини XX століття в Британії простежується тенденція переходу від монополії держави на пам'ять до активної ролі у її формуванні громадських ініціатив. Такі рухи, як кампанія «Білий мак», кидають виклик офіційним наративам, акцентуючи увагу на пацифістських ідеях — цінності та глибокій гуманізації людського життя як найважливішого феномену цивілізації. Одна з основних тем, що активно обговорюють британські спільноти, — формування критичного підходу до комеморативних практик з метою уникнення надмірної ідеологізації та мілітаризації. Багато хто звертає увагу на ризики, пов'язані з легітимацією сучасних військових дій британських збройних сил. Ця, часто безапеляційна, «політика комеморації війни здатна мілітаризувати суспільство, легітимізувати і нормалізувати поточні та майбутні конфлікти» [6]. У глобалізованому світі історична пам'ять виходить за межі національних кордонів. Як приклад, британські комеморативні атрибуції включають партнерство з країнами Співдружності, у рамках якого відбуваються дискусії про переосмислення ролі війни в постмодерному суспільстві.

Потрібно наголосити, що зміна поколінь впливає на інтерпретацію пам'яті. У Великій Британії молодь дедалі частіше звертає увагу на історичні уроки, розглядаючи комеморацію в першу чергу як одну з форм запобігання появі конфліктів у майбутньому. Британські освітні заклади активно залучають дітей та молодь до вивчення історії війн через інтерактивні програми та екскурсії. Комеморативні освітньо-просвітницькі програми Британії мають на меті не лише зберегти пам'яті про історичні події, а й сформувати колективну ідентичність, засновану на спільному досвіді та цінностях. Базуючись на історичному розумінні соціальних ієрархій (ролі британської корони), освітньо-просвітницька діяльність відштовхується від тези про рівність усіх громадян перед викликами війни. Різноманітною за формами втілення в освітній складовій є популяризація комеморіальних ініціатив, що реалізуються як історичні екскурсії, інтерактивні уроки, архівні дослідження, зустрічі та дискусії з ветеранами тощо.

Науковий дискурс є важливою частиною комеморативної політики Британії. Сучасні дослідницькі вектори спрямовані на переосмислення комеморативних практик та їхніх суспільних місій. Серед тем — переосмислення колоніальної політики, участь британських колоніальних військ у світових війнах у контексті нових антропоцентричних доктрин. Показовою у цьому сенсі є діяльність Бібліотеки Інституту історичних досліджень. Її наукові фонди, відкриті до поповнення, сприяють процесам документування історичної пам'яті, окреслюють практичні вектори втілення практики меморіалізації та її вплив на спільноти. Дослідження вказують на зростання академічного інтересу до комеморативних практик з їх багатонаціональною проблематикою, базованою на спогадах очевидців.

Наративи пам'яті, сформовані через комеморативні дистрибуції, певною мірою регулюють, які аспекти історичної минувшини мають наснажувати суспільну свідомість. Скажімо, в Британії по Першій світовій війні акцентувалася увага на жертвах війни, трагізмі того, що пережила спільнота. Конфлікт став індикаторним для британської спільноти, адже у жерлі війни гинули різні верстви населення: від еліт до малозабезпечених громадян. Схожу ситуацію під загальним гаслом «Ніколи знову» також простежуємо у суспільних дискусіях після Другої світової війни. Британське суспільство у цей час формує нові економічні та мультикультурні вектори, базовані на ідеях та принципах соціальної екології, на усвідомленій інтерпретації історичних наративів, використанні технологічно-креативних рішень у реалізації комеморативної політики. Водночас комеморація нерідко стикається з етичними викликами, зумовленими постмодерною персоніфікацією суспільного і особистого досвіду. Серед нових — етичність комеморації стосовно сучасного прочитання історії та її екзистенційної проблематики.

Участь Великої Британії у підтримці України на політичному та військовому рівнях у час війни дозволяє знайти точки дотику для глибшого культурного діалогу між країнами, що допоможе Україні створити національний наратив пам'яті, який сприятиме суспільній єдності та формуванню стійкої ідентичності в умовах війни та післявоєнного відновлення.

Важливим у цьому контексті є створення архітектурних меморіалів, подібних до Кенотафа або Національного меморіального дендропарку, що відображають як загальнонаціональну, так і регіональну пам'ять про жертви війни. Архітектурні комеморативні практики є важливими маркерами історичної пам'яті. Вони допомагають суспільству осмислити пережиті трагедії, створюючи символічний простір для усвідомлення та комунікації, як-от проєкт Богдана Мазура «Пам'яті цивільних жертв» у Києві [1]. Це художньо-символічне осмислення трагедії через архітектурну пластику відрізняється від масивних радянських монументальних форм у прагненні створити багатозначну інтерпретацію, де меморіалізація має не лише естетичний, а й терапевтичний ефект, сприяє переживанню та осмисленню трагедій на індивідуальному рівні. Архітектурні меморіальні простори не лише фіксують минуле, а й постають як платформи для суспільного діалогу: проведення пам'ятних заходів, виставок, лекцій, що зміцнює почуття національної ідентичності. Прикладом є меморіали в Бучі, Ірпені, Вишгороді та інших містах України, які стали місцями рефлексії та єднання громади. На відміну від традиційних пам'ятників, сучасні архітектурні форми меморіалів тяжіють до інтерактивності, використання світла, простору, природних матеріалів. В Україні розробляються проєкти, що включають мультимедійні елементи, наприклад, проєкції на стінах будівель або цифрові технології, що дозволяють змінювати вигляд пам'ятника залежно від часу доби та пори року. Для ефективного сприйняття меморіали мають бути не ізольованими об'єктами, а навпаки — частиною міської архітектури. Наприклад, меморіальні комплекси можуть поєднуватися з парками, мостами, будівлями або іншими урбаністичними елементами. В Україні вже існують спроби таких інтегрованих рішень, коли пам'ятники поєднуються з функціональними зонами для відпочинку та громадського використання.

Після трагічних подій Революції гідності 2013–2014 років в Україні було встановлено численні меморіали та пам'ятні знаки на честь Героїв Небесної Сотні. У багатьох містах країни

Комеморативні атрибуції Великої Британії	Український досвід війни
1. День пам'яті (Remembrance Day) — відзначається щороку 11 листопада на честь завершення Першої світової війни; символом пам'яті є червоний мак. Традиційні церемонії: – покладання вінків до меморіалів; – загальнонаціональна хвилина мовчання; – участь королівської родини, яка відіграє центральну роль у пам'ятних заходах. **2. Меморіали та архітектура пам'яті:** – Вестмінстерське абатство та Кенотаф у Лондоні як головні меморіальні центри; – Національний меморіальний дендропарк; – Меморіал збройних сил; – меморіали, присвячені конкретним родам військ або війнам чи регіонам, як-от Меморіал битви при Соммі. **3. Література та культура:** – військові конфлікти знайшли відображення у творах Редьярда Кіплінґа, Вілфреда Овена та ін.; – кіно, телебачення та інтернет-ресурси тиражують пам'ять про війни та їхні жертви.	**1. Пам'ять про Героїв Небесної Сотні:** – встановлення меморіалів, присвячених загиблим, найменування вулиць на їх честь; – Музей Революції Гідності у Києві. **2. Вшанування загиблих у російсько-українській війні:** – Національне військове меморіальне кладовище; – місцеві ініціативи зі встановлення пам'ятників і меморіальних дошок (Буча, Ірпінь, Вишгород та комеморативні проєкти в інших містах України); – Алея Героїв у Києві та в інших українських містах. **3. Нові форми комеморації:** – активне використання соціальних медіа для збереження пам'яті; – документальні фільми, книги, вистави, мурали; – День захисників і захисниць України (1 жовтня); – День пам'яті захисників України; – загальнонаціональна хвилина мовчання. **4. Простори пам'яті:** – Майдан Незалежності у Києві; – Стіна пам'яті загиблих військових у Києві (Михайлівська площа); – цифрові платформи пам'яті — Книга пам'яті полеглих за Україну, платформа пам'яті «Меморіал» тощо; – художньо-перформативний досвід — фільми про російсько-українську війну («Буча», «Мирний-21» тощо); – арттерапія для воїнів, дружин загиблих воїнів та їхніх родин; – акції-перформанси на підтримку армії та загиблих (наприклад, «Німий крик душі»); – заміна радянського Дня захисника Вітчизни новим святом, позбавленим шлейфу тоталітарної минувшини.

з'явилися монументи та пам'ятні дошки, присвячені загиблим активістам. Крім того, на їхню честь було перейменовано низку вулиць, проспектів і площ — зокрема, у Києві частина вулиці Інститутської отримала назву Алеї Героїв Небесної Сотні.

Національний меморіальний комплекс Героїв Небесної Сотні — Музей Революції гідності — створений для збереження пам'яті про події Майдану та вшанування героїв, які віддали своє життя за свободу та незалежність України. Музей проводить виставки, наукові дослідження та освітні заходи, спрямовані на вивчення та популяризацію історії Революції гідності. Зокрема, організовуються фотовиставки, присвячені пам'яті героїв, та екскурсії місцями подій.

У багатьох містах України місцеві громади ініціюють встановлення пам'ятників та меморіальних дошок на честь загиблих героїв російсько-української війни. Наприклад, у Києві створено кілька місць для вшанування пам'яті полеглих військових. Зокрема, в парку «Нивки» було відкрито Алею пам'яті героїв, присвячену оборонцям із Шевченківського району столиці. «Алея героїв» з'явилася на Севастопольській площі, де встановлено стенди з фотографіями та інформацією про полеглих захисників. Схожі ініціативи реалізуються і в інших куточках країни.

Для збереження пам'яті про героїв та події війни активно використовуються сучасні технології та медіа. У соціальних мережах створюються спеціальні сторінки та групи, де публікуються спогади, фотографії та відеоматеріали про загиблих, що дозволяє поширювати інформацію серед широкої авдиторії. Також продукуються документальні фільми, книги, театральні вистави, музичні твори, присвячені подіям війни та її героям, на честь загиблих створюються фрески та мурали, які є важливими елементами міського простору та нагадуванням про подвиги українських воїнів. 1 жовтня в Україні відзначається День захисників і захисниць України — свято, що стало символом вшанування мужності та героїзму захисників незалежності та територіальної цілісності країни.

Висновки. Історична пам'ять і комеморативні дистрибуції є взаємозалежними та взаємопов'язаними феноменами, що впливають на формування суспільних цінностей, політичних орієнтирів та національної ідентичності, на політичну стабільність і культурну спадщину. Вони потребують критичного осмислення для збереження балансу між пам'яттю і сучасними викликами. Отже, історична пам'ять є динамічним інструментом, який потребує постійного осмислення та адаптації для уникнення надмірної політизації. У сучасному світі важливо знаходити баланс між політизацією пам'яті та її автентичністю, аби уникнути конфліктів та маніпуляцій. Комеморативні дистрибуції є складним явищем, що включає різні аспекти — від політики та символіки до соціальних рухів і медіа. На прикладі Британії простежено, як історична пам'ять адаптується до соціальних і політичних реалій, стаючи інструментом впливу на ідентичність, легітимацію влади та культурну тяглість.

У Британії комеморативні практики зміцнюють почуття єдності навколо історичного минулого. В Україні це значною мірою відповідь на актуальні виклики та прагнення консолідувати суспільство. У підходах до формування історичної пам'яті Велика Британія орієнтується на універсальність пам'яті (зокрема, про ветеранів різних конфліктів), деконтекстуалізуючи моральний складник та спрямовуючи його на священний обов'язок підтримки армії, що є проявом національної ідентичності. В Україні робиться акцент на героїзмі, жертовності та протистоянні агресії, захисті гуманістичних засад та праві самостійно вирішувати свою долю. Ці дві моделі відображають різні етапи формування національної пам'яті: британська модель наголошує стабільність і має імперські традиції, тоді як українська — динаміку та актуалізацію наративу права, рівності, поваги до прав людини та вільного вибору власного шляху.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимчук В. Комеморативні практики у час війни: на прикладі проєкту Богдана Мазура «Пам'яті цивільних жертв» // Художня культура. Актуальні проблеми. 2024. №20(1). С. 104–114. DOI: 10.31500/1992-5514.20(1).2024.306919
2. Киридон А. Потенціал комеморативних практик у конструюванні національної ідентичності: концептуалізація проблеми // Історична пам'ять. 2020. Вип. 42. С. 7–19. URL: http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/14295 (дата звернення: 30.09. 2024).
3. Носова Г. Пам'ять проти історії за П. Нора. Чому і як? // Multiversum: Філософський альманах. 2020. Вип. 2(172). Том 2. С. 3–14. DOI: 10.35423/2078-8142.2020.2.2.01
4. Ткачук А. Ф. Про можливість інформувати і можливість маніпулювати // Інститут громадянського суспільства. Дата оновлення: 24.09.2024. URL: https://www.csi.org.ua/news/pro-mozhlyvist-informuvaty-i-mozhlyvist-manipulyuvaty/ (дата звернення: 30.09. 2024).
5. Черкес Б., Юрик Я. Ідентичність та пам'ять в міському середовищі // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: Архітектура. 2014. № 793. С. 35–39. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VNULPARX_2014_793_11 (дата звернення: 30.09. 2024).
6. Danilova N. The Politics of War Commemoration in the UK and Russia. London: Palgrave Macmillan, 2015. 271 p. DOI: 10.1057/9781137395719
7. Nora P. General Introduction // Rethinking France: Les Lieux de Memoire. Volume 1: The State / Trans. by M. Trouille. The University of Chicago Press, 2001. P. VII–XXII.
8. Nora P. Realms of Memory: The Construction of the French Past. Vol. 1: Conflicts and Divisions. New York: Columbia University Press, 1996. 642 p.
9. Nora P. Realms of Memory: The Construction of the French Past. Vol. 2: Traditions. New York: Columbia University Press, 1997. 643 p.
10. Nora P. Realms of Memory: Rethinking the French Past. Vol. 3: Symbols. New York: Columbia University Press, 1998. 751 p.
11. Olick J. K. Genre Memories and Memory Genres: A Dialogical Analysis of May 8, 1945 Commemorations in the Federal Republic of Germany // American Sociological Review. 1999. Vol. 64. No. 3. P. 381–402. DOI: 10.1177/000312249906400304
12. Post C. W. [Book Review:] Memory, Place and Identity: Commemoration and Remembrance of War and Conflict // Social & Cultural Geography. 2016. Vol. 18. No. 3. P. 446–447. DOI: 10.1080/14649365.2016.1260186
13. The Politics of War Memory and Commemoration / Ed. by T. G. Ashplant, G. Dawson, M. Roper. London: Routledge, 2013. 299 p. DOI: https://doi.org/10.4324/9780203770115
14. Viejo-Rose D. Memorial Functions: Intent, Impact and the Right to Remember // Memory Studies. 2011. No. 4(4), P. 465–480. DOI: 10.1177/1750698011411367
15. Winter J. M. Remembering War: The Great War between Memory and History in the Twentieth Century. New Haven, CT: Yale University Press, 2006. 352 p.
16. Young J. E. The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning. Yale University Press, 1994. 415 p.

REFERENCES

1. Herasymchuk, V. (2024). Commemorative Practices in Time of War: The Case of Bohdan Mazur's Project "In Memory of Civilian Victims". *Artistic Culture. Topical Issues. 20*(1), 104–114. DOI:10.31500/1992-5514.20(1).2024.306919 [in Ukrainian].
2. Kyrydon, A. (2020). The Potential of Commemorative Practices in the Construction of National Identity: Conceptualization of the Problem. *Historical memory, 42,* 7–19. Retrieved from http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/14295 [in Ukrainian].
3. Nosova, H. (2020). Memory Versus History by P. Nora. Why and How? *Multiversum. Philosophical Almanac, 2*(2), 3–14. DOI: 10.35423/2078-8142.2020.2.2.01 [in Ukrainian].
4. Tkachuk, A. (2024, 24 September). Pro mozhlyvist informuvaty i mozhlyvist manipuliuvaty [The Ability to Inform and the Ability to Manipulate]. *The Civil Society Institute.* Retrieved from: https://www.csi.org.ua/news/pro-mozhlyvist-informuvaty-i-mozhlyvist-manipulyuvaty/ [in Ukrainian].

5. Cherkes, B. & Yuryk, Y. (2014). Identychnist ta pamiat v miskomu seredovyshchi [Identity and Memory in the Urban Environment]. *Journal of Lviv Polytechnic National University. Series of Architecture, 793*, 35–39. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VNULPARX_2014_793_11 [in Ukrainian].
6. Danilova, N. (2015). *The Politics of War Commemoration in the UK and Russia*. London: Palgrave Macmillan. DOI: 10.1057/9781137395719
7. Nora, P. (2001). General Introduction. In *Rethinking France: Les Lieux de Memoire. Vol. 1: The State* (pp. VII–XXII). (M. Trouille, Trans.). The University of Chicago Press.
8. Nora, P. (1996). *Realms of Memory: The Construction of the French Past. Vol. 1: Conflicts and Divisions*. New York: Columbia University Press.
9. Nora, P. (1997). *Realms of Memory: The Construction of the French Past. Vol. 2: Traditions*. New York: Columbia University Press.
10. Nora, P. (1998). *Realms of Memory: Rethinking the French Past. Vol. 3: Symbols*. New York: Columbia University Press.
11. Olick, J. K. (1999). Genre Memories and Memory Genres: A Dialogical Analysis of May 8, 1945 Commemorations in the Federal Republic of Germany. *American Sociological Review, 64*(3), 381–402. DOI: 10.1177/000312249906400304
12. Post, C. W. (2016). [Book Review:] Memory, Place and Identity: Commemoration and Remembrance of War and Conflict. *Social & Cultural Geography, 18*(3), 446–447. DOI: 10.1080/14649365.2016.1260186
13. Ashplant, T. G., Dawson, G., & Roper, M. (Eds.). (2013). *The Politics of War Memory and Commemoration*. London: Routledge. DOI: https://doi.org/10.4324/9780203770115
14. Viejo-Rose, D. (2011). Memorial Functions: Intent, Impact and the Right to Remember. *Memory Studies, 4*(4), 465–480. DOI: 10.1177/1750698011411367
15. Winter, J. M. (2006). *Remembering War: The Great War between Memory and History in the Twentieth Century.* New Haven, CT: Yale University Press.
16. Young, J. E. (1994). *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press.

VOLODYMYR HERASYMCHUK

COMMEMORATIVE PRACTICES OF GREAT BRITAIN AND THE UKRAINIAN EXPERIENCE OF WAR

Abstract. This article analyzes commemorative practices in the United Kingdom and their potential application in Ukraine for shaping national memory and identity in the context of the Russo-Ukrainian war. It explores historical memory as a mechanism for societal consolidation and its influence on sociocultural processes and state memory policy. The study examines British approaches to memorializing military and civilian victims—particularly through architectural complexes, symbolic rituals, digital platforms, and educational initiatives—that contribute to preserving historical heritage in public consciousness. Special attention is given to initiatives such as Remembrance Day, the symbolic use of the red poppy, national memorials (including the Cenotaph in London and the National Memorial Arboretum), and the integration of historical narratives into media, culture, and education. These practices are analyzed in terms of their capacity to strengthen civic identity, promote unity, and foster a sense of responsibility toward historical memory. The article also considers the Ukrainian experience of commemoration, including the honoring of the Heroes of the Heavenly Hundred, remembrance of defenders and civilians who died in the Russo-Ukrainian war, and modern memorial forms—ranging from traditional monuments to digital initiatives. The author evaluates the potential for adapting British commemorative models to the Ukrainian context, emphasizing the importance of a cohesive national memory narrative, architectural and digital memorials, educational programs, and cultural projects. Proposed mechanisms for implementing such initiatives aim to foster national identity, enhance social cohesion, and integrate historical memory into state policy and civic life. The article also addresses the risks of political manipulation of memory and underscores the need for a critical and balanced approach to developing new commemorative practices in Ukraine.

Keywords: commemoration, historical memory, United Kingdom, Ukraine, memorialization, national identity, societal consolidation, educational initiatives, digital memory, Russo-Ukrainian War.

Стаття надійшла до редакції 02.10.2024

Архівна артепістема кордоцентризму versus дескілінг
Archival Art-Episteme of Cordocentrism Versus Deskilling

УДК 7.011.2
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319155

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

Maryna Protas
Doctor of Art Studies, Senior Research Associate, Chief Researcher in the Department of Curatorial Exhibition Activities and Cultural Exchange, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0001-8137-0342

Ігор Савчук
Доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ, головний науковий співробітник відділу дослідження просторових і предметних систем ІПСМ НАМУ
e-mail: rekus@ukr.net

Igor Savchuk
Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Director of the Modern Art Research Institute of the NAAU, and Chief Research Fellow in the Department of Spatial and Object Systems Research at MARI NAAU
orcid.org/0000-0002-6882-3404

Анотація. Вивчається ситуація протистояння головних парадигм сучасних візуальних практик: комодифікованої видовищності панєвропейського дескілінгу, притаманного глобалізованому артизму техногенного суспільства, та антагоністичної архівної артепістеми, сфокусованої навколо домінантного в етноментальній культурній пам'яті України архетипального патерну — кордоцентризму. Застосування загальнонаукового методу системно-компаративістського критичного аналізу культуротворчих стратагем дозволило виявити сутнісно-ефективну перспективність світоглядної моделі філософії серця вітчизняного образотворення, на відміну від зростаючої ентропії постмодерної ідеології споживання, де інституалізація меркантильного консюмеризму впливає на неухильну деградацію фахової / індивідуальної омасовленої свідомості, що науково підтверджено різким падінням в міленіум показника «ефекту Фліна». Зроблено висновок: долання біфуркації когнітивних патернів в стані світоглядного гістерезису, зокрема через переосмислення кордоцентричної артепістеми, дає вихід з кризи культуротворення не лише на локальному самоідентифікаційному рівні сталого розвитку української нації, але також дозволяє позбутися наслідків деградації постмодерної фахової свідомості в постліберальному русі «epistemological recalibration» світового мистецтва.

Ключові слова: дескілінг, кордоцентризм, кордочуттєвість, метамодернізм, модернізм, постмодернізм, contemporary art, епістемологічне перекалібрування.

Постановка проблеми. Ще в 2020 році в США вийшла збірка есеїв «Що буде після фарсу» («What Comes After Farce?») Гела Фостера, де він, розмірковуючи про теорію і практику contemporary art, висловив сумнів в ефективності стратегії «епістемологічного перекалібрування», адже малоймовірно, що в умовах «домінування фінансових ф'ючерсів» і володарювання «out-dada President Ubu» мистецтво здолає власну кризу і зможе виправити чимось оптимістично-обнадійливим деформацію соціокультурного розвитку після пережитих фаз історії — трагедії та її повторення

у вигляді фарсу [1]. Історія демонструє почуття іронії через обрання вдруге президентом США доби post-truth Доналда Трампа (першу каденцію якого чимало американців, включно з Фостером, сприйняли як відвертий постсором, знущання над нацією після трагедії 11 вересня), а тому відсоток обнадійливого оптимізму в незалежних аналітиків суттєво скоротився. Глобальний артбізнес геть не налаштований на пріоритети культурно-мистецького розвитку, тоді як прибічники світової демократії виявилися недієздатними. Між тим в України, яка, потерпаючи одночасно від трагедій і фарсу, веде екзистенційну війну з імперською віссю зла, є шанс на принципові зміни, нехай не такі швидкі, як хотілося би. Маємо шанс врешті скорегувати фундаментальну культуротворчу парадигму, відродивши духовну емпатію культурної пам'яті етнонаціонального коду, де розсудливу логіку переважує ендемічна філософія серця (ще Г. Сковорода, поєднуючи європейські традиції неоплатонізму, ідеї середньовіччя і бароко з українським образно-символічним світоглядом, структурував тексти творів, зокрема «Сад божественних пісень», «фундаментальною концепцією креативної ролі Слова, утіленого у Святому Письмі», як «світом душевним», бо «не плоттю ситий дух», істина як щастя у серці здобувається самопізнанням, тому: «Коли в серці нуда, буде підлість і біда»; «не волочися палацами, не повзай по кулі земній», а насолоджуйся сродною працею [2, с. 58, 77]).

Процес перекалібрування епістем постмодернізму на архівні естетичні наративи кордоцентризму, що були знецінені інструментальним розумом, в Україні вже триває, резонуючи із західноєвропейським постліберальним рухом філософського переосмислення домодерних традицій (2023 року відбулась прем'єра історичного фільму «Довбуш» режисера Олеся Саніна; 2024 року — проєкт НАМ України «Жива спадщина: час, простір, культура»; а презентацію в Україні і ЄС віднайденої опери Д. Бортнянського «Креонт», — прем'єра якої відбулась ще 1776-го у Венеції, після чого партитуру вважали втраченою, — науковці і політики оцінили як вагомий внесок у збереження світової культурної спадщини). Сьогодні чимало молодих науковців, а також митців, випускників українських вишів, досліджують етноментальну доктрину серця, активуючи її в творчій уяві, фаховій інтуїції. Митці з емпатією відтворюють домодерні жанрово-видові структури (Г. Вокальчук, «Мамай», 2023, Іл.; «червоно-чорний» проєкт К. Полтавської, 2022–2024; септих В. Козюка, Є. Божко, В. Кузьменко і О. Тяжелової «Україна крізь віки», 2024; іконологічні енграми циклу К. Косьяненко «Перемога», 2022–2024, Іл.). Адже кордоцентризм — це не лише «теорія поєднання фізичної та духовної реальності, в якій людина зводиться до поняття духовного і це духовне виходить на перший план», це самобутнє повсякдення нації, її історія в дії, що визначило міць української незламності під час російської агресії, маніфестуючи «можливості кордоцентризму впливати на історичні події з метою невпинної гуманізації культурно-антропологічного простору, вирішення проблем екології, глобалізації, геополітичної та антропологічної кризи, проблем безпеки як окремої людини, так і народів в цілому» [3, с. 255, 262].

Актуалізація кордоцентричної культурної пам'яті зараз має добрі перспективи в царині образотворення, на відміну від зламу міленіумів, коли митці й науковці поступилися бізнесу, який спритно скористався тим, що «"культурні війни", які домінували в дебатах про політику в галузі мистецтва на початку 90-х, не були дуже продуктивними», а «спонсори та мистецькі організації не мали достатнього розуміння того, що насправді відбувається» [4]. Тепер інвективна критика популізму прагматики Realpolitik поступово демістифікує усюдисущій дескілінг «процвітаючого на абсурді» артбенчмаркінгу, якій досі, підкреслює Еліза Краатила з Університету Тампере, сервільним гуманітарним наративом «узурпує місце емпіричних фактів у визначенні нашої спільної соціальної реальності», деформуючи її марою, проти чого виступають митці з щирим почуттям справжньої креативної уяви, «real fictions» [5]. Відповідно, сьогодні в мистецькому просторі мусимо відрізняти спекулятивні симулякри конструктів постправди від сутнісних проявів кордочуттєвості, переосмислюючи архівну епістему, згідно Гела Фостера, оскільки «архівний імпульс протистоїть неолібералізму», який навіює амнезію в прагненні забуття

минулого, зокрема, «щоб ми більше не пам'ятали про страждання тих, хто був перед нами», чому сприяє також надмірна фетишизація архівів та фрагментована цитатність апропріацій. Фостер зауважує: історичне мислення невіддільне від критичного виміру, тому в артпросторі «критика стає безґрунтовною, якщо не спирається на історію, а історія втрачає будь-яке значення, якщо не є критично мотивованою актуальними питаннями»; та навіть без аналізу руйнівних наслідків глобалізації contemporary art, Фостер переконаний, «існують більш-менш прогресивні позиції, які необхідно чітко сформулювати», адже «в локальних просторах регіональних контекстів є змога пропонувати парадигму, здатну охопити весь спектр практик», а щоб здолати тотальну кризу, доба «плюралізму надає багато добрих можливостей, але вони перестають бути такими, коли плюралізм стає чистим релятивізмом. Тоді виникає ситуація, де ми фактично втрачаємо всі цінності» [6].

За негативний приклад морального й естетичного релятивізму у 2022 році правив встановлений в Бородянці на тлі зруйнованої рашистами багатоповерхівки надувний паблікарт «Thinker» (Іл., апропріація «Мислителя» О. Родена) Ліни Кондес, американської мисткині родом з Черкас, візитівкою якої є дизайновані смайлик-чоловічки, іноді з головою у вигляді тора, як в даному випадку. Акція по суті ілюструвала неоліберальну фарс-культуру Realpolitik, що виникла на ґрунті «зловживання травмою, параноєю й кітчем», тепер маніпулюючи бідами війни і ПТСР. Факт брутального паразитування на людських трагедіях тоді справедливо відмітила арткритикиня Оксана Семенік, стверджуючи, що цей паблікарт скористався руїнами як декорацією. Тобто contemporary об'єкт у вигляді людини-пончика, безглузда концепція якого жорстко дисонувала зі сповненою людського горя локацією та ставала для мешканців болісним тригером, репресивним чином накладався на український контекст фізичних та екзистенційних катастроф на правах квазісучасного артизму. Щодо схожих ситуацій актор Роман Луцький зауважує: якби він втратив дім і найрідніших, а в цей час на тлі його розкуйовдженого колишнього життя знімали би бойовик, то йому тяжко уявити, «як би я це пережив». Водночас нашим митцям дуже важливо зараз не втрачати шанс і торкнутися серця, почуттів західних партнерів: «Нам потрібно працювати з європейським глядачем... потрібно від них вимагати, просити, схиляти до себе через якісь людські історії. Нам потрібно показувати, як війна нищить ті цінності, в яких живуть європейці після Другої світової війни», «щоб вони відчули небезпеку, яку може принести війна, якщо вони забудуть про неї, тому що нам вони потрібні стратегічно» [7].

В цьому плані, будучи від 2023 року під офіційним патронатом Berliner Philharmonie, ефективно працює колектив Kyiv Symphony Orchestra, виконуючи твори Бориса Лятошинського, Левка Ревуцького, Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова та молодих маловідомих авторів на престижних закордонних сценах. Влітку 2024 колектив отримав резиденцію в місті Монгайм-на-Рейні, працюючи у складі Monheimer Kulturwerke GmbH, тож «надалі має можливість привертати увагу до війни в Україні на міжнародних концертних майданчиках та презентувати світу ідентичність українського музичного мистецтва» [8]. У жовтні 2024 року оркестр з успіхом відіграв свій 5-й концерт в Берлінській філармонії, зокрема виконуючи під диригуванням Фелікса Криґера триптих для струнних «Tristium» (2004) українського композитора Святослава Луньова, твори якого зацікавили вимогливого закордонного слухача.

Інший київський оркестр, Kyiv Classic Orchestra під диригуванням Германа Макаренка представив столичній публіці оперу «Креонт». Диригент підкреслив: це не лише «повернення світу першої опери, [створеної] українським композитором Дмитром Бортнянським, творчість якого вплинула на розвиток не лише європейської, а й світової музичної культури», це «внесок української музичної громадськості в боротьбу з російським агресором» [9]).

Тим не менш арт-бізнес вперто просуває глобалізовану пастиш-лексику. Повторно «Thinker» (вже технічно тюнінгований, Іл.) виникає в просторі України у UNIT CITY восени 2024 року, залишаючись там до весни наступного року завдяки лобіюванню Art Ukraine Gallery, де щиро

вірять, що цей об'єкт культуріндустрії передає не лише психологічну трансформацію й складні ментальні стани людини, роздуми про сутність життя, але також сповідує нову філософію Всесвіту, як сповіщала кураторка галереї в соцмережах, плутаючи розсудливі спекуляції з щирим почуттям.

Восени 2024 року у Львові за підтримки компанії «РІЕЛ» встановлено паблік-об'єкт «Вібрації часу» (Іл.) Олега Путрашика: металева геометрія абстрактних форм лукаво інспірує популізм культуріндустрії переосмисленням колективної і культурної пам'яті українства, проте насправді це бенчмаркінг, де «переконання, ідеали, ціннісна свідомість, інтелект — все, що складає внутрішній духовний світ людини і служить показником якості особистості, поступається місцем предметам і послугам, якими людина користується. ...це споживання знаків та символів» [10, с. 89].

В культурно-мистецьких галузях поширились пара-діячі, або сервільний прекаріат, яких активно підтримує культуріндустрія глобалізованого арт-ринку, стимулюючи редукцію їх фахової працездатності та відсутність критичних здібностей. Тим паче, дескілінг в мистецтві зазвичай майстерно камуфльований патріотичними гаслами во славу демократії. Наприклад, активісти США, декларуючи демократію і розвиток, утворили недержавну спільноту Democracy Matters, проводячи різноманітну культурну діяльність, зокрема аукціони. У вересні 2024 року був проведений аукціон «Демократія має значення», в якому брали участь культові персони, зокрема Джеф Кунс з роботою «Flag II» Іл.; Волтер Робінсон з картиною «Vote Blue»; автор колажів в «The New York Times» і презентованого на аукціоні «Flaco» Фред Томаселі та ін. З афектованим патріотизмом Джеф Кунс повторює відому політичну реплікацію прапора США, що вперше він зробив для Фонду перемоги Джо Байдена у 2020 році. Обидва рази Кунс використав комерційний металізований біаксіально орієнтований полімер торгової марки Mylar, адже образ прапора уособлює цінності всієї нації без поділу на партії; тож він пафосно підсумовує, що його патріотична робота — це «системна підтримка людей, щоб вони добре відчували себе, були впевнені в собі, насолоджувалися життям, яке було б якомога заможнішим, щоб люди почувались в безпеці, надихались історичним минулим та рухалися далі досягати всього того, чого хочуть» [11]. Але архівна фетишизація mylar-декларації Кунса містить комерційну логіку, де «правило морального старіння стало домінуючим» (Стефан Моравський), що викриває квазі-яскраве виконання апропрійованого образу новими технологічними матеріалами, що цілком вкладається в рух мистецтва від Мане до мангетенізації, на думку британського критика Пітера Вотсона, який розкрив багато таємниць дилерів аукціонних будинків, зокрема таких, як Sotheby's та Christie's [12]. Тож коли українські митці хизуються успішним продажем на аукціоні творів, це не варто сприймати як доказ їхнього таланту, бо це лише черговий маркетинговий трюк глобалізованого ринку, який не сприяє сутнісному культурному розвитку ані митця, ані нації.

Досліджуючи на прохання різних фондів, зокрема Фонду Рокфелера з медіамистецтв, кореляцію бізнесмоделей з мистецькими проєктами, американський аналітик Кевін Макарті визначив, що від 1980-х років артринок впливає на розуміння домінантних артепістем, особливо коли головні аукціонні будинки Sotheby's і Christie's стають провідними гравцями. Вони затвердили суто комерційну систему оцінювання творів мистецтва, спонукаючи інвесторів спекулювати об'єктами contemporary, позаяк фахова думка музейників й мистецтвознавців щодо вартості того чи іншого твору тепер не була потрібна [13, pp. 64–72]. Відтоді промислові магнати і найбагатші колекціонери на власний розсуд керують артринком, внаслідок чого в США «колекціонування сучасного мистецтва стає вдвічі популярнішим за колекціонування модерну»; «втричі популярнішим за колекціонування імпресіоністів і в чотири рази популярнішим за колекціонування старих майстрів» [13, p. 30].

Про небезпеку такої деструктивної тенденції, що загострює проблеми культурної автентичності, деколонізації і децентралізації, викривляючи взаємини «центр-периферія», нав'язуючи неоколоніальний підтекст сучасним артвиставкам, говорив ще у 1980-х роках Беньямін Бухло

в інтерв'ю зі щойно призначеним директором Паризької бієнале Жаном-Юбером Мартеном, який бажав показати «об'єкти візуального і чуттєвого досвіду… з точки зору нашої власної культури» та, обираючи візуальні об'єкти митців різних культур, він керувався особистим поглядом, поєднуючи чутливість з аналітично-критичним мисленням в аспектах етноцентризму і міжкультурних взаємин за участі антропологів й етнографів [14, p. 226]. Але дискусія, що точилась навколо виставки «Чарівники Землі» («Magiciens de la Terre»), переконала Бухло в потребі «позбутися гегемонії моноцентричних культурних проспектів західноєвропейських і американських інституцій у їхніх виставкових проєктах» [14, p. 224]. (До речі, панєвропейську ідею в Україні традиційно сприймали з пересторогою, її критикував ще П. Куліш: «Централізм має засліплювальну властивість», але і пітьма, «що огорнула нині Російську Імперію», несе «страхіття, якого ми зазнали на собі в часи татаро-шляхетського періоду» [15, с. 74, 80].) Втім, констатував британський часопис «Third Text», обговорюючи цю виставку, головна проблема презентованих периферійних культур була не стільки в збереженні їх традицій, скільки в обстоюванні суверенних територій і самоідентичності етносів, поглинених західним імперіалізмом [16]. В Україні це питання зберігає два деколоніальні вектори: як критика самоколонізаційними ідіомами західного центру contemporary art, що сприяло дескілінгу, та передусім в аспекті збереження суверенітету, національної ідентичності і зупинення геноциду, що системно веде російський імперіалізм. Невипадково в соцмережах українці почали активно згадувати архівну політичну графіку, зокрема паризького англомовного літературно-мистецького тижневика «Tryzub» (1925–1940), що його започаткував Симон Петлюра, де особливо актуальною в ситуації сьогодення постає ілюстрація Helko Baran «It's about time to stop this!», яка благала неквапливо-споглядальний колективний Захід зупинити нищення України сталінським режимом (Іл.).

Мета статті — проявити головні епістемічні патерни культурно-мистецьких явищ сучасності, акцентуючи прогностичну дієвість кордочуттєвої парадигми в цивілізаційному розвитку з позицій ефективності долання пролонгованої кризи культурного гістерезису, порівнюючи архівну артепістему кордоцентризму з постмодерністським дескілінгом споживчої ідеології культуріндустрії.

Аналіз останніх досліджень й публікацій. На зламі міленіумів велику увагу українські науковці приділяли дослідженням етноментального коду українства, де першорядним завданням було дешифрувати архетипальні сигнатури, що визначали особливості культурно-мистецького, соціополітичного, ціннісно-світоглядного буття народу протягом історико-цивілізаційної еволюції. В цьому плані концепція софійності як кордоцентричного поліморфізму, яку розробив Сергій Кримський, зберігає свою актуальність, позаяк пояснює складний трансформаційний процес взаємин планетарно-універсального з національним, коли дається взнаки часовий розрив в свідомості сучасника, а минуле тьмяніє через те, що «майбутнє насувається надто швидко. Набагато швидше, ніж люди можуть адаптуватися до нього і осягнути його», але ця дестабілізація також веде до того, що «людина озирається навколо в пошуках чогось постійного, надійного, абсолютного» [17, с. 6]. Науковець переосмислив гайдеґерівський концепт «дім — поле — храм» як чинник національного ренесансу, закликаючи розширювати історичну свідомість, відкинувши колоніальну модель меншовартісного мислення; зокрема, переоцінити європейський досвід українців періоду латиномовного культуротворення, згадати, що учнем Болонської академії разом з Моцартом був Максим Березовський, бо «в культурі не можна розірвати минуле й сучасність»: «Культуру не можна ділити на минуле, сьогодення й майбутнє. Вона органічна, єдина. А єдність її забезпечують архетипи — наскрізні структури, які проходять крізь увесь масив національного духу, життя, історії і задають контури майбутнього» [17, с. 8]. Філософ наголошував важливість синестезії архетипів софійності, кордоцентризму та емпатії до природи, що є невичерпним джерелом духовності українства, його незламної сили протистояти Хаосу і невпинно будувати власний Храм буття. Проте від міленіуму глобалізаційні наративи

панєвропейських стратагем впливають на розвиток світових і вітчизняних культурно-мистецьких теорій і практик; тому на період 30-річного циклу український кордоцентризм поступається комодифікації. Російсько-українська війна змушує знов актуалізувати архетипи українства перед загрозою втрати суверенітету [18].

На Заході від міленіуму Беньямін Бухло та інші арткритики наголошували небезпеку спрощення вимог до фахових навичок, які у 1960-х поступилися інноваціям задля інновацій, коли кожен черговий напрям contemporary art, у 1980-х повністю керованого транснаціональними бізнес-корпораціями, маніфестує перенос кваліфікації з рівня поглибленої фаховості на щабель розсудливої редукції дизайн-концепту і технологічно-перформативної участі. За підрахунками Кевіна Макарті, відсоток фахових митців традиційних видів образотворення складав в міленіум 12 % від усіх творчих професій, причому цей статистичний показник швидко зменшувався, а 65 % утримували дизайнери, і це без урахування частини тих митців, які перекваліфіковувались на дизайнерів [13, pp. 45–62]. Процес штучного «виснаження світового мистецтва» і деформації балансу соціокультурного розвитку, впевнений Беньямін Бухло, мусить бути проаналізований заради припинення «домінування культурного виробництва західного капіталістичного світу та його ринків над культурними практиками в соціальних і геополітичних "окраїнах"»: «Культурна децентралізація має на меті поступове визнання культур різних соціальних та етнічних груп у суспільствах так званого першого світу, а також визнання специфіки культурних практик за його межами, тобто в країнах так званого другого і третього світів» [14, pp. 224–225].

Ж. Ю. Мартен свідчить, що коли ендемічні об'єкти аборигенів йому здавались не зрозумілими для західного глядача, він вибраковував їх: «Певні предмети культу можуть мати величезну духовну силу, але коли їх перенести з контексту в мистецьку виставку, вони втрачають свої якості і в кращому випадку породжують непорозуміння — навіть якщо до них додають довге пояснення. Подібним чином… довелося виключити низку предметів ремісничого виробництва, тим паче чимало суспільств, які ми розглядали, насправді не розрізняють художника та ремісника» [14, p. 226]. При тому всьому Мартен, обстоюючи концепцію «трансісторичного досвіду духовності», не бажав повторювати скандальну практику паризької експозиції 1931 року «L'Exposition coloniale internationale», де позбавлені своїх функцій речі релігійних і магічних культів експонувались як свідчення панування імперії над «примітивним» народом; Мартен не бажав повторювати і негативний приклад Музею сучасного мистецтва з сумнозвісною виставкою «"Примітивізм" у мистецтві XX століття» (1984–1985) під кураторством Вільяма Рубіна. Навпаки, Мартен завіряв, що «ми теж можемо навчатися в тих цивілізацій <…> пошуків духовності», через що він застосовує інсталювання для таких об'єктів, як тибетська мандала чи африканська маска, бо знає, наскільки небезпечно вилучати культурні об'єкти з контексту інших цивілізацій [14, p. 228]. Але Бухло вважає, що вибірковість Мартена типова для «модерністської історії мистецтва, яка традиційно споглядала лише об'єкти високої культури, хоча з самого початку модерністське авангардне мистецтво фактично створювалося в діалектичному зв'язку з маскультурою», через те епістемічне калібрування Мартена нагадувало «спробу обрати лише "найвищу художню якість" з культурних практик "Інших"», і це, на думку Бухло, ризикує повторити хибу ієрархізації, притаманну «традиційній історії мистецтва, яка завжди виключала множинність культур у межах "буржуазної" культури» [14, p. 227]. Тому «перевідкриття» культур інших народів схоже на несвідоме заперечення їх повсякдення, нехай ззовні здається демократичним дистанціювання куратора від західного технологічного й соціополітичного контексту. Мартен не дав Бухло чіткої відповіді, натомість підкреслив: «арт-об'єкти, які митці створили двадцять років тому з бажанням вичерпати природу аури мистецького твору і підкреслити його матеріальну об'єктивність, тепер вбачаються як найбільш духовні», навіть митці наполягають на «особистій дотичності magic-концепції у творах», тому аналітики мають визнати, що «існує сфера соціального досвіду, яка зайняла простір релігії, і хоча вона не виконує її

суспільних функцій, проте охоплює значні верстви нашого суспільства» [14, p. 228].

Концептуальна ритуалізація contemporary art в сенсі археології «іншого» не реанімує справжньої аури. Навпаки, культ фетишизації знаку культурою видовищ і консюмеризмом підкреслює підміну творчого діалогу на стару модерністську апорію «високе–примітивне», що й довело відрядження Мартена, зацікавленого архаїчними практиками в contemporary контексті, одного з учасників виставки Лоуренса Вайнера до Папуа Нової Ґвінеї. Це унаочнює гібридизацію культурних практик етносів, що перебувають «на різних стадіях поступового чи швидкого розпаду і зникнення, що є наслідком їхнього протистояння західній індустріалізації та споживчій культурі» [14, p. 229]. Тож економічно розвинутий глобальний Захід, маючи тотальну кризу, інфікував і не-західні культури реїфікацією і дескілінгом.

Пізніше, аналізуючи дескілінг в постмодерному мистецтві США маркером творчої редукції, Б. Бухло в інтерв'ю 2017 року розпитував автора «Декларації про наміри» (1968) Лоуренса Вайнера про суб'єктивістську концепт-уяву, позаяк митець позиціонував себе «чуттєвим», бо цікавився «чуттєвим зв'язком матеріалів», нехай іноді й відмовляв матеріалам, замінюючи їх текстом, звуками, як у 1960 році, коли створив першу перформанс-скульптуру «Cratering Piece» кількома тротиловими вибухами у національному парку, «руйнуючі традиційне захоплення скульптурою як ремісничою практикою і матеріальним виробництвом» та замінюючи почуття банальним вуаєризмом.

На щастя вихід з кризи продовжують шукати. 2018 року музикант і дослідник метамодерної чуттєвості Ґреґ Дембер оприлюднив статтю, що передувала його книзі «Say Hello to Metamodernism! Understanding Today's Culture of Ironesty, Felt Experience, and Empathic Reflexivity» (2024), де він розмірковує про бурхливу реакцію мистецьких теорій і практик міленіуму на набридлу постмодерну іронію. Він помітив, що сучасники якось раптом згадали про повноту життя і відкриту щирість почуттів, що віддзеркалилось у «мистецтві та в повсякденні, не обмеженому постійною іронією, яка панувала в дев'яностих і раніше» [19]. Ба більше, переконлива метаксія культурної логіки з увагою до чуттєвості знайшла підтвердження не стільки в концепції метамодернізму Тимотеуса Вермюлена і Робіна ван ден Акера (яку активно підхопили українські культурологи), і навіть не в створенні знакового кантрі-альбому «Metamodern», скільки в поширенні voice populi ідей Епікура як «самочинному відхиленню» від contemporary-штампів (задоволення почуттів на рівні найвищої насолоди зафіксували, наприклад, назва популярної американської марки пива «MetaModern Session IPA» від Oasis Texas Brewing Company; або високий рейтинг роману Джейн Остин «Гордість і упередження» (1813), який за висновками BBC «The Big Read» 2003 року посів другу позицію серед бестселерів, а 2005 його екранізував британський режисер Джо Райт, який отримав за цю стрічку премію BAFTA). Тому американський поборник «нової культурної чуттєвості» Ґреґ Дембер зауважує, що для нього стратегія метамодерну як коливання між епістемами modernism і postmodernism не є «головною ознакою метамодернізму, а лише одним з багатьох потенційних методів, задіяних в метамодерних культурних артефактах». Він переконаний, що «суть метамодернізму полягає в (свідомій чи несвідомій) мотивації захисту сталого досвіду почуттів від наукового редукціонізму модерністської рецепції та абстрагованої іронії постмодерністського сприйняття» [19]. Ґреґ Дембер запропонував перелік з одинадцяти головних властивостей метамодернізму, що існують в синтезі чи у вільній послідовності, визначаючи особливість культурного продукту. Першу позицію він віддає емпатійній рефлексивності (empathic reflexivity), завдяки якій ідентичності «конструюються самосвідомо», що протистоїть постмодерній саморефлексії.

(Нагадаємо думку вітчизняних науковців: «цілісна теорія емпатії, як і теорія рефлексії, у наш час знаходяться на стадії формування, розробки та подальшого дослідження», проте «найвищим рівнем прояву емпатії є буття з іншою людиною, що передбачає розуміння усіх відтінків її внутрішнього світу», тому варто «виділяти не окремі види емпатії, за суттю розділяючи її на частини, а вважати їх складовими цілісного феномену

емпатії, кожна з яких має схильність проявлятися сильніше за інші у відповідній для неї ситуації» [20, с. 143, 146]. Війна чіткіше проявила різні грані емпатії українства, доказом чому стали численні тематичні артвиставки, документальні й ігрові кінострічки, низка яких отримала міжнародні нагороди.)

Дембер перераховує далі інші якості: перформатизм Ешельмана, метаксія, химерність, tiny-мінімалізм, еріс-максималізм, конструктивний пастиш, іронія / нова щирість, normcore / повсякдення, антропоморфізація, meta-cute / проникливість. Проте він підкреслює, що список умовний, будь-хто з аналітиків може запропонувати свій або додати чи скоротити даний перелік, проте важко заперечувати, що тепер «створюється мистецтво, кіно, музика та культура, які мають певну чуттєвість. Деякі з нас зацікавлені в тому, щоб назвати таку чуттєвість метамодернізмом. Хоча чуттєвість існувала б незалежно від того, яку назву ми їй дали, і незалежно від того, чи ми її взагалі визначили чи ні» [19].

Науковець розподіляє головні стратегії метамодерних підходів на три категорії: домодерні традиції, модернізм, постмодернізм. Домодерні нарації містять багатовіковий досвід культурної пам'яті народу, що «уособлює неприборкану мудрість давнини в циклічній реальності»; модернізм заглиблюється в наукову структурацію реального світу, «проводячи чіткі розмежування шляхом ранжування, рейтингу або типологізації речей», але отримує обмеження, позаяк «не в змозі розпізнати взаємозв'язки, контексти та мудрість природньо сформованих структур знання і речей»; від 1950-х до міленіуму постмодернізм скасовує «гординю модернізму» завдяки грайливості, іронічності, уваги до субкультур, забутих традицій, але при цьому сам втрачає відчуття мети, вагомості зробленого, сутнісної актуалізації суб'єкту. І от на зламі міленіумів евристичний метамодернізм переосмислює усі попередні епістеми, «щоб захистити внутрішній, суб'єктивно відчутий досвід від відстороненості іронії постмодернізму, наукового редукціонізму модернізму та до-особистісної інерції традиції», і оскільки цей досвід ще в процесі, казати про обмеження зарано.

На думку незалежних аналітиків, проблема сучасності в тому, що величезна кількість інформації перекриває можливість чути фахову критику, хоча, на думку Бенджаміна Бухло, цифровізація, безумовно, стимулює розвиток нових форм артвислову. І все ж «інформаційне цунамі» на зламі міленіумів небезпечно усунуло фахову компетентність і естетичне судження, що негативно проявляється у добу глобалізації «повною реїфікацією космічної туги» історичного авангарду [21], акцентуючи «щось інфантильне, а не трепетне» за допомогою сумнівної поетики повсякдення, яка «легко стає засобом естетичного самовдоволення» (Бріоні Фер). Тому сумнівною похвалою постмодерним космогоніям митців слугує обговорення зміни їх уваги «з повсякдення до рівня "всесвіту", коли ігнорують риторику абсолюту і сутності», як восени 2024 року намагався зробити Петро Антип, ставлячи у Луцьку рекорд відтворення симулякру «Космогонія» на 2000 *м*^{2}, де суттю пуеристичної гри був найвеличезніший розмір полотна. Втім, мегаломанію митця богиня Фама ігнорує, надаючи перевагу космічній рефлексії інших митців, як от мексиканця Габріеля Ороско, в якого «космос не пропонує ані притулку від глобалізованої культури, ані спонукає до її більшої видовищності; натомість космос — варто відмітити, і це доволі дивно, — сам забезпечує засобами прориву космосу», проривом в сингулярність, і в «гіперболічних загостреннях з'являється щось, що стає дедалі важче артикулювати», тоді ідея «"космічного" взагалі виглядає як стратегія високого ризику, враховуючи очевидну легкість, з якою естетичне піднесене було засвоєне та фактично використане для зміцнення культури видовища до такого ступеня, якого Дюшан ніколи не міг уявити» [22].

Для України, яка вже знаходиться в передчутті повоєнної розбудови, особливо важливо критичне усвідомлення віджилих артепістем панєвропейської когніції і перспективних етноментальних патернів ресурсного культуротворення, де досвід майбутнього і минулого поєднується інноваційними здобутками сучасності на ґрунті цілісної культурної пам'яті нації. В цьому плані цікаві роздуми американсько-німецького славіста і арткритика Рауля Ешельмана у його книжці

«Перформатизм, або Кінець постмодернізму» (2008), де також фіксується поява нової естетики, яку автор назвав перформатизмом (маючи на увазі не практику перформансу, а досвід *per formam*, від *лат.* творити за формою), як повернення до краси, чуттєвості, правди, що відповідає парадигмі метамодернізму. Ешельман наполягає також на «double frame»: синтезі подій «зовнішньої» історії із сутнісним емоційним відчуттям внутрішнього світу сучасника, що дозволяє реципієнту (зокрема, читачу) відчувати переживання героїв твору крізь власний життєвий досвід. Перформатизм, відкинувши іронію, розвернувся від концепт-абстракції «естетичної постмодерної виснаженості» до емпатії твору і «зосередився на аналізі творів мистецтва, літератури, кіно, філософії та архітектури з точки зору того, як вони розвиваються у своїх власних системах координат», тобто без залежності від впливу економічно-політичних факторів [23].

Західні аналітики дедалі гучніше повідомляють про «трансцендентний поворот» і кінець парадигми постмодернізму, з чим завершився «повсюдний цинізм, апатія та нігілізм, які визначили велику частину американської культури минулого XX століття», натомість нова чуттєвість «метамодерністської трансцендентності» чи рух «ремодернізму» звертаються до різноманітних ідей, які пережили несправедливий остракізм доби постмодернізму, коли «всі поняття "вищого" порядку, всі духовні поняття, такі як "істина", "мета", "душа", "я", були скасовані шляхом повної відмови від метафізики»; тож тепер, зауважує A. Severan (псевдонім Б. Демпсі задля більшої щирості), підтримуючи ідею перформатизму Ешельмана у сьомому розділі «Культурна теорія після постмодернізму», «метамодерністську чуттєвість впізнають за сутнісним переосмисленням трансцендентного», що сприяє вирішенню кризи сучасності, зокрема через повернення «духовної глибини сенсу, як завершення доби наукового матеріалізму, нігілізму і духовного банкрутства» [24, pp. 21–27].

Видавець цієї книжки — випускник Єльського університету, письменник, поет, науковець, який натхненно займається фермерством, Брендан Грем Демпсі сумлінно обмірковує питання екзистенційних змін культурного світогляду, що провокує постійне оновлення парадигм, а іноді викликає розгубленість через втрату сенсу цивілізаційного існування, і саме всупереч позитивістським обмеженням тотально-деструктивної доби постмодерну виникає щире бажання в метамодерної спільноти розширити уяву про навколишній світ сутнісною трансформацією із визначенням хиб «ламінованого» емпіризму штучно викривленого простору. Демпсі, обстоюючи рекурсивно-фрактальне бачення еволюції світу, закликає до переосмислення ідеалістичних патернів для більш ефективного опору глобальним кризам, щоб якісно рухатися вперед, а не назад, та інтуїтивно відчувати релевантний вектор. У шостому розділі монографії «Метамодернізм, або Культурна логіка культурних логік» він, уявляючи рекурсивне мислення сучасних науковців як концентричний полілог, наголошує, що чимало дослідників надають метамодернізму різних дефініцій, а саме: «період, культурний феномен, нова культурна парадигма (Думітреску); культурна логіка, структура почуття, чуттєвість (Вермюлен, ван дер Акер); епістема (Дембер); метамем, набір символів, філософія, етап розвитку (Фрайнахт); культурний код (Андерсен, Фрайнахт); перспектива думки (Бйоркман); дослідницька парадигма (Шторм); система виправдання (Енрикес); культурний світогляд (Азарян). За іронією долі, незважаючи на значний збіг в описах метамодерну, найбільший розрив, здається, полягає саме в тому, що саме є "метамодерном"» [25, p. 174]. Демпсі підсумовує: метамодернізм є соціальним процесом гуманітарного дискурсу, нехай кожний аналітик робить акцент на чимось своєму, але незалежно від різних дефініцій «соціальні види процесу не піддаються визначенню, вони взаємозалежні та наскрізні», тому сам Демпсі фокусується на тому, «щоб оцінити різні способи прояву властивостей метамодерну на різних рівнях аналізу завдяки ідентифікованим сталим процесам, що кореняться в конкретних моделях», тільки так можна буде «побачити глибокі структурні закономірності, що проявляються в різних сферах культури одночасно — від мистецтва

до психології, науки, філософії тощо». Тоді стане очевидним структурний зв'язок метамодерної чуттєвості із її філософським підґрунтям та «філософськими питаннями, які самі по собі вбудовані в соціальні контексти, випливаючи з інституційних та економічних систем також», проте «той факт, що ми не можемо, зрештою, звести мистецтво до філософії чи до стадій капіталізму, якщо вже на те пішло, означає, що діють ще глибші структурні проблеми — глибші закономірності».

Як підкреслював Т. Адорно, питання «сучасності» — це не питання хронології, але якості, тому тут більш корисною є психоміметична чи психокультурна логіка, тож «коли ми бачимо глибоку модель рекурсивної рефлексії та ускладнення як історично зумовленого рушія культурного розвитку, питання прояснюється», і це важливо саме тепер, в період гуманітарної кризи, тому «ми не можемо так легко відокремити академічні парадигми від культурних», коли «деконструктивні тропи засмічують культурне виробництво в усіх сферах» [25, pp. 174–186]. Демпсі, міркуючи про те, що парадигми аналітиків є фактично симптомами більш ширших культурних тенденцій, вбачає проблему метамодернізму в орбіті академічних зацікавлень, тобто як культурну й філософську світоглядну парадигму, і робить висновок: «Культурна логіка проявляється в часі, але використовувати час як визначальний параметр культурної логіки — це все одно, що сприймати кореляцію за причинно-наслідковий зв'язок»; між тим «метамодернізм — це спосіб мислення, дуже рефлексивний спосіб мислення — спосіб мислення настільки рефлексивний, що він рефлексує навіть над високо-саморефлексивним постмодерністським способом мислення, й таким чином, розмірковує про обмеження та глухі кути самої рефлексії, аж до повної відмови від гіпер-саморефлексії». Він переконаний, що сучасна колективна свідомість та культурні уявлення цілковито когерентні «прагненням Всесвіту обробляти більше інформації, створюючи більшу структурну складність», адже «світоглядна еволюція є частиною процесу космічної комплексності», тому людство, використовуючи рекурсивне мислення в царині культури, синтезуючи патерни подібності та відмінності, «дізнається більше про Всесвіт у спосіб, який сприяє нашій життєздатності». Так виникає інтегрована уява незліченних розумів, які не лише розмірковують про себе, але й про світ, позаяк «ми є частинами Всесвіту, які виявилися надзвичайно успішними у саморефлексії», і кожна його частинка, рекурсивно переосмислюючи себе, створює нові рівні, що замість нудної прогностики поринає в динамізм суспільних трансформацій, культурну трансцендентність, де «нескінченно малий прогрес» спрямований до дедалі більшої сутнісної розмірності, а «нескінченна децентрація — до глибших рівнів складності. Вічна рекурсія роздумів, що дозволяє нам перемикатися між більшою кількістю перспектив і переваг, коли ми починаємо свій шлях до глибшого пізнання Всесвіту». Отже, якщо постмодерністська свідомість страждала від «нігілізму і безглуздості», то метамодерна свідомість «виходить за межі культурної логіки постмодернізму, трансцендуючи її», оминаючи домодерні догми й хиби тоталітаризму, вона цілеспрямовано «вносить логіку в хаос нескінченності», не висміює, а, зберігаючи «позитивний метареалістичний» оптимізм чи «прагматичний ідеалізм», через емпатію «стверджує однозначні принципи, такі як любов, турбота, доброта. І робить це, не втрачаючи переваг відображення». Все це приводить до перегляду постмодерного відчуття прогресу, переосмислення філософії на засадах власної культурної логіки, так що метамодернізм постає як щось більше, аніж просто новий наратив у мистецтві, парадигма чи період. Тож Брендан Демпсі впевнений у майбутньому успіху цієї теорії, адже «у той час як постмодернізм був деконструктивним, метамодернізм спрямований на реконструкцію: його мета полягає в тому, щоб вийти за межі постмодернізму, використати всі знання, отримані на попередніх домодерних, модерних і постмодерністських фазах, і, нарешті, подолати постмодерністський розпад», зокрема дескілінг.

Подібний погляд на майбутнє метамодернізму як культурологічної концепції мають і українські науковці, зокрема Ірина Петрова зауважує: «Суть метамодернізму як концепції культурології зводиться до так званої мови чуттєвості, яка сприяє розумінню естетичних і культурних переваг

сьогодення і розвивається не шляхом вивчення окремих, ізольованих явищ, а через постійне вивчення тенденцій, які домінують у культурі, в поєднанні стилів і умовностей минулого зі стратегіями та пристрастями сьогодення»; «метамодернізм виходить за межі попередніх парадигм, уникаючи деконструкції, іронії, релятивізму, нігілізму, намагаючись відродити щирість, надію, романтизм, потенціал великого наративу та універсальної істини» [26, p. 174].

Виклад основного тексту. 8 жовтня 2024 року «The Guardian» повідомила про інцидент з артоб'єктом «Всі добрі часи, проведені разом» французького митця Александра Лаве у вигляді двох пом'ятих пивних бляшанок, що механік художнього музею у нідерландському Лісе прийняв за звичайне сміття і викинув у відповідний контейнер. Як пояснювала музейна фахівчиня Фрукьє Бадинґ, це сталося в наслідок того, що contemporary art принципово не має обмежень із звичайним рухом буття, а об'єкт зустрічав глядача безпосередньо на підлозі скляної кабінки ліфта. Але після того, як кураторка установи Еліза ван ден Берґ, проявивши інтуїцію слідчого, швидко повернула експонат, Фрукьє Бадинґ планує на певний час змінити місце експонування на більш традиційну локацію на подіумі [27, p. 174]. Щоправда, надалі директорка музею Сицке ван Зантен пообіцяла знайти аналогічний до першого «демократичний майданчик», адже: «Наше мистецтво спонукає відвідувачів бачити повсякденні предмети в новому світлі… Виставляючи твори мистецтва у найнеочікуваніших місцях, ми посилюємо цей досвід, тримаючи відвідувачів у напрузі» — так само Лоуренс Вайнер реїфікував сентенцію Б. Паскаля про різницю між нескінченним потенціалом розширення розуму та незмінно сталим інстинктом [28, с. 26] в принизливу напругу тотожності порно і артизму. Втім напруга з несприйняттям артоб'єктів теж існує, утворюючи чималий список «актів вандалізму», коли прибиральниця випадково викидала сміття на черговій Венеційській бієнале. Інколи траплялись комічні акти, як в Музеї мистецтв Сеула 2023 року, де зголоднілий студент з'їв прикріплений до стіни скотчем банан, інсталяцію Маурицио Кателана, і об'єкт спішно замінили згідно інструкції, що дозволяє інсталяцію «Comedian» оновити у разі псування банану під час виставкового туру галереями світу. Ще більш дивовижною була «утилізація» об'єкту, який купив на аукціоні Sotheby's в Нью-Йорку китайський голова блокчейн-мережі «Tron» Джастином Сун за $6,2 *млн* з тим, щоб з'їсти банан, діставши «унікальний мистецький досвід». Таку наругу над візуальними практиками і сам жест утилізації об'єкта критикували навіть адепти contemporary art. Зокрема, німецький скульптор Норберт Єґер зробив репліку cultural jamming, закріпивши скотчем до дошки каміння «Stone on the Board» (Іл.) з коментарем в соцмережах: хтось може задовольнятись бананом, але він «в культурному та мистецькому плані віддає перевагу справжнім матеріалам». Втім, Беньямін Бухло має рацію: усі ці жести лише наслідують антимистецькі диверсії ситуаціоністів й літеристів LI проти споживацтва, зокрема, скотчart Гіла Вольмана, який з Гі Дебором писав «Інструкцію з використання диверсії».

Між тим, відбувались також диверсії митців проти використання диверсій, як у випадку з персональною виставкою Ай Вейвея в Палацо Фава в Болоньї у вересні 2024 року, де чеський митець Вацлав Пісвейц розтрощив «Порцеляновий куб» так само, як починав свою кар'єру сам Вейвей, фільмуючи на плівку 1995 року знищення історичного артефакту — вази династії Хань. Подібну інвективну акцію здійснив і британський митець Марк Бриджер проти інсталяції Демієна Герста «Подалі від отари» в лондонській галереї «Serpentine», де перетворив білу вівцю у формальдегіді в «Black Sheep», наливши в контейнер чорні чорнила, про що також розповідала восени 1994 року газета «The Guardian». І таких випадків *напружених* комунікацій сучасного мистецтва з соціумом доволі багато. Інстинктивно суспільство не сприймає дескілінг і реїфікацію мистецтва, опираючись сервільності. Але паралельно, на тлі консюмеризму, поширюється протизаконна практика торгівлі унікальними експонатами, викраденими чорними археологами і терористами з розграбованих музеїв, які відомі аукціони продають на закритих торгах. Тож чи варто змінювати цю ситуацію?

Ігаб Гасан ще на початку 2000-х закликав до переосмислення архівних епістем, він підкреслював: «Реалізм, волаєте ви, у 2002 році, реалізм? Хвилину тому я казав про довіру як про увагу до інших, до створеного світу, до чогось, що поза нас самих. Хіба це не передумова реалізму? Реалізм — це не легка справа: він дотичний непорушної містерії відношення розуму до світу. Він відсилає нас до таємниці репрезентації, головоломки знаків, загадки мови, химери самої свідомості»; і «постмодерна естетика довіри веде нас до реалізму довіри, який переосмислює відношення між суб'єктом і об'єктом, собою та іншим, у виразах глибокої довіри. Чи не наближуємось ми тут до чогось глибшого, ніж співчуття, чогось схожого на любов? Справді, хіба так ми не прориваємо межі реалізму?» [29, p. 310, 314]. Теза, по суті, про кордочуттєвість.

Стурбованість західних аналітиків станом декваліфікації і редукції зростає. Професор філософії Арнолд Берліент розробив теорію «негативного піднесеного» («negative sublime») і в своїх працях не втомлюється нагадувати сучасникам, що постмодернізм з його наївною вірою в нескінчений технічний прогрес є насправді трагічною історією в еволюції людства, де за штучною ейфорією «постмодерної піднесеності» ховається катастрофа, адже «останні сліди просвітницького гуманізму зникли разом із занепадом раціональності громадянського суспільства», а те, що відбувається — «це жахливий стан піднесеного світу, сконструйованого людьми. Постмодерне піднесене не підносить нас: це наша епітафія» [30]. А оскільки ми живемо в добу антропоцену, коли хвороби суспільства «на національному та міжнародному рівнях виявляються в масштабах корпоративної жадібності та урядової корупції», то насильство стає нормою і для артлексики. Це доводить, що суспільна свідомість призвичаїлась до репресивного формовислову і має «вдячні реакції на насильство», вподобуючи руйнівну творчість, не розуміючи «різниці між естетикою опосередкованого, безкорисливого сприйняття та заангажованого досвіду насильства в мистецтві» [31]. Навіть культурний джемінг тепер опинився під владою системи культуріндустрії, з якою ще у 1980–1990-х боровся [32].

2006 року американський режисер Майк Джадж, застерігаючи людство від деградації, зняв стрічку-антиутопію «Idiocracy». 2019 року цей посил підхоплює книжка французького доктора нейропсихології Мішеля Демюрже «Фабрика цифрових кретинів», де він попереджає про реальну загрозу «тотальної тупості майбутнього покоління», адже IQ європейської молоді не тільки перестав зростати, але почав знижуватись, наближаючись до показника розумової відсталості; і чинником тому не стільки погана екологічна ситуація, скільки цифрові індустрії суспільства споживання. Дедалі частіше науковці звертаються до т. зв. показника «ефекту Фліна», про який йшлося у дослідженні новозеландського науковця Джеймса Фліна ще 1984 року, коли «Psychological Bulletin» оприлюднив його статтю «Середній IQ американців: Масовий приріст від 1932-го до 1978 року» [33]. Наприкінці XX століття IQ західної молоді зростав, проте після міленіуму почався зворотній відлік. Заміри європейських науковців протягом 2004–2008 років виявили тривожну динаміку, доводячи, що Джеймс Флін мав рацію: домінування візуальних форм технокультури й «екранного сприйняття», зменшення роботи з книжковим текстом утворює навколо людства катастрофічну «бульбашку», де власна аналітична позиція, критична думка відсутні, а шквал зовнішньої інформації перетворюється на реліктовий шум. Це блокує внутрішній розвиток, еволюцію розумових й духовних якостей особистості. І хоча «корисними ідіотами» керувати системі простіше, показник IQ мусять враховувати у зв'язку зі смертною карою, адже розумово відсталі громадяни не підпадають під статтю карного кодексу. Зменшення індексу до позначок нижче 70 свідчить про необхідність негайно застосувати превентивні заходи, адже технократичне суспільство досі сприяє падінню IQ. Натомість кордоцентрична культура, вкорінена у високі ідеали духовної істини, краси і справедливості, розширює свідомість, стимулюючи стале зростання IQ. Тож митці несуть моральну відповідальність за культурний продукт, який пропонують суспільству, зокрема, коли ігнорують культурну пам'ять спільноти,

фокусуючись на маркетингу, використовуючи «пародію, герметизм і супутню їм політичну самомаргіналізацію» (Лінда Гатчеон); і хоча «минуле явно може запропонувати абсолютно новий — і не реакційний чи ностальгійний — словниковий запас для збагачення ідіом», пародія інтровертного формалізму замінює сутнісне естетичного — зовнішнім само-референтної візії, а досвід історії — ідеологією теперішнього» [34, pp. 179, 203].

Після усвідомлення «свого боргу перед духом» процес пом'якшеної трансформації глобалізованого постмодернізму в культуру ідентичності вимагає усвідомлення таємниці сакрального способу існування у світі, причому «без допомоги догматів — церкви, мечеті, храму, святилища — позаяк дух вивільнився з їх форм». Тому Ігаб Гасан, міркуючи про прийдешню епістему, дотичну естетики щирості й довіри, благав постмодерністів: «Протріть очі, протріть їх, будь ласка, без зайвої рефлексії і без шкоди для Творіння. Це моє звернення до постмодерністів, яке, я сподіваюся, не є ані ностальгійним, ані утопічним» [29, p. 314]. В Україні з подібним проханням до молодій генерації звертався чи не в кожному інтерв'ю, і передусім в наукових працях, український філософ С. Б. Кримський, обстоюючи пріоритет «святого довкілля буття». Він вважав, що не варто знецінювати величезний культурний пласт поверхневим техно-простором доби post-human — адже архетипи як пресупозиції дозволяють насичувати загальнолюдським досвідом національне-специфічне, оновлюючи сучасну когніцію, формотворчі практики. Та якщо ідея, яку ззовні штучно прищеплюють нації, як от радянський соцреалізм, не корегує з колективним несвідомим, суперечить традиціям і звичаям, то етноментальність нації її не сприймає; втім, кожна доба робить свої акценти, репрезентуючи то церковну духовну культуру, як в XV–XVII століттях, то, як в наш час, політику, але завжди «специфічну систему ментальності нації утворюють декілька пов'язаних між собою архетипів»: «В Україні архетип софійності мав виразний зв'язок з античною традицією, тобто буття сприймається як розумна Ойкумена, як альтернатива Хаосу», і хоча в історичному русі погляди змінюються, суть античної ідеї залишається, так в Пантелеймона Куліша фронтир між софійним патерном та хаосом раціонально-технічної моделі буття лежить між хутором і містом. Разом з тим, «поряд із софійністю, на українську духовність впливає кордоцентризм, тобто філософія серця, як головний першопочаток духовності, індивідуальності, особистості людини»; при тому «в українському національному розумінні вона суттєво відрізняється від богословсько-християнського трактування. Найповніше вона викладена у Сковороди і кирило-мефодіївців. Із серцем вони пов'язували поняття рідної землі, хутора» [17, с. 9]. Врешті, два українських архетипи, софійність і кордоцентризм, когерентні третьому, що Кримський визначив «ставленням до природи як до материнського початку, як до виявлення життєвої мудрості»; тож лише динамічна рівновага архетипів дозволяє українцям будувати свій Храм буття, де «життя будувалося так, що найцінніше, духовне виносилось за межі біологічного існування людини. Культура народу якраз і є те, що виводить нас за межі біологічного існування і наповнює змістом наше буття» [17, с. 9].

Доказом цієї сентенції українського філософа стала виставка творів Ярослави Ткачук «Сад» (Іл.) у львівській Shum Art Gallery восени 2024 року, де мисткиня презентувала абсолютну емпатію і любов, поєднуючи в складних техніках художнього текстилю різні неочікувані матеріали: трави гербарію, паперову масу типографських відходів, оксидовану латунь, бронзу, іржаве залізо… Вона пояснює: «Для своїх творів завжди хочу підшукати особливі матеріали, фактури, відтінки, при цьому завжди опираюсь на природні властивості того чи іншого матеріалу, як то латунь, чи мідь, що при окисленні дає неймовірну палітру, чи мельхіор сатиново білий в поєднанні з структурою дерева та нитками. Загалом люблю бавитись фактурами і матеріальністю, в цьому особливість текстилю. Вважаю, що завдяки висмакованій матеріальній тактильності мої роботи передають тепло і любов, скеровують думки спостерігача в позитивне русло». Внутрішній тривожний стан майстриня

переосмислює крізь діалог з духом часу, історичними стилями, синестезію видів, жанрів, матеріалів. Віддаючи шану тисячолітньому досвіду цивілізаційної культури, яку ми досі знаємо як полотняне переплетення, сатинове, саржеве (таємничому алгоритму яких вона присвячує композицію «Скрипт»), в своїх експериментальних панно мисткиня розширює структурні можливості лексичного виразу гобелено-творення автономними тривимірними об'єктами інсталяцій, працюючими в архітектурних просторах потужним естетично-терапевтичним фокусом, що еманує в довкілля медитативне відчуття затишного спокою. На відміну від американського проєкту мисткині на Музейному пагорбі міста Санта-Фе влітку 2024 року, коли серед допоміжних матеріалів Ярослава Ткачук використовувала символічну мову гільз, на цій виставці немає агресивних тригерів, і майстриня втілює просвітлену атмосферу думок душі, трансцендуючи благосні відчуття любові, що зараз так бракує втомленій війною нації, тим самим вона перезапускає сакральний культурний код «дім — поле — храм»: пейзажний релаксуючий настрій, відчуття безпеки, гармонії з собою і природою, коли споглядання природи дарує внутрішнє умиротворення, нагадуючи дитячу безпосередність світосприйняття («Дім», «В далині. Поле», «Зерно», «Гербарій спогадів», «Любування», «Прогулянка» Іл.). Невипадково в композиції «Хатинка» (Іл.) Ярослава застосувала апропріацію малюнку свого сина, акцентуючи архетипальний образ хати як афірмацію миру, спокою, захисту, аж до алюзії запаху свіжоспеченого хліба, що зараз не вистачає нам. Проте відлуння війни зазирає в божественний Сад мисткині сумною тінню жіночої долі, коли вона створює панно «В очікуванні. Коханому» (льон, акрил, латунь, Іл.), стосовно якої пані Ярослава зауважує в соцмережах, пояснюючи приглушену колористику зображення: «Сьогодні багато хто з нас — в очікуванні. Ми чекаємо своїх рідних, коханих, близьких, і такий стан — він водночас може бути і тривожним і радісним... тому напевно поєднались такі темні квіти, як думки що хвилюють, і безмежний спокій пейзажу, що дає надію і відчуття безпеки». Отже, душевні переживання особистості, центром яких є серце, як переконував Памфіл Юркевич, випереджаючи європейських екзистенціалістів, є набагато глибші і різноманітніші, аніж розсудливе знання, бо «серце є осереддя душевного і духовного життя людини», «вмістилищем всіх пізнавальних дій душі» [35, с. 74].

Між тим не здає позицій культуріндустрія ШІ-мистецтва, маючи шалений прибуток з продажу згенерованих комп'ютером картин. Витвір Ai-Da, який сам же і запропонував науковцям створити до відкриття конференції AI під егідою ООН портрет британського математика Алана Тюрінґа «A. I. God. Portrait of Alan Turing» (Іл.), був проданий за $1,1 млн на аукціоні Sotheby's, як повідомила в листопаді 2024 року «The New York Times», при стартовій ціні в $120 000, і цей сюрреалізм, на думку автора ідеї й куратора процесу виробництва, британського екс-галериста Ейдана Мелера, тяжко усвідомити, але такі події «змінюють наше визначення того, ким або чим може бути художник» [36]. Хоча подібні прецеденти вже відбувались і «футуристичні» картини ШІ продавали у Christie's у 2018, 2021 роках, нехай і не з таким естимейтом, тим не менш, Арнолд Берліент попереджає, що у цифрових технологіях люди заплуталися, як нещасні мухи в ліпкій стрічці, коли насправді світ мистецтва похований постмодерністськими наративами, а «негативне піднесене..., принижуючи людей, когнітивно жахає»; «розмахом і силою постмодерне піднесене викликає безмежний жах» і «робить з людей безликих одиниць, що обслуговують ненаситну жадібність далеких адміністративних меркантильних агентів» [30]. Британський аналітик і митець Дейв Біч уточнює, що завдяки культуріндустрії і сприйняттю легітимованого постмодернізмом дескілінгу артизму, «ідею дескілінгу в мистецтві варто замінювати ідеєю витіснення майстерності в мистецтві» [37, p. 97]. І знов іронія історії в черговий раз проявляє себе в тому, що майстерність, відкинуту людиною, підхопив і успішно розвиває ШІ, так що тепер, зауважують філософи Браян Портер і Едуард Мачері, «подібно до картин і облич, згенерованих ШІ, вірші, створені штучним інтелектом,

тепер "більш людські, аніж [справжні] людські": ми виявили, що учасники тесту частіше вважають вірші, створені штучним інтелектом, такими, що написані людиною, та навпаки», а коли дізнаються правду, то упереджено занижують оцінку створеного ШІ [38]. Західні аналітики оцінюють сучасний ринок contemporary art в $65 млрд, але так само, як у випадку з поезією, експертні тестування показують упередженість до арттворів ШІ, втім було виявлено цікавий факт: «порівняння зображень, позначених як створені людиною, із зображеннями, позначеними як створені штучним інтелектом, покращує сприйняття саме людської творчості, ефект, який можна використати для підвищення цінності людських зусиль» [39]. Професорка Мішель Ілем вважає, що за умов, коли людство не має механізмів розпізнавання авторства творів, дуже проблематичним стає аспект уяви, навіть коли якість креативності ШІ дорівнює людській чи перевищує її, адже людство поступово втрачає зв'язок з реальним світом буття, а штучно згенеровані тексти і зображення чи замінники авторської культури імен, на її думку, «може обмежити наші способи розуміння наших світів, можливість пам'ятати минуле і уявляти майбутнє» [40].

Для подолання тотальної кризи маємо дослухатися до незалежних аналітиків, адже, констатує М. Шкепу: «Будучи періодом остаточно розшматованої на фрагменти об'єктивної та суб'єктивної реальностей, постмодерн постає остаточною деформацією всесвітньої історії. <...> постмодерн не є особливим напрямом чи періодом у розвитку мистецтва — він є штучно утвореним періодом божевільної політичної економії історії. Ця неусвідомлена базова ознака постмодерну спричинює розпад усього "ансамблю" модусів суспільної будови, починаючи від складових матеріального виробництва та форм суспільної свідомості і завершуючи тим, що мало б розглядатися як початковий атрибут історичного життя — сутності людини» [41, с. 88]. Аби зберегти сутнісну цілісність людини, необхідний її поглиблений внутрішній розвиток, що визначає культурне майбутнє кожної суверенної нації та цивілізації в цілому. Так само вихід з пролонгованого постмодерного гістерезису на вищій щабель буття вимагає від сучасників спільної свідомо-вмотивованої духовної еволюції в дії, вільної від репресивних впливів політико-економічного популізму.

Висновки. Сучасна фаза культурно-історичного розвитку визначається завершенням циклового перехідного періоду біфуркації, коли в процесі «епістемологічного перекалібрування» долаються негативні наслідки світоглядного гістерезису тривалої кризи постмодерного культуротворення, що спричинило лексичну редукцію contemporary art через дескілінг, реїфікацію мистецької уяви й зменшення показників «ефекту Фліна». Водночас саме зараз оновлюється сприйняття архівних епістем, зокрема завдяки активації естетичного часу як міри культурної пам'яті націй. Новітній сутнісно-екзистенційний габітус мистецьких практик втілює «символічну форму часу» (Е. Касирер) наступної фундаментальної парадигми, сфокусованої на емпатійній рефлексивності, що підтверджено аналітичними дослідженнями західних і українських науковців, які запропонували споріднені дефініції «кордоцентризм» і «метамодернізм». Естетично витончені кордопочуття відповідальної самореалізації митців і аналітиків як адептів нової парадигми спрямовані на пріоритет високої фахової кваліфікації, дотичної внутрішнього відчуття щастя, краси і гармонії цілісної культурної пам'яті. В такій спосіб культурно-мистецька еволюція впевнено виходить зі стану гістерезису не лише в масштабі західноєвропейського мистецтва постліберального наративу, але і в локальному аспекті самоідентифікації націєтворчих рухів, які звільняються від тиску імперських наративів. Відповідно, за Кантом, якщо простір є формою зовнішнього почуття, а час є апріорною формою внутрішнього чуттєвого споглядання і умовою всіх явищ взагалі, і ця форма значно ширша за першу, бо обіймає закони простору і свідомості, то саме ендемічна етноментальному коду українців архетипальна парадигма кордоцентризму відповідає новітнім енергіям створення гуманістичної аксіології часу, будучи фокусом чергового циклу цивілізаційного культуротворення XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Foster H. What Comes After Farce: Art and Criticism at a Time of Debacle. New York: Verso Books, 2020. 224 p.
2. Сковорода Г. Повне зібрання творів у 2 т. Т. 1: Сад Божественних пісень. Київ: Наукова думка, 1973. 532 с.
3. Трусей Л. Г. Кордоцентризм як проявлення духовності в українській філософській думці // Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2022. № 1 (103). С. 255–265. DOI: https://doi.org/10.33216/2220-6310-2022-103-1-255-265
4. Nauffts M., McCarthy K. F. "The Performing Arts in a New Era" and "A New Framework for Building Participation in the Arts." // Philanthropy News Digest. 20.06.2002. URL: https://philanthropynewsdigest.org/features/newsmakers/kevin-f.-mccarthy-co-author-the-performing-arts-in-a-new-era-and-a-new-framework-for-building-participation-in-the-arts
5. Kraatila E. What Comes After Farce: Art and Criticism at a Time of Debacleconspicuous Fabrication: Speculative Fiction as a Tool for Confronting the Post-truth Discourse // Narrative Inquiry. 2019. Vol. 29(2). Special issue: "Real Fictions: Fictionality, Factuality and Narrative Strategies in Contemporary Storytelling." P. 418–433. DOI: https://doi.org/10.1075/ni.29.2
6. Zacarias G. F. Entretien avec Hal Foster // Marges. 2017. Vol. 25. P. 140–145. DOI: https://doi.org/10.4000/marges.1329
7. Кабацій М. «Нам треба людські історії, бойовики почекають»: актор Роман Луцький про те, як українському кіно не втратити шанс // Українська правда. Дата оновлення: 26.10.2024. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/roman-luckiy-pro-te-yak-ukrajinskomu-kino-ne-vtratiti-shans-interv-yu-304476/?_ (дата звернення 30.10.2024).
8. Kyiv Symphony Orchestra Press Center. Vice President of the Bundestag Katrin Göring-Eckardt has taken on the patronage of the Kyiv Symphony Orchestra during the orchestra's residency in Monheim am Rhein // Kyiv Symphony Orchestra. 18.09.2024. URL: https://kyivsymphony.com/en/news/article/36 (access date: 30.10.2024).
9. Тимошенко Г. Втрачену оперу Бортнянського «Креонт» презентували у Києві після 200-річної паузи // Культура сьогодні. Дата оновлення: 12.11.2024. URL: https://ktoday.com.ua/32285/vtrachenu-operu-bortnyanskogo-kreont-prezentuvaly-u-kyyevi-pislya-200-richnoyi-pauzy/ (дата звернення 30.10.2024).
10. Семко Я. С. Філософія споживання як константа життя сучасного суспільства // Перспективи. 2022. № 1. С. 88–93. DOI: 10.24195/spj1561-1264.2022.1.12
11. Art for Democracy: Bid or Buy Now // Artspace. 21.09.2024. URL: https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/meet_the_artist/art-for-democracy-bid-or-buy-now-57392 (access date: 30.10.2024).
12. Watson P. From Manet to Manhattan: The Rise of the Modern Art Market. New York: Random House, 1992. 558 p.
13. McCarthy K. F., Ondaatje E. H., Brooks A., Szántó A. A Portrait of the Visual Arts: Meeting the Challenges of a New Era. RAND, 2005. 128 p.
14. Buchloh B. The Whole Earth Show: An Interview with Jean-Hubert Martin // Making Art Global. Part 2: Magicians de la Terre. London; New York: Afterall Books, 2013. P. 224–237.
15. Куліш П. Хуторянська філософія і віддалена од світу поезія // Хроніка 2000. 1993. № 5 (7). С. 70–80.
16. Araeen R. Our Bauhaus Others' Mudhouse // Third Text. Spring 1989. Vol. 3 (6). P. 3–14.
17. Кримський С. Дім. Поле. Храм // Синтези. 1994. № 1. С. 6–9.
18. Protas M., Savchuk I., Rogotchenko O. Cultural Memory in the Context of the Art Episteme of Ukrainian Cordocentrism // American Journal of Art and Design. September 2024. Vol. 9, Issue 3. P. 57–68. DOI: 10.11648/j.ajad.20240903.13
19. Dember G. After Postmodernism: Eleven Metamodern Methods in the Arts // Medium. 17.04.2018. URL: https://medium.com/what-is-metamodern/after-postmodernism-eleven-metamodern-methods-in-the-arts-767f7b646cae (access date: 30.10.2024).
20. Чуйко Г. В., Чаплак Я. В., Колтунович Т. А. Особливості прояву емпатії та рефлексії у майбутніх психологів // Психологічний часопис. 2022. Том 8. № 1 (57). С.131–148. DOI: 10.31108/1.2022.8.1.10
21. Buchloh B. Gabriel Orozco: Sculpture as Recollection. London: Thames & Hudson, 2006.

22. Fer B. Sculpture's Orbit: The Art of Gabriel Orozco // Artforum. November 2006. Vol. 45. No 3. URL: https://www.artforum.com/features/sculptures-orbit-the-art-of-gabriel-orozco-174546/ (access date 30.10.2024).
23. Eshelman R. What is Performatism? // Performatism.de. 04.11.2024. URL: https://performatism.de/What-is-Performatism (access date 05.11.2024).
24. Severan A. Metamodernism and the Return of Transcendence (Metamodern Spirituality) / Ed. by B. G. Dempsey. Palimpsest Press, 2021. 90 p.
25. Dempsey B. G. Metamodernism: Or, The Cultural Logic of Cultural Logics. Baxter, MN: ARC Press, 2023. 224 p.
26. Petrova I. Metamodernism as a Concept of Cultural Studies // Cultural Studies. 2020. Issue 36. P. 14–23. DOI: 10.31866/2410-1311.36.2020.221039
27. Beer can artwork accidentally thrown in bin by staff member at Dutch museum // The Guardian. 08.10.2024. URL: https://www.theguardian.com/world/2024/oct/08/beer-can-artwork-lam-museum-thrown-out-all-the-good-times-we-spent-together (access date 30.10.2024).
28. Паскаль Б. Трактаты. Полемические сочинения. Письма / Пер. с фр. О. Хомы, С. Долгова; сост. О. Хомы, А. Жаровского; общ. ред. А. Мокроусова. Киев: Port-Royal, 1997. 575 с.
29. Hassan I. Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust // Modern Greek Studies. 2003. Vol. 11. P. 303–316.
30. Berleant A. The Sublime Troubles of Postmodernism. A Tribute to S.M. // Przegląd Kulturoznawczy. 2021. No 4. Issue 50. P. 762–770. DOI: .4467/20843860PK.21.052.14969
31. Berleant A. Reflections on the Aesthetics of Violence // Contemporary Aesthetics. 2019. Vol. 7. URL: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss7/7 (access date 30.10.2024).
32. Winters J. Culture Jamming: Subversion as Protest // Harvard Political Review. 23.03.2020. URL: https://harvardpolitics.com/culture-jamming-subversion-as-protest/ (access date 30.10.2024).
33. Flynn J. R. The mean IQ of Americans: Massive gains 1932 to 1978 // Psychological Bulletin. 1984. Vol. 95, Issue 1. P. 29–51. DOI: 10.1037/0033-2909.95.1.29
34. Hutcheon L. The Politics of Postmodernism: Parody and History // Cultural Critique. Winter 1987. № 5: Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism. P. 179–207.
35. Юркевич П. Д. Серце і його значення в духовному житті людини, згідно вчення слова Божого // П. Д. Юркевич. Вибране. Київ: Абрис, 1993. С. 73–115.
36. Small Z. Painting by A.I.-Powered Robot Sells for $1.1 Million // The New York Times. 08.11.2024. URL: https://www.nytimes.com/2024/11/08/arts/ai-painting-alan-turing-auction.html (access date 08.11.2024).
37. Beech D. Deskilling in Art and the Problem of Ideology // Quart. 2021. № 1 (59). P. 87–98. URL: https://quart.uni.wroc.pl/pdf/59/Quart59_05_Beech.pdf (access date 08.11.2024).
38. Porter B., Machery E. AI-Generated Poetry Is Indistinguishable from Human-Written Poetry and Is Rated More Favorably // Nature. 2024. Vol. 14. Article 26133. DOI: 10.1038/s41598-024-76900-1
39. Horton Jr. C. B., White M. W., Iyengar S. S. Bias Against AI Art Can Enhance Perceptions of Human Creativity // Nature. 2023. Vol. 13. Article 19001. DOI: 10.1038/s41598-023-45202-3
40. Johnson C. Y. ChatGPT Is a Poet. A New Study Shows People Prefer Its Verses // The Washington Post. 14.11.2024. URL: https://www.washingtonpost.com/science/2024/11/14/chatgpt-ai-poetry-study-creative/ (access date: 15.11.2024).
41. Шкепу М. Алогізми vs логіка в контроверзі «пост» та класики // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2022. Вип. 18. С. 88–97. DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271059

REFERENCES

1. Foster, H. (2020). *What Comes After Farce: Art and Criticism at a Time of Debacle*. New York: Verso Books.
2. Skovoroda, H. (1973) Povne zibrannia tvoriv. 2 vols. Vol. 1: *Sad Bozhestvennykh pisen* [The Garden of Divine Songs]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Trusei, L. H. (2022). Cordocentrism as a Manifestation of Spirituality in Ukrainian Philosophical Thought. *Dukhovnist osobystosti: metodolohiia, teoriia i praktyka*, 1(103), 255–265. DOI: 10.33216/2220-6310-2022-103-1-255-265
4. Nauffts, M., & McCarthy, K. F. (2002, June 20). "The Performing Arts in a New Era" and "A New Framework for Building Participation in the Arts." *Philanthropy News Digest*. Retrieved from https://philanthropynewsdigest.org/features/newsmakers/kevin-f.-mccarthy-co-author-the-performing-arts-in-a-new-era-and-a-new-framework-for-building-participation-in-the-arts
5. Kraatila, E. (2019). What Comes After Farce: Art and Criticism at a Time of Debacleconspicuous Fabrication: Speculative Fiction as a Tool for Confronting the Post-truth Discourse. *Narrative Inquiry, 29*(2), 418–433. DOI: 10.1075/ni.29.2
6. Zacarias, G. F. (2017). Entretien avec Hal Foster [Interview with Hal Foster]. *Marges, 25*, 140–145. DOI: 10.4000/marges.1329 [in French].
7. Kabatsiy, M. (2024, October 26). "Nam treba liudski istorii, boiovyky pochekaiut": aktor Roman Lutskyi pro te, yak ukrainskomu kino ne vtratyty shans ["We Need Human Stories, Action Movies Can Wait": Actor Roman Lutsky on How Ukrainian Cinema Can Still Have a Chance]. *Ukrainska pravda*. Retrieved from https://life.pravda.com.ua/culture/roman-luckiy-pro-te-yak-ukrajinskomu-kino-ne-vtratiti-shans-interv-yu-304476/?_ [in Ukrainian].
8. Kyiv Symphony Orchestra Press Center. (2024, September 18). Vice President of the Bundestag Katrin Göring-Eckardt has taken on the patronage of the Kyiv Symphony Orchestra during the orchestra's residency in Monheim am Rhein. *Kyiv Symphony Orchestra*. Retrieved from https://kyivsymphony.com/en/news/article/36
9. Tymoshenko, H. (2024, November 12). Vtrachenu operu Bortnianskoho "Kreont" prezentuvaly u Kyievi pislia 200-richnoi pauzy [Bortnyansky's Lost Opera *Creonte* Presented in Kyiv After 200 Years of Silence]. *Kultura sohodni.* Retrieved from https://ktoday.com.ua/32285/vtrachenu-operu-bortnyanskogo-kreont-prezentuvaly-u-kyyevi-pislya-200-richnoyi-pauzy/ [in Ukrainian].
10. Semko, Y. S. (2022). Philosophy of Consumption as a Constant of Life Modern Society. *Prospects, 1*, 88–93. DOI: 10.24195/spj1561-1264.2022.1.12 [in Ukrainian].
11. Art for Democracy: Bid or Buy Now. (2024, September 21). *Artspace*. Retrieved from https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/meet_the_artist/art-for-democracy-bid-or-buy-now-57392
12. Watson, P. (1992). *From Manet to Manhattan: The Rise of the Modern Art Market.* New York: Random House.
13. McCarthy, K. F., Ondaatje, E. H., Brooks, A., & Szántó, A. (2005). *A Portrait of the Visual Arts: Meeting the Challenges of a New Era*. RAND.
14. Buchloh, B. (2013). The Whole Earth Show: An Interview with Jean-Hubert Martin. *Making Art Global.* Part 2: *Magicians de la Terre*. London; New York: Afterall Books.
15. Kulish, P. (1993). Khutorianska filosofiia i viddalena od svitu poeziia [The Peasant Philosophy and Poetry Remote From the World]. *Khronika 2000, 5*(7), 70–80.
16. Araeen, R. (1989, Spring). Our Bauhaus Others' Mudhouse. *Third Text, 3*(6), 3–14.
17. Krymskyi, S. (1994). Dim. Pole. Khram [A Home. A Field. A Temple]. *Syntezy, 1*, 6–9 [in Ukrainian].
18. Protas, M., Savchuk, I., & Rogotchenko, O. (2024, September). Cultural Memory in the Context of the Art Episteme of Ukrainian Cordocentrism. *American Journal of Art and Design. September, 9*(3), 57–68. DOI: 10.11648/j.ajad.20240903.13
19. Dember, G. (2018, April 17). After Postmodernism: Eleven Metamodern Methods in the Arts. *Medium*. Retrieved from https://medium.com/what-is-metamodern/after-postmodernism-eleven-metamodern-methods-in-the-arts-767f7b646cae

20. Chuyko, H., Chaplak, Y., & Koltunovich, T. (2022). Features of Empathy and Reflection in future Psychologists. *Psychological Journal, 8*(1), 131–148. DOI: 10.31108/1.2022.8.1.10 [in Ukrainian].

21. Buchloh, B. (2006). *Gabriel Orozco: Sculpture as Recollection*. London: Thames & Hudson.

22. Fer, B. (2006, November). Sculpture's Orbit: The Art of Gabriel Orozco. *Artforum, 45*(3). Retrieved from https://www.artforum.com/features/sculptures-orbit-the-art-of-gabriel-orozco-174546/

23. Eshelman, R. (2024, November 4). What is Performatism? *Performatism.de.* Retrieved from https://performatism.de/What-is-Performatism

24. Severan, A. (2021). *Metamodernism and the Return of Transcendence (Metamodern Spirituality).* (B. G. Dempsey, Ed.). Palimpsest Press.

25. Dempsey, B. G. (2023). *Metamodernism: Or, The Cultural Logic of Cultural Logics*. Baxter, MN: ARC Press.

26. Petrova, I. (2020). Metamodernism as a Concept of Cultural Studies. *Cultural Studies, 36*, 14–23. DOI: 10.31866/2410-1311.36.2020.221039

27. Beer can artwork accidentally thrown in bin by staff member at Dutch museum. (2024, October 8). *The Guardian*. Retrieved from https://www.theguardian.com/world/2024/oct/08/beer-can-artwork-lam-museum-thrown-out-all-the-good-times-we-spent-together

28. Pascal, B. (1997). *Traktatyi. Polemicheskie sochineniya. Pisma* [Treatises. Polemical Writings. Letters] (O. Khoma, & S. Dolhov, Trans; O. Khoma, A. Zharovsky, & A. Mokrousov, Eds.). Kyiv: Port-Royal [in Russian].

29. Hassan, I. (2003). Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust. *Modern Greek Studies, 11*, 303–316.

30. Berleant, A. (2021). The Sublime Troubles of Postmodernism. A Tribute to S.M. *Przegląd Kulturoznawczy, 4*(50), 762–770. DOI: 4467/20843860PK.21.052.14969

31. Berleant, A. (2019). Reflections on the Aesthetics of Violence. *Contemporary Aesthetics, 7.* Retrieved from https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss7/7

32. Winters, J. (2020, March 23). Culture Jamming: Subversion as Protest. *Harvard Political Review.* Retrieved from https://harvardpolitics.com/culture-jamming-subversion-as-protest/

33. Flynn, J. R. (1984). The mean IQ of Americans: Massive gains 1932 to 1978. *Psychological Bulletin, 95*(1), 29–51. DOI: 10.1037/0033-2909.95.1.29

34. Hutcheon, L. (1987, Winter). The Politics of Postmodernism: Parody and History. *Cultural Critique, 5*, 179–207.

35. Yurkevych, P. D. (1993). Sertse i yoho znachennia v dukhovnomu zhytti liudyny, zghidno vchennia slova Bozhoho [The Heart and Its Importance in the Spiritual Life of a Person, According to the Teaching of the Word of God]. In P. D. Yurkevych, *Vybrane* (pp. 73–115). Kyiv: Abrys [in Ukrainian].

36. Small, Z. (2024, November 8). Painting by A.I.-Powered Robot Sells for $1.1 Million. *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2024/11/08/arts/ai-painting-alan-turing-auction.html

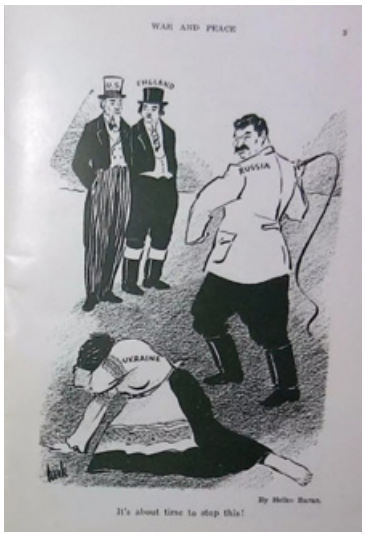
37. Beech, D. (2021). Deskilling in Art and the Problem of Ideology. *Quart, 1*(59), 87–98. Retrieved from https://quart.uni.wroc.pl/pdf/59/Quart59_05_Beech.pdf

38. Porter, B. & Machery, E. (2024). AI-Generated Poetry Is Indistinguishable from Human-Written Poetry and Is Rated More Favorably. *Nature, 14*, Article 26133. DOI: 10.1038/s41598-024-76900-1

39. Horton, Jr. C. B., White, M. W., & Iyengar, S. S. (2023). Bias Against AI Art Can Enhance Perceptions of Human Creativity. *Nature, 13*, Article 19001. DOI: 10.1038/s41598-023-45202-3

40. Johnson, C. Y. (2024, November 14). ChatGPT Is a Poet. A New Study Shows People Prefer Its Verses. *The Washington Post.* Retrieved from https://www.washingtonpost.com/science/2024/11/14/chatgpt-ai-poetry-study-creative/

41. Shkepu, M. (2022). Alohizmy vs lohika v kontroverzi "post" ta klasyky [Alogisms vs. Logic in the Controversy of "Post" and Classics]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia, 18*, 88–97. DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271059

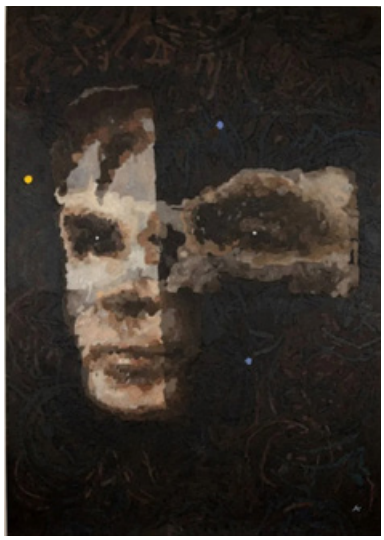


1. Helko Baran «It's about time to stop this!». Ілюстрація часопису «Тризуб» (Tryzub / Trident). Wind from Ukraine. 1926 (48). С. 11. З фондів Ukrainian Museum-Archives in Cleveland (Ohio, USA)

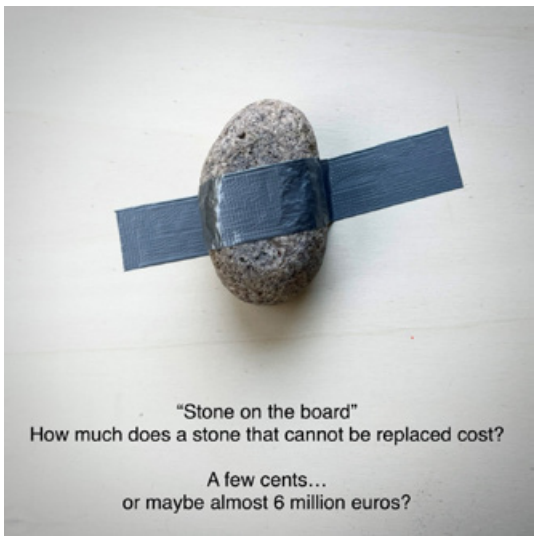
2. Катерина Косьяненко. Мамай, полотно, олія, 2024

3. Галина Вокальчук. Мамай, полотно, олія, 2023

4. Катерина Косьяненко. Паска 2022, полотно, олія, 2022



5. AI_God. Alan_Turing, 2024



6. Norbert Jäger. Stone on the Board, 2024

7. Джеф Кунс. Flag I, mylar, biaxially oriented polyethylene terephthalate, 2024

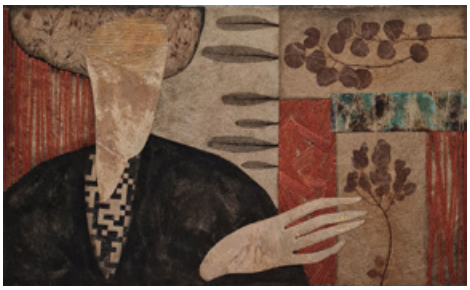
8. Ліна Кондес. Thinker (Мислитель), Бородянка. Грудень 2022 року

8-а. Ліна Кондес. Thinker, UNIT CITY. Київ, 2024

9. Олег Путрашик. Вібрації часу, метал, Львів, 2024

10. Ярослава Ткачук.
В очікуванні. Коханому. Проєкт Сад,
льон, акрил, латунь, 2024

11. Ярослава Ткачук. Проєкт Сад,
художній текстиль (фрагмент), 2024



12. Ярослава Ткачук.
Гербарій спогадів. Проєкт Сад, 2024

13. Ярослава Ткачук.
Дім. В далині. Поле. Проєкт Сад, 2024

13-а. Ярослава Ткачук.
В далині. Поле. Проєкт Сад (фрагмент), 2024

14. Ярослава Ткачук.
Зерно. Проєкт Сад, 2024

15. Ярослава Ткачук.
Хатинка. Проєкт Сад, 2024

16. Ярослава Ткачук.
Прогулянка. Проєкт Сад, 2024

16. Ярослава Ткачук.
Прогулянка. Проєкт Сад (фрагмент), 2024

MARYNA PROTAS, IGOR SAVCHUK

ARCHIVAL ART-EPISTEME OF CORDOCENTRISM VERSUS DESKILLING

Abstract. This paper explores the confrontation between two dominant paradigms in contemporary visual culture: the commodified spectacle of pan-European deskilling, characteristic of the globalized technogenic society, and the archival art episteme rooted in the archetypal cultural memory of Ukraine, particularly the concept of cordocentrism. Through a systemic-comparative critical analysis of cultural and creative strategies, the study highlights the potential of Ukraine's long-standing "philosophy of the heart" as an effective worldview model in image-making practices. This stands in stark contrast to the increasing entropy of postmodern consumerist ideology, where institutionalized mercantilism contributes to the erosion of both professional and individual consciousness—a trend reflected in the notable decline of the Flynn effect. The paper concludes that rethinking the cordocentric art episteme may offer a path to overcoming the current bifurcation of cognitive frameworks and the worldview hysteresis. This reorientation could not only address the crisis of cultural identity in Ukraine but also contribute to the broader "epistemological recalibration" of global art in the postliberal era.

Keywords: deskilling, cordocentrism, cordo-sensuality, metamodernism, modernism, postmodernism, contemporary art, epistemological recalibration

Стаття надійшла до редакції 22.10.2024

Ілюстрації Марії Котляревської до поеми Генриха Гейне «Німеччина. Зимова казка» (Частина 2)

The Illustrations by Maria Kotlyarevska to the Poem "Germany. A Winter's Tale" by Heinrich Heine (Part 2)

УДК 75.046.3(477):821.112.2-1Гейне
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.318958

Олег Сидор
Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу соціокультурних досліджень мистецтва, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
e-mail: ogibelinda@ukr.net

Oleg Sydor
Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow in the Department of Socio-Cultural Studies of Art, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orchid.org/0000-0002-4777-1916

Анотація. У статті проведено порівняння ілюстративного циклу Марії Котляревської з іншими творами авторки, передусім ілюстраціями (до творів Первомайського, Котляревського, Пушкіна, Беранже). Також виявлено політико-психологічні тенденції 1930-х, притаманні українській творчій інтелігенції, унісонність їх із глобальними світовими процесами того часу.

Ключові слова: Марія Котляревська, бойчукізм, ілюстрація, націонал-комунізм, анархізм.

Постановка проблеми. Вже описаний ілюстративний цикл до поеми Гейне у першій частині нашої розвідки було зіставлено з ілюстраціями інших митців до цього ж твору. Тепер варто порівняти його з творами самої мисткині, її опініями — і настроями доби, яку інакше, аніж переламною, складною, трагічною (епітетів забракне…), не назвеш. Звісно, більшість наших тверджень лишиться на рівні здогадок: митець зазвичай не декларує політичних вподобань, а якщо і трапляється таке диво, то не конче через власну переконаність, а через бажання лишатися у руслі свого часу, не відставати від колег-сучасників, зрештою — просто зберегти свою окремішність в умовах, коли існування такої менш за все гарантовано вередливою владою. (Однак нечисленні вислови авторки з цього приводу дозволяють припускати рівень її усвідомлення своєї відповідальності: «графікам… годі сховатися за мальовничість. Найменший рух графітової руки означає вибір» [20].) Про вагання між настановами «згори» та власною творчою інтуїцією теж можна лише здогадуватися, максимум — припускати. Але якщо ми проігноруємо цей чинник, то опинимося сам на сам із твором, який постане загадково-іманентним, керованим лише своїми внутрішніми законами, що насправді химерно залежать геть від усього довкола: як від мізерної побутової обставини, що так і лишиться для нас загадкою за семи печатями; як від туманного передчуття чи спогаду; як від теоретичної настанови, повз якої вже неможливо пройти, так і від будь-чого іншого. Артефакт — складний мікст випадкового та виваженого, кревного та вороже-зовнішнього, і диференціювати усі ці чинники ми не завжди спроможні.

Актуальність теми. Окрім чергової ліквідації «білої плями» в історії мистецтва, важливим лишається означення конфігурацій тих ілюзій, яких не до кінця позбулося українське суспільство навіть у першій чверті XXI століття, покладаючи надії на «червоний популізм» зі Сходу, який нині позбувся докучливого «колірного» епітету і дедалі частіше виступає у своїй неприховано агресивній іпостасі. Твори мистецтва у цьому сенсі є тим цінніші, що не ставлять собі за мету

свідоме розкриття політико-економічних тенденцій, але саме завдяки своїй «прекрасній легковажності» мимоволі прохоплюються на рахунок того, що для нас є вкрай важливим і про що фахівці зазвичай говорять, надто загрузаючи в упередженості та професійній лексиці. Останньої митці зазвичай позбавлені, позаяк їхньою метою є вирішення власне художніх завдань.

Аналіз останніх досліджень. На відміну від першої частини нашого дослідження ми користаємо не так мистецтвознавчими розвідками та іконографічними матеріалами (які, звісно, теж не ігноруємо і з яких, власне, ми й виходимо у своїх розмислах; з них на першому місці стоїть каталог дніпропетровської виставки Марії Котляревської 2012 року, який містить, окрім усього іншого, чи не усі статті та спогади, присвячені мисткині [7]), як більш сучасними монографіями: політологічними (Микола Рябчук), історичними, зокрема на тему неоколоніалізму в мистецтві (передусім — у Еви Томпсон), не кажучи про культурологію та філософічне літературознавство (Володимир Єшкілєв), а також праці «червоних теоретиків» цієї доби (Микола Скрипник). І, за прикладом Джона Рескіна, предметом розгляду стають твори, які опинилися не в епіцентрі провадження «генеральної лінії» мистецтва, а твори радше маргінальні, наприклад, ілюстрації до книжок не найбільш резонансних на тоді авторів, хоча і є серед них справжні класики.

Мета статті полягає у розширенні меж суто мистецтвознавчого дискурсу, збагаченні його «зонами» інших креацій. Творчість мисткині постає у контексті доби й долі, пронизаної усіма її нуртуваннями та сподіваннями, а один ілюстративний цикл порівнюється з іншими циклами, які, на наш погляд, є найбільш показовими для авторки.

Виклад основного матеріалу. У попередній частині йшлося передусім про художні якості графічного артефакту та його зв'язок з іншими графічними інтерпретаціями Генриха Гейне в СРСР. Та варто припустити, чим став ілюстративний цикл української мисткині для її розвитку — переламним пунктом? свідченням творчої деградації? зразком цілком зрозумілого на тоді конформізму? А для усього мистецтва «розстріляного відродження»? Адже воно у своїй «образотворчій фракції» зазнало не менш разючих втрат, аніж серед літераторів чи представників театрального цеху; зрештою, було знищено чи не всіх приналежних до школи Михайла Бойчука, та й митцям-футуристам теж не було обіцяно охоронної грамоти. Збереглися ті, хто встиг вислизнути з-під «зон турбулентності», виїхавши до порівняно безпечніших осередків існування, у ролі яких ситуативно виступали Москва чи Казахстан (Олена Сахновська, Оксана Павленко, Сергій Кукуруза), або занурилися у прикладну галузь, яка ще не видавалася такою загрозливою, як малярство, — як це, власне, й сталося з Марією Котляревською (котра на схилі життя вже вимушено звернулася до неї [11]). Усім їм однаково судилося сьорбнути лиха, на якийсь час забувши ідеали нещодавньої молодості.

Якщо дуже коротко: чим була типова бойчукістська композиція 1920-х у графіці та малярстві? Кристалічним мікрокосмом, у якому всі конфлікти замикалися і гармонізувалися, немов у творі декоративно-ужиткового мистецтва, лише з наявністю фігуративного наративу. Якщо раптом до цього самозамкненого, на свій копил довершеного мікрокосму й проникають якісь незручні теми, поетика артефакту різко міняється в бік драстично-експресіоністичної («Голод», «Не дамо куркулям гноїти насіння», «Викрили шкідника» Софії Налепінської-Бойчук, «Обивателі під час громадянської війни» Марії Котляревської), та загалом усім, навіть вкрай драматичним подіям знаходиться внутрішнє пояснення чи виправдання у контексті артефакту, не кажучи про внутрішню ситуаційну логіку; неспроста ж такий активний критик бойчукізму, як Ґео Шкурупій (а одностайності навіть «серед своїми» ніколи не було, і це дуже підточувало зсередини українське мистецтво), назвав одну з гравюр Налепінської-Бойчук «робфаківською ідилією» [26, с. 32]. Цей чи інший твір виступає як дуже врівноважена графічна студія майже геральдичного рівня виразності («Барвінок» Івана Падалки та Тимка Бойчука, «Дівчина», «Дівчина з сачком» Марії Котляревської, шевченківський цикл Василя Седляра), ілюстративна інтенція часом

відіграє другорядну роль (заставка Марії Котляревської до «Легенди» Миколи Хвильового), але часом посилює внутрішню напругу першоджерела, створюючи «подвійний сенс» образу (шевченківські ілюстрації Софії Налепінської-Бойчук). Звідси випливає і любов до ініціалів, які складають основне причарування ілюстрацій Марії Котляревської до «Трипільської трагедії» Леоніда Первомайського — але вже тут відчутно надлом, що є початком краху ідилії. І далі творчість її розвивається в іншому руслі…

(Ініціали зловісно відгукнуться у подальшій долі мисткині, і то двічі, і щоразу не з власної волі. Під час Другої світової війни карбуватиме готичним шрифтом прізвища німецьких вояків на надгробках; по війні, в ув'язненні, створюватиме написи, які маркують гендерну різницю для входу до табірної вбиральні [7, с. 10, 122]. Зазначмо суто українську любов до літер, водночас естетську і прагматичну: свого часу ідеолог націонал-комунізму Микола Скрипник особисто закупив для саратовського гуртка есерів друкарню на гумових літерах з пересувного набору на штемпелях, з прикрістю зазначаючи: «друкувати було дуже незручно… літери вгиналися і вискакували», через те невдовзі змушений був придбати нормальний шрифт [21, с. 6, 7], а про Нарбутову «Абетку», утім, незакінчену, годі й мовити.)

Перше враження таке: з ідилією справді покінчено якщо не назавжди, то надовго. Ідеали націонал-комунізму (у мистецтві це означало: симбіоз революції і традиції, жадобу соціальної справедливості, помножену на енергію відновленого артканону — його футуристи, втім, створювали для себе заново) — без яких, будемо відверті, наші «славні 20-ті» навряд чи відбулися б у такому обсязі та з таким блиском… — тепер ці ідеали не просто збанкрутували, а раптом виявилися крамольними та водночас утопічними. Утім, свою справу зробили, українізацію зініціювали і значною мірою впровадили, попри шалений опір русофілів. Із самого початку тавровані компромісом (але щиро занепокоєні, зокрема, «занедбанням українського народного мистецтва», також «загостренням національної боротьби» серед різних угруповань, які мали місце в провідному художньому виші України [22, с. 272]), вони, як виявилося згодом, не здатні були стати надійною «парасолькою» навіть для своїх ідеологів, не кажучи про митців, які на них покладалися.

Основне ядро бойчукістів цього не втямило і продовжило наливати старе вино у нові міхи, але «міхам» вже було «оголошено (політичну) підозру». Так само надовго буде перекреслено своєрідну бойчукістську естетику, спрощено до принизливо-фольклорного струменя, до т. зв. ТРД (користуючись терміном Володимира Єшкілєва [14]), себто тестаментально-рустикального дискурсу, відносний розквіт (і перезавантаження) якого настане вже у 1960–1970-ті, бо раніше його вперто пов'язуватимуть із націоналізмом. Не те щоб усе декоративне та фольклорне зазнаватиме цькування — але поява творів, виконаних у руслі ТРД, вимагатиме недвозначної, часом анахронічної прив'язки до сучасності, яка зводить нанівець сам сенс існування незалежного ТРД як такого.

Наскільки вагомим він був у 1920-ті, засвідчує трійка ілюстрацій Марії Котляревської до бурлескного твору французького пісняра П'єра-Жана де Беранже «Король Горох» (1926), відомого у класичному перекладі Володимира Самійленка. Суто гальський за іронією та життєлюбством, наповнений злободенними на той час натяками на деспотичне правління Наполеона Бонапарта з «придворною пишнотою Імперії… зростанням податків у країні» [4, с. 7], цей твір Котляревська органічно трансплантувала до українського культурного контексту. І так вдало, що глядача не полишає враження містифікації, мовби гравюри хибно атрибутували, а проілюстровано насправді було житіє якогось запорізького розбишаки барокової доби. Авжеж, ні: кожна з ілюстрацій взорує на якусь одну з шести строф літературного першоджерела, яка розповідає про полювання, маневри, плач над мерцем, а ще зберігся проєкт обкладинки, на якій Цар Горох — типовий Мамай з «оселедцем», якщо не старосвітський панок у колі догідливих молодиць та з куманцем на столику [3]. (З побіжного погляду на обкладинку зрозуміло, що книжка «Цар***ь*** Горох» була російськомовною, тож «перевдягання», яке здійснила авторка, здогадно виглядає як легка фронда в контексті цього видання, як фрондою могла

бути поведінка такого собі «старосвітського поміщика», який не цурався «хлопоманії» та ховав у скринях портрет Мазепи; про таких зухів збереглися достеменні історичні свідчення [18]). Байдуже, що заголовному героєві бракує головного атрибуту вбрання, який акцентує Беранже, — справді, де «та шапочка, що надівав, // як спав» [1, с. 20]? І чому зник важливий мотив бездіяльності Царя Гороха, засвідчений вже у першій строфі? Пробі, так це дійсно наш чубатий, галасливий співвітчизник, бо який з нього «сусіда тихий» [1, с. 21]? Раблезианська стихія, більш притаманна іншим творам Беранже, стикається зі стихією літературного тезки (здогадно, далекого предка) Марії Євгенівни, породжуючи переконливий візуальний симбіоз. Яка там Європа! — вона ось тут, під рукою: поет-революціонер (котрого, до слова, у 1934–1935 роках видасть двотомником «Academia», прикрасивши ілюстраціями його сучасника Жана Ґранвіля [9, с. 243, 258]) лише дає привід для «чужого бенкетування» — звільненої лінії, розкріпаченої плоті, розпруженого, воістину козацького духу. Звісно, проігноровано й потенційно макабричний бекграунд образу (так, міфічний Цар Горох фігурує вже на першій сторінці «Злочину і кари» Достоєвського як докір героєві за бездіяльність, тобто нехіть до вбивства, яке той все-таки вчинить). Він мисткині просто ні до чого — як і, страшно вимовити, сам Беранже, адже оригінальна назва його пісні — «Король Івето» (і так він фігурує у більш пізньому перекладі Миколи Терещенка), і на відміну від свого слов'янського аналога того героя оточувало чимало історій, пов'язаних із достеменними королями Франції.

Зате — суто українська любов до розбишак, збитошників, збурювачів спокою, усіляких фулюганів-уркаганів, пікаро, лацароні та апашів усіх мастей, які дратують мирного обивателя, котрий сам суттєво не змінився після 1917-го. Помітна вона й у «Махновщині» Котляревської, і в її ілюстраціях до шахрайського роману Алена Рене Лесажа «Жиль Блаз із Сетиньяна», до драми Фридриха Шилера «Розбійники», зрештою у «Китайських повстанцях» (утім, мінімально: ці герої заряджені нуднувато-ритмічним орднунгом Орієнту, отже це «несправжні повстанці»). Бачимо її і в творах сучасників мисткині — «Улюляєвщині» та «Махновщині» таврійця Олександра Тишлера, графічному аркуші Івана Падалки — інтерпретації шахрайського роману Франсиско де Кеведо «Історія життя пройдисвіта на ім'я дон Паблос», ілюстраціях учнів Падалки Бера Бланка / Мойсея Фрадкіна до іншого класичного шахрайського роману — «Легенди про Уленшпігеля» Шарля де Костера (див. [19]). Начебто придушена на той час анархічна селянська стихія сублімується у образотворчому мистецтві 1930-х у всіх її різновидах та модифікаціях. Або ж герой-трикстер, не конче в його руйнівному аспекті — хитрун-шахрай все-таки відрізняється від розбійника-душогуба, хоча обоє вони «в одному човні», — сприймається як своєрідне опонування владі, котра насправді щедро користала послугами представників сумнівних соціальних прошарків. Однак ілюзія «неопанованого опонування», такої собі «кримінальної опозиції» пережила добу «суворого тоталітаризму», відродившись у 1960-х — в напівдозволеній бардівській пісні та дилогії Олега Чорногуза про «аристократа з Вапнярки», у наш час — в регіональному культі батьки Махна, до якого долучився навіть Сергій Жадан, та романах Василя Шкляра.

Але ще в 1920-ті українська література намагається осмислити феномен вітчизняної анархії, із захватом та острахом описуючи її не надто привабливих репрезентантів:

…Бісові діти!
Душі пропалені палом дотла!
В них ще жили лісові звички
Стихія, сваволя, розгул степовий
І холодок смутної кринички
Під довгими пасмами хмурих вій».
Далі — з того ж приводу:
«Ви обросли коростою грабіжництва,
Лепом ґвалтувань, брудом нальотів… [12, с. 52, 55].

Поема Леоніда Первомайського вважається чи не головною літературною інспірацією творчості Марії Котляревської. Заснована на історії Трипільского походу загону комсомольської молоді Києва наприкінці червня — на початку

липня 1919 року проти армії отамана Зеленого (Данила Терпили), якому вдалося вщент розбити супротивника, вона передає лише основні моменти історичної події, роблячи акцент не так на героях-комсомольцях і, звісно, не на повстанцях, а на… колишніх бійцях бунтівних загонів (тут — Никифора Григор'єва), які перекинулися на бік «червоних». Наведена вище цитата стосується саме їх, а проте, лише комсомольці перераховані у поемі вибірково-поіменно. Абсурдний, як більшість радянських молодіжних звитяг (Зої Космодем'янської, бійців «Молодої гвардії» на Донеччині), в яких згодом пропаганда виокремлювала лише аспект жертовності, позаяк практичного ефекту вони не мали, — їхній вчинок / подвиг аналогічно був інтерпретований і в українському (радянському) мистецтві. Наприклад, у фільмі Олександра Анощенка-Анода, який так і називається: «Трипільська трагедія» (1929), наратив збудовано у формі сповіді колишньої прибічниці отамана, яка, вжахнувшись його масакрів, переходить на бік «червоних», супротивники яких мордують бранців, зокрема здіймаючи їх на дибу чи закопуючи в землю живцем, а бранок, напоївши оковитою, ґвалтують. Мав рацію Віталій Бендер, згодом назвавши фільм «скастрованою історією про відоме повстання» [2, с. 52]. Натомість в оповіданні В. Домонтовича з ідентичною назвою «Трипільська трагедія» більше йдеться про повстанців, а про долю комсомольського загону оповіджено під сурдинку величного пейзажного мотиву, який супроводжує селянина Пилипа, котрий невдовзі сам повстане, тікаючи з радянського табору, ніби надихнувшись прикладом «старших»; жодних звірств тут не згадано, але мовиться про нагінки на колишніх отаманських прибічників (не повертається язик назвати їх «бандитами») та мигтить на видноколі цегляний «пам'ятничок» полеглим, прикметно — «пофарбований у темно-синю барву» [13], себто тиражний зразок наочної радянської агітації.

Мисткиня, інтерпретуючи згадану історичну подію, не приховує її трагічного підтексту, але уникає офіціозної версії, за якою вороги радянської влади були патологічними садистами, ба більше: за сюжетом поеми, те, що деякі з них отримали «другий шанс», чималого вартує. Так, вони часом недоладні, розхристані, нарвані, кудлаті, та вже «свої». Для неї вони — породження природи, яка може і вишкіритися на своїх мешканців, і згубити їх, закрутивши наглим вихором. Більшість композицій ілюстративного циклу — колоподібні. В одній зі сторінкових ілюстрацій такий мотив випливає з кінного «лету» загону, у іншій, яка форматом наближена до заокруглено-квадратного, сам цей формат спонукує до такого сприйняття, а ще — рух вітряка на другому плані гравюри. Схоже спостерігаємо в ініціалах, конфігурація яких коливається між колом та овалом і в яку вписано практично усі сюжетні мотиви (між якими мовчазно поставлено знак рівності, хоча яка може бути рівність між умовним релаксом та безумовним масакром?): танцю, бійки, руху тачанки, маніфестації, падіння тіла з Дніпрової кручі і рову, наповненого мерцями. Можливо, лише статична сцена, як селяни читають газету (здається, авторка її домислила — у поемі прямо не сказано про щось таке), вибивається з цієї схеми, але й тут Котляревська вправно долає хибу, орнаментально «заґратовуючи» композицію. Загалом же тло усіх гравюр щільно заповнено зображеннями, а там, де їх немає, характерний сріблястий штрих моделює просторові паузи. Таким чином, графічний «страх пустоти» приводить до стихійного пантеїзму, за уявленням якого анархізм (як і на свій копил більшовизм) теж є породженням природи — жорстоким, невблаганним, а однак неспростовним.

Парадокс — явно авторці відомий, — що на цій прі одні українці стикнулися з іншими, тими, які невдовзі почнуть справу «культурного ренесансу»: так, «особоуповноваженим "Совета Обороны" в справі боротьби з повстанською задніпровською дивізією отамана Зеленого» [21, с. 20] був майбутній нарком освіти Микола Скрипник (до слова, фактичний земляк нашої авторки). А от ще питання: чи передбачала «Україна отаманська» власний проєкт «культурного ренесансу»? Хоч як би не поважали вченість селянські ватажки, а такі питання не були для них першочерговими — для такого необхідною є міцна централізована держава з великими містами

і видавничими, педагогічними, виставковими потужностями. Але в героях поеми Котляревська вбачає якщо й не витязів, гідних наслідування, то принаймні колоритних персонажів, вартих захоплення, — зразок «негативного причарування», у світлі якого постав у Польщі 1990-х образ Івана Богуна після перегляду стрічки Єжи Гофмана «Вогнем і мечем». Лише в графіці української художниці головує не окремий герой, а хаотична народна маса, байдуже яка: «червона» чи «зелена», чи «вчорашньо-григор'ївська».

У порівнянні з цими творами гейневський мініцикл Марії Котляревської засвідчує хоч й не конче усвідомлюване, але цілком достеменне, якщо не вперте тяжіння до «каменів Європи» — хай навіть у їх гротесковій інтерпретації: хоч це й минуле, інфіковане власними негараздами, але воно позбавлене як дубової деспотії, так і безоглядної анархії. Німеччина доби романтизму начебто не така й осоружна в порівнянні з державою Миколи I — адже згадана вже «Зимова казка» була написана лише за якісь шість років опісля смерті Пушкіна, за якусь декаду — після появи на світ його «Мідного вершника», що його теж проілюструвала Марія Котляревська (і який, продовжуючи порівняння, так само зловісно нависав над своїм містом, як безіменний бовван у творі його молодшого сучасника, але принаймні так відверто не претендував на політичне домінування). Саме миколаївській епосі завдячуємо одинокою появою російського інтелектуала-дисидента (явище, яке Німеччина знала вже з попередніх століть), і на цих шальках терезів ображеному і самотньому уродженцю Київщини Володимиру Печеріну з його аморфною «тугою по закордонню» [17, с. 151] протистоять когорти попередників і наступників: від Шилера до Маркса, від Лютера до Ніцше, від Генриха Гейне до Стефана Ґеорґе; більшість з них, однак, були дисидентами принагідними, останній у цьому переліку — лише останні кілька років життя.

Утім, «західництво» Марії Котляревської не було її власною примхою, ба більше: воно вписувалося в тренд напівмовчазного «українського опору» інтелігенції, яка після травми Голодомору (та й раніше) відчайдушно шукала «точки опори» у європейському закордонні (а воно не завжди квапилося зі зичливою відповіддю). Річ не лише у «психологічній Європі» та відомому векторі «геть від Москви!», що його озвучив Микола Хвильовий (певно, і від Ленінграду / Петербургу / Петрограду). Більшість українських митців упродовж 1920-х — на початку 1930-х виставлялися у Парижі та Венеції, пожинаючи славу й призи (сама ж Котляревська у зоряний для неї період 1930–1934 років показала свої твори як мінімум у п'яти європейських містах [7, с. 106], і вже в останні роки життя відвідувачка помітила у її майстерні репродукцію «Трьох музик» Фернана Леже [7, с. 124], а, скажімо, не хорових полотен Сурікова чи Пластова) — таке згодом і уявити собі неможливо. Майже серйозно позирав на Варшаву Малевич… І досить погортати сторінки «Нової ґенерації», аби впевнитися, що російсько-радянський ілюстративний додаток тут беззастережно поступається місцем додатку, запозиченому із західної практики: окремі числа персонально присвячені творчості Клеє, Пікасо, Швітерса, Ле Корбюзьє тощо — зауважмо, що переважна більшість цих авторів на той момент не висловлювали виразних компліментів на адресу Країни Рад (наприклад, Пікасо стане членом компартії вже після війни, Клеє так і обмежиться позапартійним пацифізмом, а Ле Корбюзьє навіть зогрішить співпрацею з режимом Віші). Нарешті, популярним в українській літературі стає жанр розлогого іноземного репортажу, де крізь (неминучу) критику чужого соціального устрою прориваються нотки захоплення європейським життям — і, звісно, європейським побутом і мистецтвом. «Не гаркають, а чемно прислужують одне одному» — так описав звичайний норвезький пансіон (у іншому ж місці прохопився, згадавши старовинну церкву: «бойчукісти полопалися б од заздрощів» [27, с. 573, 615]), скандально відомий Валерій Поліщук, близький друг Марії Котляревської [7, с. 9]). Поготів, «старий Захід» не всує розглядався в ролі молодого союзника СРСР: можна сказати, що «з хвилину на хвилину» там очікувалася пролетарська революція… та з кожним роком («хвилиною») таке очікування сходило на пси, відтак ілюзій ставало менше.

Натомість на власній батьківщині піднімав голову вже нічим не прикритий деспотизм східного типу, орієнтований на власні резерви та творчі здобутки — що не тішило навіть затятих імперців на взір Міхаїла Булгакова, який свій популярний роман, за однією з версій, написав, утіливши в ньому абсурдну мрію про «американську допомогу» (за версією Александра Еткінда, в образі Воланда віддзеркалився радше посол США Булліт, та аж ніяк не Сталін), хоч така надія, природно, була утопічною. Операція Go West! закінчилася пшиком…

Цього всього українська мисткиня не могла не помічати і, звісно, реагувала по-творчому, асоціативно та химерно, як у викривленому свічаді. Швидко настане кінець і цим ілюзіям, а заради виживання доведеться принаймні імітувати радянську одностайність — яка часом скидалася на зомбічну химерію (хоч насправді це лише ілюстрація 1933 року до дитячого вірша Наталі Забіли, в якому мало дитячого).

Все скінчено, а далі — поступове скочування до рівня хирлявого реалізму (цей процес перервали сім років радянського ув'язнення, якого Котляревська зазнала в повоєнний час — утім, школу її вчителя було розгромлено ще в середині 1930-х [16, с. 261, 262]), «маленький ренесанс» у 1960-ті — звісно, з реверансами у бік влади, сумлінне студіювання — вже не національних, а загальносоюзних революційних тематик, хоч і темперованих у територіально-краєзнавчому аспекті: «Завод-сад» (1961), «Пам'ятник Леніну в Дніпропетровську», «Будинок Бабушкіна» (1969), також «Безпритульні» (1977). Останній твір насправді є портретом Дзержинського в колі дітей — до слова, однойменний лінорит 1926 року, виконаний у бойчукістській стилістиці, обійшовся без «владної опіки». Не забувала Шевченкового спадку («Катерина», 1964), але політкоректно звернулася й до російської народної казки («Козлик», 1961 — пор. з «Похоронами козла», виконаними у 1955 році, лише тепер техніку лінориту змінила акварель) [6, с. 15, 13]. Домінує в ці роки у неї все-таки інший стилістичний струмінь, а найбільш пріоритетним жанром стає екслібрис, і серед замовників — молодші нащадки фольклорної традиції (не воднораз — Тетяна Яблонська, Михайло Дерегус) та її творчі ровесники з 1920-х, деякі з яких також пережили своєрідне «очищення» у 1960-х, долаючи конформізм попередніх десятиріч (передусім це стосується Миколи Глущенка, меншою мірою Петра Панча, Олександра Копиленка, старої пам'яті Леоніда Первомайського), інші активно вивчали добу її молодості, де тільки вдавалося, пропагуючи її здобутки, ще не вповні на тоді реабілітовані (екслібрис Дмитра Горбачова 1982 року був вирішений як необойчукістська композиція). Є своя логіка в тім, що твори Первомайського, до одного з яких вона зверталася за доби «селянського ренесансу», в 1970-х оздобили нонконформісти нової формації — Віктор Мельниченко і Ада Рибачук, мовби підхопивши естафету старої мисткині. Судячи з її епістолярної спадщини, яка збереглася, жваво листувалася із друзями юнацької пори, як-от з Оксаною Павленко чи дружиною Івана Сенченка Оленою Компан [25, с. 147, 171], лишила по собі ностальгійні спогади про свого вчителя Івана Падалку. І, нарешті, чи не є її гравюра «Кручі» (1982) віддаленим спогадом про кручі Трипілля, які вона колись зобразила, ілюструючи ту саму поему Первомайського, тільки тут вони більш камерні, низькорослі, щоб не сказати — «одомашнені»?

Повернімося у 1930-ті, коли мисткиню долали спершу «тривожні передчуття» (Людмила Соколюк) [7, с. 105], потім — розпач, фрустрація, відтак виникла спроба приборкати хаос… хоча б у межах графічного аркуша. Безпосередньо її «Німеччині. Зимовій казці» передує кілька нечисленних ілюстрацій до поеми Пушкіна «Мідний вершник», створених саме в очікуванні урочистої радянської глорифікації російського поета, приуроченої до 100-річчя його смерті. Чи помітив хтось макабр ювілею, накладеного на макабр внутрішньополітичної реальності? — хай там як, але саме з цієї умовної дати починається неприхована імперіалізація СРСР, на початку задуманого як антиімперський проєкт. Класик XIX століття якраз став владі у пригоді, аби своїм авторитетом легітимізувати цей «поворот управо», адже навіть у згаданій поемі стихійна критика абсолютизму переплітається з відвертим захопленням його, абсолютизму, здобутками, що відчутно вже від перших рядків, де фігурує «Петра творенье» (і сам пролог є «проявом російської

імперської пихи» [23, с. 133]), а ось безіменних його будівельників (зокрема українських козаків) не буде згадано й надалі, хоча на горіхи отримають «убогий чухонец» та «надменный сосед», себто швед.

Свідомо чи ні, але Котляревська вступає у полеміку з імперським образом поеми, потрактовуючи її радше на критично-гоголівський лад. Пафос дематеріалізаії, розвінчування кумира, виявлення і оприлюднення його змізеріння різко контрастує з настроєм, притаманним більш відомому ілюстративному циклу Євгенія Лансере (виконаному ще у 1903–1918 роках), який стовідсотково «прижився» у радянському книговидавництві, втрапивши навіть до нормативного, хоч і дещо ліберального 2-го видання «Дитячої енциклопедії» кінця 1960-х, а от твору Марії Котляревської така доля не судилася, і не лише через його меншу формальну довершеність. (Як не як, а її російський колега працював над своїм циклом понад півтори декади.) Ще б пак: проникливий аналітик «Мира искусства» так описує основний аркуш «Мідного вершника» в інтерпретації Лансере, що це скидається на мініпрограму тоталітарного суспільства: «фантастичний вершник, котрий переслідує героя, перетворюється на істоту, що володіє волею і пристрастю, а достеменна людина уподібнена тіні» [10, с. 119]. Останнє вимовлено ніби з інтонацією осуду, та він — як у Пушкіна, як і у Лансере — не виключає патетичного захоплення царем та його діяннями.

(Окрема тема — підступні обмовки радянських мистецтвознавців, нібито орієнтованих на Європу. От і знаходимо у вільнодумного, здавалося б, Валерія Прокоф'єва порівняння хрестоносців, які вщент руйнують Константинополь на картині Делакруа, з «посланцями історії», які «чимось нагадують грозову хмару, яка закриває сонце і вістить катастрофу, в якій, однак, *омолоджується світ*» [15, с. 104] [курсив наш. — *О. С.*]. Навряд чи написав би так шановний автор про пожежу Москви 1812 року).

Щодо творчості Марії Котляревської, зауважмо: її критицизм стосовно класичного спадку не передбачав т. зв. русофобії, адже вона запитувала й інші твори Пушкіна — повісті «Пікова дама», «Історія села Горюхіна», «Капітанська донька» (1937), а про свій читацький пріоритет заявила у власному екслібрисі «Пушкініана М. К.» (1974) [8, с. 6].

Але не випадково у петербурзькій поемі хвиля потопу затоплює підніжжя Петрового монументу, наче обіцяючи кінець його владарюванню. І знову і знову бовваніє силуетний вершник (до якого більше пасувало б каламбурне означення харківського авангардиста Вагріча Бахчаняна: «мідний вершник без голови»), над яким змагаються усі стихії, хлябі земні та небесні, зводячи нанівець його монументальну велемовність, викриваючи його фантомність і претензії та моновладу. Повторення знайомого силуету (тричі — з поглядом, зверненим управо, лише воднораз — у лівому ракурсі у три чверті, саме на фронтисписі до 2-ї частини поеми) перетворюється на образотворчу тавтологію, яка підважує значущість «кумира на бронзовом коне». Отже, він де-факто зводиться до рангу «горделивого истукана», з превалюванням останнього означника, але точно не з титулом «мощного властелина судьбы»: випадковий спалах сліпої стихії одразу його «ставить на місце» — стихії, з якою вкраїнські повстанці ледве не товаришували.

Попри авторські наміри, які точно не були розраховані на категоричне нівелювання пушкінського спадку, результат вийшов убивчий і, що цілком логічно, далекий від духу першоджерела; згодом роботі Марії Євгенівни інкримінують брак «неповторної виразності, що була притаманна ранній гравюрі» (Любов Соколюк) [7, с. 105], принаймні такі твори оцінюватимуться як просто «цікаві» у порівнянні з «дуже видатними» ілюстраціями (які ми докладно розглянули у попередній частині цієї розвідки) до «Німеччини. Зимової казки» Гейне (Надія Телевна) [7, с. 119]. Утім, за радянських часів ритуально мовилося і про «помітний вклад у пушкініану» (Людмила Тверська) [7, с. 105] — мабуть, з метою популяризації творчості української мисткині, яка до кінця життя перебувала у фактичній опалі.

Однак у ці ж часи вона створює ще одну гравюру, яка змушує згадати її знахідки 1920–1930-х і за інтонацією разюче контрастує зі спокійними, сказати б — мудро виваженими, роботами умовного періоду відлиги. Йдеться про одиничну

ілюстрацію до поеми «Енеїда» (1966) Івана Котляревського (котрий дуже вірогідно міг бути її предком [20]). Попри те що на той час вже існували розлогі ілюстративні цикли Івана Бурячка, Мирона Левицького, Михайла Дерегуса, Івана Їжакевича / Федора Коновалюка, Сергія Пожарського та інші, хоч і найбільш популярний (Анатолія Базилевича) ще не було створено, мисткині вдалося сказати вагоме слово на цій ниві. Немає сенсу порівнювати її гравюру з версіями їх усіх — це тема для окремої розмови, навіть кількома сторінками не обійдешся — але одну, теж одиничну ілюстрацію, хочеться згадати. Знову за принципом контрасту: наскільки веселою, навіть радісною виглядає твір «Еней і його військо» Георгія Нарбута, настільки страшною, зловісною, ледве не відразливою є гравюра Марії Котляревської, присвячена «пекельному розділу», поміщеному у 3-й книзі славетної поеми. Парадокс, але перший твір створювався у напрочуд лихі часи, тоді як твір наступний — у добу порівняно «вегетаріанську», але творчий продукт щоразу виходить настроєво протилежним своєму часу. Спільним між ними міг бути лише декоративний первень: «тонкість персіанської мініатюри» вбачає у «Енеєві» Дмитро Горбачов [24, с. 395] (східній мініатюрі вчив у своїй майстерні Бойчук — і це не єдиний збіг між різними стилістичними напрямками), але монохромний дереворит Марії Котляревської декларує вірність народним гравюрам. Чи наївним фрескам церков, які на всі заставки демонстрували розмаїті страждання грішників, а особливо — грішниць (тут: тих, кого бачить згори Еней, якого супроводжує Кумська Сивилла, що скидається на сільську бабу-ворожку — власне такою вона є у автора: «запліснявіла, вся в шрамах,// сіда, ряба, беззуба, коса,// розхристана, простоволоса…» [5, с. 46]; ба геть осоружна зовні, майже карикатурна, чого мисткиня собі «не дозволяє», її віщунка все-таки наділена певною демонічною поважністю і не виглядає такою вже потворою). Діагональ її правої руки спрямовує погляд спантеличеного троянця (аж шапка сповзла на потилицю) до вогняного моря, в якому корчаться оголені молодиці. Відтак більше уваги приділено мотиву небайдужого споглядання (свого потенційного майбутнього), аніж покари за гріхи (яких і в Енея не бракувало), що їх в свою чергу ретельно розписує поет, але які меншою мірою цікавлять мисткиню. Вона радше захоплена бароковим вихором, що займає ліву частину сцени, моторошні відблиски якого осяюють частину праву, де розміщено Енея з Кумською Сивиллою. Чи не є це потайним реваншем авторки за спаплюжене життя — і натяком на відплату ворогам, котрі зображені тут аж надто довільно? Припущення, можливо, засміливе, яке, втім, не варто зовсім відкидати: на схилі життя хіба не йдеться про підведення підсумків свого шляху, звідки і до інфернальних роздумів — один крок?

Видається, ніби Нарбут ковзає поверхнею класичної поеми, а Котляревська «зазирає у безодню», та насправді усе складніше. Як не дивно, графік початку XX століття ближчим є «духу та літері» бурлескної поеми кінця XVIII — початку XIX століття: сам Іван Петрович у жодні «безодні» зазирати не збирався, «синдрому Достоєвського» уникнув (бо і прецеденту ще не сталося), його «пекельний епізод» є лише тогочасною модернізацією відповідного епізоду Верґілієвої поеми, отже, гравюра нашої старшої сучасниці відгонить відсебеньками. Ніби й так, але для читача, споглядальника візуальної інтерпретації не конче важить первісний задум автора — він більше переймається тим, наскільки та інтерпретація віддзеркалює його внутрішні сподівання і тривоги. На період 1960-х, коли ілюзії відлиги ще не зовсім відійшли в минуле, — а ще було відкрито і популяризовано Міхаїла Бахтіна! — ближчими нашим читачам були епікурейські, воістину карнавальні ілюстрації Анатолія Базилевича — його Еней, парадоксально суголосний Царю Гороху1926 року (два зразки дивних козацьких травестій: на античному та умовно давньоруському матеріалі), вже за кілька десятиріч вигулькне на обгортці пачки вершкового масла… Сумовитого Енея Марії Котляревської в такій ролі уявити неможливо: це інша, індивідуальна система вимірів, не розрахована на потурання масовому смаку — той і в 1920-ті волів інших зразків і, зрештою, не підтримав її «картини світу». Карнавалізм 1920-х, знайомий нам із її «Царя Гороха» (та хоч би й з дипломного «Цирку» за книжкою Олеся Донченка [20], тематика якого перегукується зі заявами ФЕКСів, ядро яких складали вихідці з України), раптом відродився, точніше — регенерував

у іншій, макабричній якості, підтвердивши стару істину: не можна двічі увійти в одну й ту саму річку. Адже, договорює за філософа художниця, друга річка буде вогненною. І від неї, судячи з реакції заціпенілого перед прірвою Енея, не врятується ніхто.

Висновки. Творчість Марії Котляревської 1930-х є химерною кардіограмою «Ungückliche Bewußtsein» (з нім. — «нещасної свідомості») українського митця тієї доби, одержимого взаємовиключними імперативами: тяжінням до європейської цивілізації (яка, втім, давно вступила в період Untergang) та необхідністю жити / виживати і працювати в умовах іншої цивілізації, східнокомуністичної (яка спочатку «подавала надії»), плеканням традиції та повагою до індустріального пафосу, опорою на індивідуальну опінію і підкоренням соцреалістичному комільфо — яке тоді лише набирало сили, вряди-годи лишаючи лазівки для тямущих і талановитих, а ще: оптимально сміливих авторів. Кристалізація «нового канону» станеться вже у повоєнні роки, і Марія Котляревська буде причетна до того якнайменшою мірою (хоча б тому, що проведе чимало часу у «місцях не надто віддалених»). Але й не опиратиметься його впровадженню згодом; основне і найкраще вона створила раніше, і саме воно лягло в скарбницю українського образотворчого мистецтва. Та зрозуміти її доробок можна лише в режимному контексті «до» і «після»; значущість його доводить нещодавня (взимку 2023 року) і вдала спроба її музейної актуалізації у Дніпрі [11].

ЛІТЕРАТУРА

1. Беранже П.-Ж. Пісні / Пер. з фр. Київ: Дніпро, 1970. 216 с.
2. Берест Б. Історія українського кіна. Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 272 с.
3. Бублик О. Марія Євгенівна Котляревська (1902–1984) // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Дата оновлення: 08.02.2022. URL: https://csamm.archives.gov.ua/2022/02/08/mariia-ievhenivna-kotliarevska-1902-1984/ (дата звернення: 25.11.2024).
4. Данілін Ю. Великий народний поет // Беранже П.-Ж. Пісні. Київ: Дніпро, 1980. С. 5–10.
5. Котляревський І. Енеїда. Київ: Радянська школа, 1989. 286 с.
6. Котляревська М. Є. До 60-річчя з дня народження: Каталог виставки. Дніпропетровськ: Дніпропетровська обласна книжкова друкарня, 1962. 16 с.
7. Котляревська М. Каталог. Дніпропетровськ: Дніпропетровський регіональний клуб екслібриса та графіки «Кобзар», 2012. 140 с.
8. Котляревская М. Е. Графика, экслибрисы: Каталог выставки. Днепропетровск: Днепропетровское областное отделение Общества любителей книги УССР, 1977. 16 с.
9. Крылов В. В., Кичатова Е. В. Издательство «Academia»: люди и книги. 1921—1938—1991. Москва: Academia, 2004. 328 с.
10. Лапшина Н. «Мир искусства»: Очерки истории и творческой практики. Москва: Искусство, 1977. 344 с.
11. Мироненко І. Художниця палила власні гравюри, щоб уціліти // Громада.Груп. Дата оновлення: 01.02.2023. URL: https://gromada.group/news/gallery/22589-hudozhnicya-palila-vlasni-gravyuri-shob-uciliti (дата звернення: 15.02.2025).
12. Первомайський Л. С. Вибрані твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1978. Т. 1. 342 с.
13. Петров В. (Домонтович). Трипільська трагедія // УкрЛіб. Дата оновлення: 19.03.2022. URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3238 (дата звернення: 24.11. 2024).
14. Плерома: Мала енциклопедія української актуальної літератури: часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. № 3. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. 287 с.
15. Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании: Статьи разных лет. Москва: Искусство, 1985. 304 с.
16. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.
17. Русское общество 30-х годов XIX в. Люди и идеи: (Мемуары современников) / Под ред. И. А. Федосова. Москва: Издательство Московского университета, 1989. 446 с.
18. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення. Київ: Критика, 2000. 303 с.

19. Сидор О. Актуальний дискурс бойчукізму: ілюстративний цикл Б. Бланка та М. Фрадкіна 1935 року // Сучасне мистецтво. 2022. № 18. С. 111–122. DOI: 10.31500/2309-8813.18.2022.269719
20. Сівач Т. Марія Котляревська: Скорботна і невтомна // Дніпро Культура. Дата оновлення: 08.02.2022. URL: https://www.dnipro.libr.dp.ua/Mariya_Kotlyarevs_ka (дата звернення: 25.11.2024).
21. Скрипник М. Моя автобіографія. Харків: Вид-во Товариства політкаторжан, 1932. 20 с.
22. Скрипник М. Про стан Київського художнього інституту // Скрипник М. Статті й промови. Т. V: Література й мистецтво. Харків: ДВУ, 1930. С. 271–275.
23. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. М. Корчинська, Я. Стріха. Київ: Наш формат, 2023. 384 с.
24. Утевська П., Горбачов Д. Будинок із левами: Нариси історії українського візуального мистецтва XI–XX століть. Київ: Дух і Літера, 2024. 568 с.
25. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва: Путівник. Вип. 1 / Авт.-упоряд.: М. Крячок, С. Кущ, З. Сендик. Київ, 2003. 554 с.
26. Шкурупій Ґ. Диктатура богомазів // Нова ґенерація. 1929. № 10. С. 26–34.
27. Шляхи під сонцем: Репортаж 20-х років / Упоряд. Я. Цимбал. Київ: Темпора, 2021. 860 с.

REFERENCES

1. Béranger, P.-J. de. (1970). *Pisni* [Songs] (Trans.). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
2. Berest, B. (1962). *Istoriia ukrainskoho kina* [History of the Ukrainian Cinema]. New York: Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
3. Bublyk, O. (2022, February 08). Maria Yevhenivna Kotlyarevska (1902–1984). *Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine.* Retrieved from https://csamm.archives.gov.ua/2022/02/08/mariia-ievhenivna-kotliarevska-1902-1984/ [in Ukrainian].
4. Danilin, Y. (1980). Velykyi narodnyi poet [The Great Folk Poet]. In P.-J. de Béranger. *Pisni* [Songs] (pp. 5–10) (Trans.). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
5. Kotlyarevsky, I. (1989). *Eneida*. Kyiv: Radianska shkola [in Ukrainian].
6. Kotlyarevska, M. Y. (1962). *Do 60-richchia z dnia narodzhennia: Kataloh vystavky* [To the 60th Anniversary of Her Birth: An Exhibition Catalog]. Dnipropetrovsk: Dnipropetrovska oblasna knyzhkova drukarnia [in Ukrainian].
7. Kotlyarevska, M. (2012). *Kataloh* [A Catalogue]. Dnipropetrovsk: Dnipropetrovskyi rehionalnyi klub ekslibrysa ta hrafiky "Kobzar" [in Ukrainian].
8. Kotlyarevska, M. (1977). *Grafika, ekslibrisyi: Katalog vyistavki* [Graphics, Ex-Libris: An Exhibition Catalogue]. Dnepropetrovsk: Dnepropetrovskoe oblastnoe otdelenie Obschestva lyubiteley knigi USSR [in Russian].
9. Kryilov, V. & Kichatova, E. (2004). *Izdatelstvo "Academia": lyudi i knigi. 1921—1938—1991* [Academia Publishing House: People and Books. 1921—1938—1991]. Moscow: Academia [in Russian].
10. Lapshina, N. (1977). *"Mir iskusstva": Ocherki istorii i tvorcheskoy praktiki* ["The World of Art": Essays on History and Creative Practice]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
11. Myronenko, I. (2023, February 1). Khudozhnytsia palyla vlasni hraviury, shchob utsility [The Artist Burned Her Own Engravings to Survive]. *Gromada.Group.* Retrieved from https://gromada.group/news/gallery/22589-hudozhnicya-palila-vlasni-gravyuri-shob-uciliti [in Ukrainian].
12. Pervomayskyi, L. (1978). *Vybrani tvory*: u 2 t. [Selected Works: in 2 Vol.]. Vol. 1. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
13. Petrov, V. (Domontovych). (2022, March 19). Trypilska trahediia [Trypillia Tragedy]. *UkrLib.* Retrieved from https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3238 [in Ukrainian].
14. *Pleroma: Mala entsyklopediia ukrainskoi aktualnoi literatury: chasopys z problem kulturolohii, teorii mystetstva, filosofii*. (2000). [Pleroma: A Small Encyclopedia of Ukrainian Contemporary Literature: A Journal on the Problems of Cultural Studies, Art Theory, Philosophy], Vol. 3. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV [in Ukrainian].
15. Prokofev, V. (1985). *Ob iskusstve i iskusstvoznanii. Stati raznyih let* [About Art and Art History. Articles From Different Years]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
16. Rohotchenko, O. (2007). *Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm* [Socialist Realism and Totalitarianism]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

17. Fedosova, I. (Ed.). (1989). *Russkoe obschestvo 30-h godov XIX v. Lyudi i idei: (Memuaryi sovremennikov)* [Russian Society of the 1830s. People and Ideas: Memoirs of Contemporaries]. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta [in Russian].
18. Riabchuk, M. (2000). *Vid Malorosii do Ukrainy: paradoksy zapizniloho natsiietvorennia* [From Malorossia to Ukraine: Paradoxes of Belated Nation-Building]. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
19. Sydor, O. (2022). The Actual Discourse of Boychukism: B. Blank and M. Fradkin's Illustrative Cycle of 1935]. *Contemporary Art, 18*, 111–122. DOI: 10.31500/2309-8813.18.2022.269719 [in Ukrainian].
20. Sivach, T. (2022, February 08). Maria Kotlyarevska: Skorbotna i nevtomna [Maria Kotlyarevska: Sorrowful and Tireless]. *Dnipro Kultura.* Retrieved from https://www.dnipro.libr.dp.ua/Mariya_Kotlyarevs_ka [in Ukrainian].
21. Skrypnyk, M. (1932). *Moia avtobiohrafiia* [My Autobiography]. Kharkiv: Vyd-vo Tovarystva politkatorzhan [in Ukrainian].
22. Skrypnyk, M. (1930). Pro stan Kyivskoho khudozhnoho instytutu [On the State of the Kyiv Art Institute]. In Skrypnyk, M. *Statti y promovy.* T. V: Literatura y mystetstvo (pp. 271–275). Kharkiv: DVU [in Ukrainian].
23. Thompson, E. (2023). *Trubadury imperii. Rosiiska literatura i kolonializm* [Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism] (M. Korchynska & I. Strikha, Trans.). Kyiv: Nash format [in Ukrainian].
24. Utevska, P. & Horbachov, D. (2024). *Budynok iz levamy: Narysy istorii ukrainskoho vizualnoho mystetstva XI–XX stolit* [The House with Lions: Essays on the History of Ukrainian Visual Art from 11 to 20 Century]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
25. Kriachok, M., Kushch, S., & Sendyk, Z. (Eds.) (2003). *Central State Archive-Museum of Literature and Art: A Guide*. Issue 1 [in Ukrainian].
26. Shkurupiy, G. (1929). Dyktatura bohomaziv [The Dictatorship of the Icon Painters]. *Nova generatsiia, 10,* 26–34 [in Ukrainian].
27. Tsymbal, Y. (Ed.). (2021). *Shliakhy pid sontsem: Reportazh 20-kh rokiv* [Paths Under the Sun: A Reportage of the 20s.]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].

OLEG SYDOR

THE ILLUSTRATIONS BY MARIA KOTLYAREVSKA TO THE POEM "GERMANY. A WINTER'S TALE" BY HEINRICH HEINE (PART 2)

Abstract. This second part of the article, dedicated to Maria Kotlyarevska's illustrations for Heinrich Heine's poem *Germany. A Winter's Tale*, continues and develops the main motifs outlined in the first part. The article focuses on the socio-political dimension of the work of this 20th-century Ukrainian artist, whose style was shaped by the principles of Boychukism, and who studied under Ivan Padalka. Kotlyarevska's most significant creative period falls in the 1920s, during the so-called Ukrainian Renaissance—a time when, on the one hand, memories of Ukrainian anarchist movements were still alive in society, and on the other, the policy of national communism fostered Ukrainization and support for literature and the visual arts. (The ideologists of this movement were later repressed in the 1930s, while Kotlyarevska herself was persecuted after World War II—sentenced to seven years in a labor camp.) The article examines her illustrations created during this period, as well as several works from her later creative years, for texts of Ukrainian classical and Soviet literature (*Eneida* by Ivan Kotlyarevsky, *Trypillia Tragedy* by Ivan Pervomaysky), Russian literature (*The Bronze Horseman* by Alexander Pushkin), and European literature (Jean-Pierre Béranger's *Le Roi d'Yvetot*). These are compared with her cycle of illustrations for Heine's poem. Kotlyarevska explores themes such as the afterlife (*Eneida*), the spontaneous energy of peasant rebellion (*Trypillia Tragedy*), Ukrainian reinterpretations of French folklore (Béranger), and the deconstruction of the Russian imperial myth (*The Bronze Horseman*). Her work reflects the hopes and fears, collective illusions and personal insights of the Ukrainian artistic intelligentsia of the first half of the 20th century. Her authorial style can be read as a sensitive cardiogram of the *Unglückliches Bewusstsein* ("unhappy consciousness," in Hegelian terms) of an honest artist living in a strange and tragic time.

Keywords: Maria Kotlyarevska, boychukism, illustration, national communism, anarchism.

Стаття надійшла до редакції 26.11.2024

«Сповідальна музика» Карла Амадеуса Гартмана як вияв громадянської позиції
Karl Amadeus Hartmann's "Confessional Music" as a Form of Public Stance

УДК 78.071.1(430)«19»:316.42
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319150

Катерина Суглобіна
Аспірантка Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: suglobina@gmail.com

Kateryna Suglobina
Ph.D. Student at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0009-0009-0572-8475

Анотація. Стаття присвячена культурологічному феномену — концепту сповідальності у мистецтві на прикладі «сповідальної музики» («Bekenntnis Musik») Карла Амадеуса Гартмана (1905–1963). Проаналізовано термін «Bekenntnis Musik», що його сам композитор використовував для позначення музичних творів, які стали виразом його громадянської позиції в умовах тоталітарного режиму нацистської Німеччини. Особлива увага приділяється впливу релігійної сповідальності та естетики єврейського театру на творчий процес Гартмана. Окрему увагу приділено творам композитора, зокрема «Concerto funebre» для скрипки, які стали виразом мистецького протесту проти нацистської агресії та окупації Чехословаччини. Дослідження показує, як музика Гартмана, створена в умовах внутрішньої еміграції, стала потужним інструментом вираження гуманістичних цінностей і протесту проти тоталітаризму.

Ключові слова: сповідальність, мистецький протест, музика, громадянська позиція.

Постановка проблеми. Сучасні культурологічні студії передбачають залучення і використання у дослідженнях методологічних підходів із різних сфер знань. Зокрема, культурологи повсякчасно послуговуються напрацюваннями із сфери філософії, літературознавства, мистецтвознавства, соціальних наук. Розширення спектру наукових підходів дає можливість розглянути те чи те явище культури під новим кутом зору і завдяки несподіваній оптиці виявити його особливості. Серед периферійної сфери знань, до яких в разі потреби звертаються культурологи, є, зокрема, релігієзнавство.

Напрацювання релігієзнавства винятково важливі при дослідженні різних видів сакрального мистецтва: від музики до архітектури. Значно рідше релігієзнавчі імперативи стають в нагоді дослідникам світського мистецтва, не пов'язаного із церковним життям, богослужінням. Водночас, вироблені саме в релігійному середовищі морально-етичні поняття й концепти можуть бути важливими ціннісними орієнтирами світського життя і, відповідно, впливають на мистецьку сферу.

До сутнісних явищ релігійного життя християн належить акт сповіді, тобто каяття в своїх гріхах перед Богом, мистецькому відтворенню якого присвячено тисячі творів. Починаючи від Середньовіччя у європейському мистецтві можна виокремити твори, в центрі яких перебуває тема сповіді. Власне, християнська культура сама по собі є тим джерелом, тим ґрунтом, з якого виростають ці теми. Перлиною музичного мистецтва, написаною в сповідальному дусі, є, до прикладу, знаменита «Чакона» для скрипки соло Йогана Себастіана Баха, у літературі XIX століття аспект сповіді заявлений у назві роману Альфреда де Мюсе «Сповідь сина століття», у модерному живописі своєрідною сповіддю перед людством за гріх війни є знаменита «Герніка» Пабло Пікасо.

Основні результати дослідження. Як свідчать вищенаведені приклади, сповідь як акт

особливого одкровення дала імпульс не лише появі відповідних сюжетів у світській творчості, а й особливому емоційному забарвленню та поетиці творів. Для акцентування таких характеристик використовується означення сповідальний, що вказує одночасно як на відвертість, так і на інтимність художньої мови твору. Отож, очевидним є залучення понять сповідь і сповідальний щодо з'ясування змістовних та естетичних якостей творів у мистецтвознавчих дослідженнях, і для музичної творчості також.

Характеризуючи власну творчість, до поняття сповідальності вдавалися і самі митці, таким чином натякаючи на певну її програмність та інтимний характер. Зокрема, терміном «Bekenntnis Musik», тобто «сповідальна музика», називав з певного етапу свою творчість німецький композитор-симфоніст Карл Амадеус Гартман (1905–1963), постаті якого присвячено дане дослідження [3, с. 114].

Термін «Bekenntnis Musik» містить в собі широкий спектр потенційних трактувань. Розмірковуючи про смислове наповнення терміну, варто звернути увагу на початковий смисл німецького слова «Bekenntnis», яке може означати «визнавання», а також «зізнання», «виявлення» та, зрештою, «сповідь» у релігійному значенні.

Другий варіант перекладу слова «Bekenntnis» у значенні «зізнання» відкриває спектр тлумачень пов'язаних зі сферою «зізнання» в коханні, зізнання у різного роду «переповнювальних», піднесених почуттях, семантикою яких особливо сповнене романтичне мистецтво. Утім, у випадку творчості Гартмана важливий радше аспект «каяття», на якому буде зосереджено увагу цього дослідження. Тож для здійснення аналізу музичного надбання К. А. Гартмана ми вирішили зупинитися саме на сповіді, оскільки, зважаючи на тематику та програмний зміст його музики, саме цей переклад видається найбільш влучним.

Карл Амадеус Гартман — композитор, чий творчий злет припав на часи Третього Райху. Він був одним з тих митців, які замість непокори або ж опору обрали шлях внутрішньої еміграції, тобто написання творів «у шухляду». Він один з небагатьох серед тих, хто чинив опір мовою мистецтва. Народившись у Мюнхені — колисці нацистського режиму, він провів у цьому місті все своє життя, за винятком поїздок до місць виконання своїх творів. Значний вплив на світосприйняття композитора справила родина: Гартман виховувався в лібертаріанських традиціях у колі творчих людей, адже його батько був художником, відомим своїми квітковими натюрмортами, а мати ставила вистави для родичів та знайомих, та й сам майбутній композитор роздумував, чи не обрати йому шлях художника.

Музичну освіту Гартман здобував у Мюнхенській академії музики за класом композиції і тромбону — батьки наполягали, аби Гартман отримав «прикладну» професію, якою можна заробити «на хліб». Це був час, коли популярність національно-соціалістичної партії тільки-но набирала обертів. Захоплений сучасним авангардним мистецтвом, джазом, єврейським театром, Гартман ніби не помічав грозової хмари. Він перебував у творчому вихорі духу свободи, притаманному Європі 1920-х років, який був брутально перерваний наступом праворадикальних сил у Німеччині.

1933 рік — рік обрання Адольфа Гітлера канцлером — став поворотним (і невідворотним) для багатьох німців, зокрема і для Гартмана. Відповідаючи всім критеріям «правильного», «чистокровного» німця, Гартман не мав би відчувати екзистенціальної загрози або ж загрози своєму кар'єрному зросту. Ба більше, він, як і чимало тогочасних «арійських» митців, міг би побудувати блискучу кар'єру, в той час як сцена «звільнялась» від єврейських діячів. Таким чином надзвичайних успіхів досяг, до прикладу, відомий диригент Герберт фон Караян, який не нехтував виступами на різноманітних урочистих подіях нацистської партії і навіть не намагався виявляти опір несправедливості стосовно своїх єврейських колег. Можемо згадати принагідно і відомого німецького композитора Рихарда Штрауса, автора гімну до Олімпіади 1936 року у Берліні і керівника імперської палати музики, який на повну користувався фінансовими та організаційними можливостями, які йому надавав Третій Райх.

Втім, Карл Амадеус Гартман був митцем абсолютно іншого ґатунку - митцем, для якого людські цінності стояли вище вигоди або ж слави. Саме тому композитор від 1933 року добровільно прирік себе до внутрішньої еміграції — фактично,

до «писання в стіл». Внутрішня еміграція стала порятунком від співпраці зі злочинною владою для тих митців, які з різних причин не мали змоги залишити країну. Вони творили, втім, намагалися не йти на контакт з владою, не обіймати офіційних посад, тощо. На щастя для композитора, родина його дружини, Елізабет Гартман, мала змогу фінансово утримувати їх, і Гартман міг займатися творчістю, не примушуючи себе до компромісу із совістю, тобто до співпраці з владою.

Від 1933 року композитор ніби приймає на себе певну обітницю таємного творчого опору і відтоді називає свою музику «Сповідальною музикою» («Bekenntnis Musik»). Що це означало для митця? Це означало, що з тих пір кожен його твір був актом своєрідної творчої спокути, каяття за весь німецький народ. Сам Гартман пише так про цей переломний рік у своїх спогадах: «Того року [1933-го. — *К. С.*] я зрозумів, що необхідно сповідатися, але не з відчаю і страху перед тією владою, а в дусі протидії. Я сказав собі, що свобода переможе, навіть якщо нас знищать — принаймні так я вірив у той час. У цей час я написав свій перший струнний квартет, симфонічну поему "Miserae" і першу симфонію на слова Волта Вітмена "Я сиджу і дивлюся на всі чуми світу, на всі скорботи і безчестя"» [5, p. 154].

Окрім зазначених творів, у роки ізоляції і внутрішньої еміграції (1933–1945) Гартман створив серед іншого такі опуси: оперу на тему тридцятилітньої війни «Simplius Simplicissimus» (1934), концерт для скрипки зі струнним оркестром «Concerto funebre» (1939), фортепіанну сонату «27-ме квітня 1945-го року» (1945). Давши собі обітницю, що кожен акт творіння відтепер стане і актом опору, композитор всі написані в цей час твори наділяв глибоким смисловим навантаженням спокути у більш («Concerto funebre») чи менш (алегоричний «Simplius simplicissimus») відкритій формі.

1933 року з'являться симфонічна поема «Miserae» («Нещасні») Гартмана (прем'єра відбулася 1935 року в Празі), яка для композитора стала вираженням протесту проти нацистського режиму. Гартман залишив таку присвяту: «Моїм друзям, які встигли сто разів вмерти, які навічно заснули, ми вас не забудемо. Дахау, 1933/34» [5, p. 154]. Це музика дуже похмура, заглиблена; майстерно володіючи прийомами інструментовки, використовуючи нижні діапазони мідних духових, Гартман ніби малює тут найтемнішими фарбами. Використовуючи естетику «іронічної надломленості» через введення в матеріал твору мотивів «кульгавого вальсу», Гартман ніби змальовує скалічені душі. Безпросвітна безнадійність, перервана експресивними сплесками надії-опору, далі знову пустельний звуковий пейзаж, за яким слідує гірка іронія ґлісандових туб — такі засоби формують неповторний авторський стиль композитора, який продовжує викристалізовуватися у наступних творах композитора.

На прикладі цього твору помітне формування особливої художньої мови через потребу вираження певних образних кластерів. Ця експресивна і контрастна естетика музики Гартмана є напрочуд близькою до єврейського театру «Габіма», вистави якого надзвичайно вразили композитора ще 1928 року, коли цей театр гастролював у Мюнхені. У Німеччині «Габіма» показав наповнені містицизмом вистави «Дибук», «Ґолем» і «Вічний єврей», які свого часу вплинули на таких відомих театральних діячів, як Макс Райнгардт і Ґордон Креґ. Останній, зокрема, писав: «Європа цінує "Габіму" так високо не за організаційні якості — це не найголовніше, — а за здатність створювати прекрасні вистави. Ми в Англії знаємо, що значить грати достовірно, тримати ансамбль, йти за лідером, не дивитися направо і наліво. І у нас немає жодної компанії в театральному світі, яка керується здоровим глуздом, яка змогла б зробити все це за двадцять років» [4].

Естетика єврейського театру, насичена перепадами настроїв від медитативної філософської споглядальності до кричущої експресивності, глибокою чуттєвістю та інтимною сповідальністю, була близькою естетиці творчості композитора, а тому так захопила Гартмана. Не менш важливим є і містичне підґрунтя та релігійність вистав, які вразили композитора. Сюжети усіх трьох спектаклів, «Дибук», «Ґолем» та «Вічний єврей», засновані на містичних переказах. Зокрема, для своєї п'єси «Дибук» («Між двох світів») письменник і фольклорист Семен Ан-ський

використав і побутовий сюжет, і хасидські фольклорні легенди, які він зібрав у маленьких містечках України, на Поділлі [1, с. 50–51]. Цей драматургічний шедевр був вперше поставлений в театрі «Габіма» 1922 року, на сцені якого він протримався до середини 1970-х років, вплинувши суттєво на кіно, балет і музику.

Отож, до «сповідальної» музики, сформованої, зокрема, під впливом естетики єврейського театру, Гартман свідомо перейшов в момент остаточної узурпації влади нацистами 1933 року, у зв'язку з чим німецький музикознавець Константин Флорос назвав його представником так званого «заангажованого мистецтва» [3, S. 113]. Справа в тім, що ще з юності Гарман симпатизував антагоністам нацистів у Німеччині — комуністам, що віддзеркалилося у його Кантаті для шестиголосного чоловічого хору на слова Йоганеса Бехера і Карла Маркса. Ще одним масштабним твором композитора схожого спрямування була симфонічна увертюра «Китай бореться» (1942), заснована на інтерв'ю радянського драматурга Сергія Третьякова з китайським студентом Ден Ши-хуа [6, S. 109].

Разом з тим варто мати на увазі, що всі ці симпатизування комуністам були для Гартмана радше виявом опору нацистському режиму, аніж щирим захопленням лівою ідеологією. Не знаючи на практиці, якою може бути комуністична влада, Гартман романтизував її, сподіваючись на те, що вона могла б бути більш людяною альтернативою нацистам. Однак він швидко збагнув суть червоної влади, тільки-но радянські війська взяли Берлін. Не зважаючи на те що йому пропонували професорське крісло, він з принципових міркувань відмовився, адже нова влада була так само просякнута пропагандою, просто іншого кшталту.

Усі ці факти дали підстави німецькому науковцю Кристофу Лукасу Брехлеру у статті «Карл Амадеус Гартман — політичний композитор?» звернути увагу на загрозу сприйняття творчості Гартмана виключно з політичної точки зору, применшуючи мистецьке значення надбання композитора [2, S. 186]. У той же час розглядати спадщину Гартмана, ігноруючи ідеологічний контекст, яким пронизано буквально кожен твір композитора (принаймні від 1933 року), теж неможливо. Адже це позбавляє його твори суттєвого смислового навантаження, яке є невід'ємним. Водночас варто пам'ятати, що Гартман передусім був митцем, і, незважаючи на наявність чітких і стійких переконань, мотивацією вступу до музичної академії було передовсім бажання писати музику, творити, а не відстоювати ті чи ті політичні позиції. Гартман став композитором не через соціально-політичні переконання, а через відчуття покликання, наполягає Брехлер [2, S. 186]. Тож дослідникам Гартмана доводиться балансувати поміж полюсів цієї амбівалентності, намагаючись, з одного боку, не применшити художню цінність його творчості, акцентуючи увагу на змісті, а з другого боку, відсуваючи на другий план ідейне наповнення, не пропустити важливих емоційно-образних акцентів, що знов ж таки впливають на сприйняття художнього цілого.

Напевно, найяскравішим виявом сповідальної музики Гартмана став його «Concerto funebre» для скрипки з камерним оркестром, який спочатку мав назву «Музика трауру» («Musik der Trauer»). Твір був написаний у другій половині 1939 року під враженням від окупації Чехословаччини і спершу задумувався як одночастинний твір для струнного оркестру. Про це композитор пише у листі від 20 липня 1939 року до свого наставника й учителя Германа Шерхена: «Зараз я починаю писати "Траурну музику" в одній частині для струнного оркестру. Коли повернувся з зимового відпочинку, сподіваюся вам вже показати свою роботу» [5, p. 54]. Показово, що початковий задум одночастинного твору віддзеркалився на фінальній, фактично чотиричастинній формі твору, написаній ніби на одному диханні. Концерт має арочну структуру, яка нетипово починається стриманою монодією, а завершується також стриманим хоралом, що суттєво відрізняється від типового загонистого фіналу романтичних скрипкових концертів. У даному випадку має сенс провести паралелі зі ще одним шедевром сповідальності XX століття — скрипковим концертом Альбана Берґа «Концерт пам'яті янгола». В цьому творі також центральними є теми спокути, смерті, скорботи та невідворотності.

У своїй збірці мемуарів «Kleine Schriften» композитор так пише про один з найважливіших в його доробку твір: «Мій "Concerto Funebre" з'явився восени 1939 року. Цей час натякає і на основний характер, і на привід до написання мого твору. <…> Я хотів записати все, що я думав і відчував, і це наповнило форму і мелос» [5, p. 53].

Стосовно того, що саме наповнило форму і мелос «Concerto funebre», можна припустити, що Гартман хотів максимально донести крик, тому він вдався до великої кількості цитат та алюзій, які би точно виключили можливість двозначного трактування. Для вираження скорботи з приводу долі чеського народу композитор використовує мелодію гуситського гімну XV століття «Хто ви, воїни Бога», який виник в період героїчного опору народу католицькій церкві та, знов ж таки, німецькому засиллю. В четвертій частині концерту Гартман використовує революційну народовольську пісню «Вы жертвою пали в борьбе роковой», що знов ж таки більше є символом надії на порятунок від нацизму, аніж даниною лівим силам.

У скрипковому концерті композитор максимально розширює емоційну палітру, випробувану в «Miserae» та інших творах. Експресивність Гартмана, здається, досягає піку, посилюється образна сфера боротьби й опору, а медитативна молитовність виводить на новий рівень сповідальність у музиці. Не в останню чергу така експресивність досягається за рахунок того, що як сольний інструмент композитор обирає скрипку — напевно, найекспресивніший з наявних музичних інструментів, який «крає душу» і, до слова, набув особливої популярності у єврейському культурному середовищі.

Висновки. Наприкінці нашого дослідження видається необхідним коротко торкнутися проблеми рецепції музики К. А. Гартмана та сповідальної музики в цілому. Кому сподобається дивитися у відображення, що віддзеркалює неприємні сторони людської природи? Кому до вподоби примус до визнання помилок та спокути, якщо можна насолоджуватися величчю людської природи, змальованої, до прикладу, у «Заратустрі» Рихарда Штрауса?

Саме таким неприємним дзеркалом нам видається музика Гартмана, яка зображає людину у всій її складності та неоднозначності. Незважаючи на те що після Другої світової війни Карл Амадеус Гартман був дуже шанованою особою, одним з небагатьох, хто не заплямував себе співпрацею з націонал-соціалістами, його музика важко прокладала собі шлях на міжнародну сцену. Лише в останні десятиліття творчість композитора поступово набуває заслуженого визнання. Це пов'язано не тільки зі складною багатошаровою авангардною мовою, а й з тим, що образи його творів важкі до сприйняття і потребують великої емоційної співпраці та нерідко переоцінки цінностей слухача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Сергєєва І. А. Архівна спадщина Семена Ан-ського у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Київ: Дух і Літера, 2006. 544 с.
2. Brehler C. L. Karl Amadeus Hartmann—ein politischer Komponist? // Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium zum 100. Geburtstag in München, 5–7 Oktober 2005 / Hrsg. I. M. Groote. Tutzing: Schneider, 2010. S. 185–202.
3. Floros C. Karl Amadeus Hartmann. Musik als Bekenntnis // Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zum Weiterwirken der Wiener Schule / hrsg. H. Krones. Wien: Böhlau Verlag, 2002. S. 113–123.
4. Hartmann K. A. Kleine Schriften. Mainz: Schott, 1965. 114 S.
5. Schwartz S., Hanoch G. Habima: English Publication of "Bama," Theatre Art Journal of the Habima Circle in Palestine. Tel Aviv: Hapoel Hazair Ltd, 1939. 48 p.
6. Zeller H. R. Concerto Funebre und die Modifikation // Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990 / hrsg.: H.-K. Metzger, R. Riehn. München: edition text + kritik, 1989. S. 106–118.

REFERENCES

1. Serhieieva, I. (2006). *Arkhivna spadshchyna Semena An-skoho u fondakh Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho* [The Archival Heritage of Semen An-sky in the Collections of the Vernadsky National Library of Ukraine]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
2. Brehler, C. L. (2010). Karl Amadeus Hartmann—ein politischer Komponist? [Karl Amadeus Hartmann—A Political Composer?]. In *Karl Amadeus Hartmann. Komponist zwischen den Fronten und zwischen den Zeiten. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium zum 100. Geburtstag in München, 5–7 Oktober 2005* (S. 185–202). (I. M. Groote, Hrsg.). Tutzing: Schneider [in German].
3. Floros, C. (2002). Karl Amadeus Hartmann. Musik als Bekenntnis [Karl Amadeus Hartmann. Music as Confession]. *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts. Zum Weiterwirken der Wiener Schule* (S. 113–123). (H. Krones, Hrsg.). Wien: Böhlau Verlag [in German].
4. Hartmann, K. A. (1965). *Kleine Schriften* [Short Writings]. Mainz: Schott [in German].
5. Schwartz, S. & Hanoch, G. (1939). *Habima: English Publication of "Bama," Theatre Art Journal of the Habima Circle in Palestine.* Tel Aviv: Hapoel Hazair Ltd.
6. Zeller, H. R. (1989). Concerto Funebre und die Modifikation [Concerto Funebre and the Modification]. *Karl Amadeus Hartmann-Zyklus Nordrhein-Westfalen 1989/1990* (S. 106–118). (H.-K. Metzger & R. Riehn, Hrsg.). München: edition text + kritik [in German].

KATERYNA SUGLOBINA

KARL AMADEUS HARTMANN'S "CONFESSIONAL MUSIC" AS A FORM OF PUBLIC STANCE

Abstract. This article explores the cultural phenomenon of confessionality in art through the example of "confessional music" (*Bekenntnismusik*) by Karl Amadeus Hartmann (1905–1963). It examines the term *Bekenntnismusik*, which the composer himself used to describe musical works that expressed his civic stance under the totalitarian regime of Nazi Germany. The study pays particular attention to the influence of religious confession and the aesthetics of Jewish theater on Hartmann's creative process. Special focus is given to specific compositions, notably the *Concerto funebre* for violin, which served as an artistic protest against Nazi aggression and the occupation of Czechoslovakia. The article demonstrates how Hartmann's music, composed in the context of internal emigration, became a powerful medium for expressing humanistic values and resistance to totalitarianism.

Keywords: confession, artistic protest, music, civic stance.

Стаття надійшла до редакції 27.11.2024

Сучасна відеореклама: художній задум та прагматика сприйняття
Contemporary Video Advertising: Artistic Design and Pragmatics of Perception

УУДК 008:659.1:7.097
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.319145

Віктор Луговий
Аспірант Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: oxi.kavun@gmail.com

Viktor Lugovyi
Ph.D. Student at the Modern Art Research Institute of the
National Academy of Arts of Ukraine
orcid.org/0000-0003-4057-057X

Анотація. У сучасному інформаційному просторі відеореклама посідає одну з провідних позицій серед маркетингових комунікаційних інструментів. Завдяки розвитку цифрових технологій та алгоритмічних механізмів персоналізації вона стала ефективним способом залучення авдиторії, яка щоденно взаємодіє з відеоконтентом у соціальних мережах, на відеохостингах та платформах потокового мовлення. У статті розглянуто феномен відеореклами крізь призму взаємодії двох ключових аспектів — художнього задуму та прагматичного впливу. Аналізується роль креативності, естетики, візуальних та музичних ефектів у створенні рекламного повідомлення, здатного викликати емоційний відгук та сприяти формуванню стійкої асоціації з брендом. Особливу увагу приділено сторітелінгу як засадничому складнику ефективної реклами, що дозволяє транслювати не лише комерційні, а й соціальні та культурні цінності. Проаналізовано вплив новітніх технологій, зокрема штучного інтелекту, алгоритмічного таргетингу, доповненої реальності та інтерактивних форматів, які надають рекламі більш персоналізованих рис та ефективності у впливі на реципієнта. У статті розглянуто кейси успішних рекламних кампаній світових брендів, які вдало поєднали мистецький підхід із маркетинговими завданнями, чим створили потужний художньо-емоційний і комерційний ефекти. Водночас висвітлено сучасні виклики у створенні відеореклами, зокрема проблему перенасичення контентом, зниження уваги авдиторії, негативне сприйняття нав'язливої реклами, питання етичності маніпулятивних методів та необхідність адаптації рекламних кампаній до нових поведінкових моделей споживачів. У підсумку, майбутнє відеореклами полягає в балансі між її художньою стороною та маркетинговими стратегіями, у використанні персоналізованого підходу, інтерактивності та адаптації до новітніх цифрових трендів.

Ключові слова: відеореклама, відеоспот, художній задум, маркетинговий вплив, сторітелінг, візуальні ефекти, персоналізація реклами, штучний інтелект, алгоритмічний таргетинг, етичність у рекламі, методи переконання.

Актуальність теми дослідження. У сучасному інформаційному середовищі відеореклама відіграє ключову роль серед маркетингових комунікаційних інструментів, адже здатна ефективно поєднувати естетико-художній вплив із прагматичним завданням комерційного просування брендів. Розвиток цифрових технологій, соціальних мереж і потокових платформ значно змінив підходи до створення відеореклами, зробивши її не лише засобом рекламного впливу, а й формою сучасного авдіовізуального мистецтва. Завдяки використанню кінематографічних прийомів, графічного дизайну, звукових ефектів та інтерактивних технологій реклама перетворилася на інструмент формування культурного дискурсу, що безпосередньо впливає на споживацькі моделі поведінки.

Особливої актуальності дослідження набуває у зв'язку з тенденцією зростання ролі сторітелінгу у відеорекламі. Сучасні бренди прагнуть не просто презентувати продукт чи послугу, а створити емоційний зв'язок із авдиторією,

що ґрунтується на розповіді значущих історій. Цей підхід дозволяє виходити за межі традиційних рекламних повідомлень, звертаючись до глибинних людських емоцій і цінностей. Дослідження художнього задуму відеореклами та його взаємодії з прагматичним впливом дозволяє зрозуміти, як баланс між художньою реалізацією і маркетинговими завданнями впливає на ефективність рекламних кампаній.

Персоналізація рекламного відеоконтенту, реалізована за допомогою алгоритмічного таргетингу та технологій штучного інтелекту, змінює традиційну модель рекламного спілкування, створюючи унікальні рекламні повідомлення для різних сегментів авдиторії. Водночас використання інтерактивних форматів, доповненої реальності та персоналізованих рекламних відео у концепті рекламного задуму відкриває нові можливості для брендів у залученні споживачів. Однак такі технології ставлять питання етичності рекламного впливу, маніпулятивності візуальних образів та збереження автентичності рекламного повідомлення.

Нині споживачі стикаються з величезною кількістю відеореклами, що призводить до зниження уваги та ефективності традиційних рекламних підходів. Це спонукає маркетологів та креативні агентства шукати нові формати та художні рішення, які дозволять рекламі залишатися помітною, емоційно залучати авдиторію і водночас не викликати ефекту «рекламного виснаження».

Художня синтетичність сучасної відеореклами — художній задум та прагматичний вплив на авдиторію — поєднує два ключові аспекти. З одного боку, реклама в очах споживача постає як маніпулятивна форма візуального мистецтва, базована на кінематографічних прийомах, графічному дизайні, музиці тощо, та лінгвістичні наративні тексти, які використано задля створення естетично привабливого контенту. З іншого боку, реклама має чітко визначену мету — впливати на поведінку споживача, формувати імідж бренду та стимулювати продаж.

Таким чином, актуальність дослідження визначається необхідністю аналізу сучасних тенденцій у створенні відеорекламного контенту, особливостей поєднання художнього задуму з маркетинговими стратегіями, ролі сторітелінгу в формуванні сприйняття реклами, впливу персоналізації та новітніх технологій на ефективність рекламних кампаній. Комплексний підхід до розгляду цих питань дозволить визначити перспективи розвитку відеореклами як у комерційній, так і у культурно-комунікативній площині.

Метою цієї статті є аналіз взаємодії окреслених складників, що формують ефективність рекламного повідомлення.

Огляд літератури та джерел. Сучасна відеореклама є потужним інструментом маркетингової комунікації, де її ефективність визначається різними чинниками, зокрема конкурентним аналізом, використанням новітніх технологій, соціальними медіа, емоційним впливом та естетичними характеристиками. Художній потенціал відеореклами досліджено у статтях С. Зарі (2016) [1], у матеріалах платформи FasterCapital (2025) [16]. Роль візуальної естетики та її роль досліджено у працях Yongzhong Yang, Yunyan Tang, Yu Zhang, Ruo Yang (2021) [10], Y. Huang (2016) [11], A. McStay (2010) [13]. Вплив на ефективність відеореклами сторітелінгу аналізується на платформі AIContentfy (2025) [15], у дослідженні M. Lajante, O. Droulers, C. Derbaix, I. Poncin (2020) [12], а також у працях S. Rosengren та M. Dahlen [7; 8]. Аналіз конкурентного середовища та ефективності маркетингових стратегій розглянуто в роботах маркетингового агентства Top Digital (2025) [6] та EdgeLab (2025) [4]. Використання штучного інтелекту у персоналізації реклами розглянуто у працях С. Кобернюка, А. Струнгара, Л. Завгородньої (2024) [2], І. Лошенюка, В. Рябоконя, Д. Коваленко-Савчук (2024) [3]. У публікації платформи ANT Media (2024) [5] представлено трансформацію SMM у цифровому просторі реклами за останні роки. У статті G. Yoon, B. Duff, M. Bunker (2021) [17] розглянуто вплив мультитаскінгу на сприйняття рекламного відеоконтенту в соціальних мережах. Аналітика ефективності реклами як стратегічного інструменту бренд-менеджменту — у праці R. Ahmed, D. Streimikiene, G. Berchtold, J. Vveinhardt, Z. Channar, R. Soomro (2019) [9], вплив персоналізованої реклами на поведінку

споживачів у відеостримінгових сервісах — у праці A. Dave, S. Vijayabaskar, B. Gajbhiye, O. Goel, A. Jain, P. Goel (2025) [14].

Виклад основного матеріалу. Сучасна відеореклама як новий вид авдіовізуальної художньої продукції, коли її розробка перетворюється на творчість, а самі рекламні відеоспоти є маленькими шедеврами авдіовізуального мистецтва, абсорбує естетико-художній досвід, що визначає стилістику її втілення, базується на емоційному складнику та креативному підході до подачі рекламної інформації. Орієнтуючись на художні смаки цільової авдиторії, з увагою до комунікативної взаємозумовленості у формуванні ідентичності між брендом і споживачем, естетико-художній компонент покликаний сформувати емоційно яскраве та пам'ятне рекламне повідомлення про продукт чи послугу у свідомості реципієнта, яке неначе спрямовує його вибір в оптимальне для маркетингу русло.

Відеореклама, особливо її наративна емоційність, базована на символізмі художньої творчості, є потужним інструментом для підвищення пізнаваності бренду та дієвим способом залучення клієнтів до очікуваних з їхнього боку дій відносно рекламованого продукту чи послуги, включаючи його у маркетингову кампанію неначе на рівних через емпатичний зв'язок, сформований через використання його ж історій, думок та життєвих програм [15]. Однак без прагматичного складника — чіткого таргетингу, адаптації до поведінкових особливостей споживача та маркетингових стратегій — навіть найяскравіший рекламний контент може залишитися лише художньо оформленим відео без реального впливу на авдиторію [11; 12].

Саме тому рекламовиробнику важливо дотримуватися своєрідного балансу між естетико-художньою стороною та комерційною метою рекламного повідомлення, що впливає на його успішність. У цьому контексті візуальна естетика, а отже естетична персоналізація візуального контенту, має вирішальне значення у виборі споживача: «для авдиторії з інтердепендентним мисленням важливою є художньо-естетична привабливість задуму відеореклами, а для реципієнтів з індепендентним мисленням варто доповнювати контент раціональною інформацією» [10], що впливає на візуально-емоційне сприйняття рекламного повідомлення. Ефективна відеореклама повинна бути не лише естетично привабливою, а й функціональною, має чітко передавати інформацію та спонукати до дії [16]. Водночас «художній дизайн має бути свідомим, з врахуванням емоційного сприйняття та когнітивних зумовленостей психічної організації умовного реципієнта» [10].

Важливість художнього компоненту у створенні рекламної відеопродукції зростала з розвитком технологій комунікації зі споживачами. Сам процес еволюції звернення до художньо-образних втілень має кілька ключових етапів. *Ранній період розвитку відеореклами (1940–1970-ті роки)* безпосередньо пов'язаний з розвитком телебачення. На початках ролики були статичними, з акцентом на текстову інформацію та просту графіку. Основна увага приділялася слоганам і подачі в прямому етері дикторського тексту. Перший офіційний телевізійний рекламний ролик було показано у США 1 липня 1941 року — це була реклама годинників Bulova, яка тривала всього 10 секунд[1].

Ера кінематографічності (1980–1990-ті роки). Протягом наступних десятиліть телевізійна реклама, реалізована як художньо довершений продукт, стала основним інструментом для просування товарів та послуг: активно розвивалися її художні форми презентації — складні сценарії з кінематографічним підходом (ракурси, освітлення, спецефекти та якісний монтаж кадрів). Показовим у цьому контексті є розвиток відеореклами на кабельному телебаченні. Ці мережі від початку свого заснування були орієнтовані на різні соціальні групи, тож з'явилися тематичні рекламні кампанії, що уможливило створення ефективного рекламного відеоконтенту у прагматичних способах впливу на вибір споживача певної групи з певними соціальними пріоритетами. Водночас, зростання конкуренції між рекламовиробниками сприяло підвищенню якості самої рекламної відеопродукції, що змусило бренди інвестувати у якісний контент, який мав би привернути увагу

1. https://www.youtube.com/watch?v=8JenAyMmZ68

і залишити враження, схожі з переглядом короткометражного фільму [5]. Однак висока вартість розміщення реклами у телепросторі та відсутність точного таргетингу змусили маркетологів шукати нові формати для комунікації з авдиторією: обмеження бюджету на традиційну рекламу та необхідність точної комунікації з цільовою авдиторією спонукали до пошуку нових форматів відеореклами та платформ її оприявнення [4]. У телевізійний період становлення відеореклами баланс між художньою естетикою і прагматизмом став вагомим важелем розвитку у конкурентному середовищі, де вибір між якістю та кількістю контенту визначав успішність рекламних кампаній [6].

Цифрова експансія (2000-ті роки). Кардинальні зміни у розвитку відеореклами відбулися з появою інтернету та цифрових платформ. Поява комп'ютерної графіки, 3D-анімації та візуальних ефектів значно збагатили можливості реклами у напрямку створення унікальних віртуальних образів, спрямованих до емоційне переосмислення реципієнтом. У 2005 році було запущено відеоплатформу YouTube, яка започаткувала нову еру реклами у форматі онлайн-відео. Завдяки цьому бренди отримали змогу створювати контент для глобальної авдиторії, не обмежуючись часовими рамками телевізійних блоків. Формати реклами на YouTube почали досить мобільно видозмінюватися — від класичних рекламних роликів до інтерактивних оголошень та наративного контенту, створеного у співпраці з блогерами. Диджитал-реклама, яка охоплює рекламні відео на платформах YouTube, стримінгових сервісах (Netflix, Hulu, Megogo) та вебсайтах, має гнучкий формат, реалізований у вигляді коротких рекламний роликів перед основним відео на платформі: прерол-реклама (pre-roll ad), що інтегрована перед основним контентом, показ якої можна відмінити (skippable), проте є формат, перегляд якого не можна уникнути (non-skippable), банерних відео, інтерактивних рекламних вставок та вже згадуваної наративної реклами у блогах та стримінгах. Це уможливило ефективну взаємодію з цільовою авдиторією завдяки алгоритмам персоналізації та аналізу поведінки користувачів.

Інтерактивна реклама та нові технології (від 2010-х). Наступним етапом еволюції стало стрімке зростання ролі соціальних мереж, особливо таких платформ, як Facebook, Instagram та TikTok у повсякденному бутті. Instagram, запущений у 2010 році, почав активно впроваджувати відеорекламу з 2013 року, зосередившись на коротких естетичних відео для брендів. За цей період повністю змінився підхід до відеореклами на платформах TikTok та Instagram Reels, яка стала інтерактивною, вірусною та максимально комфортною для сприйняття молодою авдиторією. Алгоритми цих платформ дозволяють брендам швидко адаптувати контент під інтереси користувачів, що значно підвищило ефективність відеореклами. Головна перевага такої реклами — її інтерактивність, можливість швидкої адаптації під тренди та безпосередня комунікація з авдиторією.

Серед головних трендів, які нині визначають ефективність відеорекламного повідомлення, — це персоналізація, інтерактивність та використання штучного інтелекту (ШІ), що уможливило адаптування рекламного контенту під індивідуальні потреби кожного користувача. Персоналізаційний підхід рекламовиробників адаптує рекламний контент під конкретного користувача або групу користувачів на основі їхніх інтересів, поведінки та демографічних характеристик. Ця максимальна релевантність вибудувана на даних про користувачів, отриманих завдяки їхній активності в інтернеті (історія переглядів, пошукові запити, поведінка в соціальних мережах та на сайтах e-commerce тощо). Як приклад, YouTube Ads — відеоспоти, що додаються перед основним відео і є адаптованими під інтереси конкретного користувача. Ці нові підходи, як-от персоналізовані трейлери та рекомендації на основі переглянутих фільмів та серіалів, використовують Netflix та Amazon Prime Video, рекламні авдіо- та відеоспоти, які відповідають жанровим вподобанням користувача, — Spotify та Apple Music. Така рекламна персоніфікованість значно підвищує ефективність повідомлення, оскільки користувачі краще реагують на контент, який відповідає їхнім інтересам, а не загальним маркетинговим стратегіям. При цьому, ефективність

персоналізованої реклами можна легко виміряти за допомогою таких показників, як рейтинґ кліків (CTR) та коефіцієнт конверсії, що дає реальні докази їхнього впливу на успіх бізнесу [2]. Таким чином, персоналізовані рекламні стратегії, які враховують індивідуальні вподобання користувачів, сприяють більш ефективній взаємодії з авдиторією та підвищують результативність маркетингових завдань. Дослідження показують, що персоналізовані рекламні повідомлення можуть підвищувати рівень залучення користувачів і збільшувати конверсійні показники, але вони повинні бути виконані прозоро, щоб уникнути негативних наслідків, таких як реакція проти реклами чи порушення приватності [3].

Важливим принципом сучасної відеореклами є її інтерактивність: реципієнт не просто переглядає рекламу, а й взаємодіє з нею — обирає варіанти розвитку подій або навіть проходить мінігру. Такий підхід створює новий рівень взаємодії та залученості, що робить рекламу більш запам'ятовуваною. Серед засобів інтерактивної взаємодії в межах рекламного споту — клікабельні елементи, QR-коди, вбудовані опитування, 360-градусні огляди товарів або можливість вибору сценарію реклами. Це закликає реципієнта до дій, де відсутній пасивний перегляд рекламного відео[2]. Інтерактивна відеореклама дозволяє не лише привертати увагу, а й забезпечувати активну участь споживача у рекламному процесі, що значно підвищує ефективність комунікації.

Конструктивною особливістю рекламного поля останніх років є використання штучного інтелекту для аналізу поведінки користувачів, автоматичного створення та оптимізації відеоконтенту, а також для розробки глибоко персоналізованих рекламних повідомлень. ШІ дозволяє створювати автоматичний монтаж реклами. Як приклад, платформи Synthesia або Peech використовують алгоритми ШІ для автоматичного створення рекламних відеоспотів без людського фактору, генеруючи голосове озвучення та накладаючи текст на відео. Аналізуючи великі обсяги даних, на основі прогнозування поведінки користувачів ШІ визначає цільову авдиторію того чи іншого рекламного повідомлення, використовує алгоритми машинного навчання для автоматичного налаштування рекламних кампаній. При цьому такі сервіси, як-от DeepBrain AI, дають можливість створювати штучних ведучих (відеоаватари) для рекламних роликів, які виглядають як справжні люди, що значно зменшує витрати на продакшен відео. Потрібно додати, що голосові помічники, як-от Alexa, Siri та Google Assistant, інтегруються з рекламними системами, рекомендують товари на основі голосових запитів користувача[3]. Отже, персоналізація, інтерактивність та використання ШІ є ключовими рушіями розвитку сучасної відеореклами, що дозволяє брендам створювати гнучкий особистісно зорієнтований та ефективний контент, суголосний з очікуваннями реципієнта. У майбутньому ці технології лише розширюватимуть свої можливості, отже реклама стане ще більш адаптивною, динамічною та точною у впливі на споживача.

У своїй безпосередній реалізації відеореклама повною мірою абсорбує художній досвід, спрямований на прагматичну конвергентність у побудові та сприйнятті відеоспоту. Отже, в основі ефективної відеореклами лежить креативна концепція, що формує не лише зміст рекламного повідомлення, а й визначає візуальний стиль,

2. Приклади інтерактивної відеореклами:
– YouTube TrueView for Action — формат реклами, що дозволяє додавати кнопки із закликами до дії (наприклад, «Дізнатися більше», «Придбати зараз» тощо);
– Instagram Stories Ads — інтерактивні рекламні stories із можливістю голосування, swipe вгору для переходу на сайт або вибору варіанта у рекламі;
– Netflix «Bandersnatch» (Black Mirror) — хоча це серіал, проте його формат інтерактивного вибору є ідеальним прикладом залучення глядача у процес прийняття рішень. Схожі рекламні формати можуть використовувати бренди для створення історій, де глядач обирає сюжет рекламного відеоспоту.

3. Приклади використання ШІ у відеорекламі:
– Coca-Cola використовує ШІ для генерації персоналізованих рекламних відео на основі даних про авдиторію;
– Nike застосовує комп'ютерний зір для аналізу рухів спортсменів та створення унікальних рекламних роликів із персоналізованими рекомендаціями;
– L'Oréal використовує доповнену реальність (AR) та ШІ, щоб показувати, як косметика виглядатиме на обличчі користувача ще до покупки.

драматургію та загальну естетику відеоспота, спрямовані на створення емоційного зв'язку з реципієнтом у донесенні ключових маркетингових меседжів задуму. Водночас у своєму драматургічному втіленні реклама комбінує різні композиційні підходи: демонстрація проблеми та способів її втілення, де продукт або послуга стає ефективною відповіддю на запит споживача; використання емоційного впливу, коли відеоспот викликає сильні підсвідомі почуття — радість, ностальгію чи довіру; розважальний підхід, що додає рекламі легкості сприйняття та сюжетної запам'ятованості. Важливим підходом у художньому оформленні реклами є сторітелінг — презентація бренду через створення захопливої мінімалістичної історії, яка неначе спрямовує вибір реципієнта у потрібне для виробника русло. При цьому часто застосовується експериментальний підхід — використання нестандартних рішень, абстрактних образів або унікального візуального стилю. Як приклад, Apple у своїх рекламних кампаніях часто використовує мінімалізм та емоційний сторітелінг, що дозволяє зосередити увагу на продукті та його унікальних характеристиках, не перевантажуючи відеоспот зайвою деталізацією, яка може розпорошувати увагу реципієнта.

Апробацією художнього досвіду у виробництві відеореклами є використання принципів сценарної драматургії, базованих на її класичних принципах (зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка) з адаптацією їх під короткий формат відеоспоту. Серед показових драматургічних сценаріїв найчастіше застосовується варіант *проблема — вирішення,* де глядач одразу знайомиться з проблемою, яка гіпотетично є йому близькою, далі з'являється продукт чи послуга, що вирішує цю проблему, а завершується відеоспот демонстрацією покращеного стану або позитивного результату за умови, що реципієнт обере потрібну послугу чи продукт. Схожим за драматургічною подієвістю є образно-змістовий контент *умовний герой та його трансформація:* персонаж стикається з викликом або перешкодою, відтак, долаючи труднощі, герой змінюється (завдяки використанню рекламованого продукту чи бренду), стаючи сильним, успішним та щасливим. Цей формат застосовується рекламовиробниками для створення емоційно та мотиваційно зорієнтованих відеоспотів.

Сучасний споживач перевантажений рекламними повідомленнями, котрі складають значну частину його авдіовізуального особистісного простору. Усталені маркетингові меседжі вже не працюють так ефективно, як раніше, в добу телевізійного домінування. Саме тому задля привернення уваги реципієнта з метою викликати емоційно-споживчу реакцію бренди часто використовують мікроісторії або сторітелінг[4] — короткі, проте яскраві, подієво насичені сцени, ємно та цілісно викладені за допомогою динамічного монтажу, символічних образів, діалогів (ба навіть авдіально неозвучених), втиснутих в обмежений відтинок часу.

Ефективність сторітелінгу залежить від кількох ключових компонентів, базованих на художньо-образному втіленні. Передовсім це образ головного героя (персонажа), історія якого має викликати відповідну реакцію у глядача. Найчастіше це — пересічна людина, що стикається з життєвими викликами, або відомий персонаж-ікона, який уособлює цінності бренду, а його життєпис є неперевершеним за успіхом. У реципієнта має з'явитися відчуття ототожнення «це про мене» або переконливості і довіри до монологів успішної людини. Скажімо, у рекламі Dove «Real Beauty»[5] головними героями є звичайні жінки, що неначе руйнують стереотипи краси, демонструючи справжню природність.

Без конфлікту історія не буде привабливою. Відеореклама за короткий часовий відтинок повинна втілити проблему, з якою стикається головний герой та вирішити її або майже довершити, де крапка сторітелінгу — це вибір споживача.

4. Сторітелінг (storytelling) — це мистецтво розповіді, яке широко використовується у відеорекламі для створення емоційного зв'язку з авдиторією. На відміну від традиційних рекламних повідомлень, які безпосередньо закликають до купівлі товару чи користування послугою, сторітелінг дозволяє брендам передавати свої ідеї та цінності через захопливі історії. Це підхід, що формує довіру, емоційно залучаючи реципієнта до вибору, адже сам рекламний контент є більш переконливим, апелює до художньо-образної сфери мислення людини.

5. https://www.youtube.com/watch?v=rymT28Z6KQY

Наприклад, у рекламі Google «Reunion»[6] мова йде про двох друзів, на подальшій долі яких позначився кашмірський конфлікт між Індією та Пакистаном. У фіналі сервіси Google допомогли зустрітися Юсуфу і Балдову —через багато-багато років. Далі спостерігаємо розвиток подій: персонаж долає певний шлях, приймає рішення, стикається з труднощами. Використання такої подієвості додає сторітелінгу динамічності у драматургічному розвитку. Ще один приклад — цикл відеоспотів від компанії Nike «Find Your Greatness»[7]. Ці рекламні відео часто починаються з історії пересічної людини, котра, тренуючись, змінюється завдяки боротьбі з собою. Все завершується переможним фіналом, ідея якого полягає у формуванні мотивації до дії — тренуватися з аксесуарами Nike. Відповідно до подальшого драматургічного розвитку дія прямує до кульмінації, точки максимального емоційного напруження, яка змушує глядача переживати за героя. Показовою у цьому контексті є реклама Apple «Misunderstood»[8]: підліток почувається відчужено під час святкування Різдва, проте в кінці споту виявляється, що він увесь час знімав на смартфон передноворічні клопоти родини, а у фіналі продемонстрував рідним зворушливе відео, що об'єднало та розчулило родину. Сторітелінг завжди з переможним фіналом, завершується на емоційному злеті та полишає сильне враження у глядача. Також показовим є відеоспот від бренду Coca-Cola «Share a Coke»[9], де молодь обмінюється пляшками з іменами, підкреслюючи ідею дружби та єднання.

Потрібно наголосити, що бренди використовують різні формати сторітелінгу. Все залежить від певної цільової авдиторії та маркетингових завдань. Найчастіше застосовується емоційний сторітелінг, що справляє сильні почуття (радість, ностальгія, співчуття) та формує глибокий емотивний зв'язок із реципієнтом, як, наприклад, у рекламі компанії Google «Parisian Love»[10], де йдеться про історії кохання, оповідані через пошукові запити. Почасти використовується сторітелінг з гумористичними сценаріями, де комедійні елементи сприяють легкості та запам'ятовуваності реклами, яка сприймається як розважальний контент і є вірусною за розповсюдженням у цифровому просторі. Показовими у цьому контексті є відеоспоти бренду Old Spice «The Man Your Man Could Smell Like»[11], де рекламовиробник використовує абсурдний гумор, проте саме цей компонент сприяв культовості у сприйнятті цих відео. Серед інших форматів — мотиваційний сторітелінг, що неначе закликає глядача до життєвих змін та підкреслює важливість наполегливості у цих процесах. Яскравий приклад — реклама Under Armour «Rule Yourself»[12], що показує щоденні тренування Майкла Фелпса, наголошуючи на важливості самодисципліни у досягненні життєвих результатів. Також рекламовиробники використовують документальний сторітелінг, заснований на реальних історіях, що додає відеоспотові автентичності, переконливості та часової тяглості. Скажімо, у спотах Patagonia «Worn Wear»[13] оповідаються історії людей, які використовують продукцію бренду упродовж багатьох років.

Художність задуму рекламного відеоспота та його сценарна розробка базується на т. зв. суголосних історіях, співзвучних з настроями авдиторії — бренди обирають теми, які відображають цінності їхніх клієнтів. Використовуються відео з відкритим фіналом — глядач самостійно домислює можливий розвиток подій, що стимулює обговорення сюжету, його фіналу. Персонажі таких роликів викликають емпатію у реципієнтів, адже люди швидше запам'ятовують історії, у яких вони впізнають себе. Як приклад, у рекламі Airbnb «Belong Anywhere»[14] показують реальних людей, які подорожують світом, використовуючи сервіс, що створює у глядача відчуття тепла та гостинності. Інколи увага рекламовиробника зосереджується на створенні атмосферного або емоційного впливу на реципієнта:

6. https://www.youtube.com/watch?v=gHGDN9-oFJE
7. https://www.youtube.com/watch?v=WYP9AGtLvRg
8. https://www.youtube.com/watch?v=Og637tBf91s
9. https://www.youtube.com/watch?v=6vFeM85Le9w
10. https://www.youtube.com/watch?v=nnsSUqgkDwU
11. https://www.youtube.com/watch?v=owGykVbfgUE
12. https://www.youtube.com/watch?v=mDQDTPWNcQ0
13. https://www.youtube.com/watch?v=nYMW7R4U4fM
14. https://www.youtube.com/watch?v=jcVFigGq1_I

спостерігаємо відсутність чіткої сюжетної лінії, натомість акцентуються емоції, візуальний стиль та музика. Такий драматургічний підхід мимоволі залучає увагу реципієнта, а сам сюжет добре запам'ятовується. Відеоспот створює настрій, який асоціюється з брендом (як приклад, рекламні кампанії Apple, Nike, Coca-Cola та ін.). Загалом сторітелінг, вибудуваний на принципах сценарної драматургії, у рекламі працює за тими ж законами, що й у художньо-видових практиках, кіно чи театрі, проте у сконденсованому форматі та з маніпулятивною метою.

Візуальна реалізація сценарної драматургії вибудовується на естетиці візуального ряду. Використання кольору допомагає створити правильну емоційну атмосферу та асоціації з брендом. Як і в художньому дискурсі, серед важливих компонентів — композиція кадру, іншими словами принцип розташування об'єктів в кадрі задля інтуїтивного сприйняття реципієнтом потрібної для рекламовиробника інформації про продукт чи послугу. Важливою є роль кольорової гами, де кожен колір відповідає за певний емоційний спектр[15]. Це не лише створює настрій, а й посилює асоціативний зв'язок із брендом. Саме тому компанії свідомо дотримуються певної візуальної колористики у всіх своїх рекламних кампаніях.

Вважливим художнім чинником є динамічність подієвого розгортання, реалізована через процес монтажу відеоспоту — зміну кадрів, ракурси тощо, що задають темп відео та впливають на безпосереднє його сприйняття. Як приклад, швидке монтажування створює відчуття енергії, руху та сили, навпроти, повільне — спрямоване на втілення глибини подієвості споту та загострення його драматичного контексту. Грамотно вибудована композиція допомагає виокремити головний об'єкт, забезпечити динаміку розгортання та задати потрібний драматургічний ритм відео. Серед основних принципів композиції у відеорекламі виокремимо наступні:

– *пропорція третин* (екран умовно розподіляється на дев'ять рівних частин, а головні об'єкти розташовуються на перетинах цих ліній, що забезпечує гармонійний візуальний баланс), *т. зв. глибину кадру* (використання переднього та заднього планів задля створення ефекту об'ємності);

– *симетрія та асиметрія* (симетричні кадри створюють відчуття спокою та стабільності, тоді як асиметрія додає динаміки); — *фокусування на головному об'єкті* (завдяки розмиттю заднього плану або використанню світлових акцентів можна виділити ключовий елемент у кадрі);

– *перспектива* (зміна ракурсів для створення відчуття масштабу або емоційного впливу, наприклад, зйомка знизу може додати відчуття сили, а зверху — вразливості).

Врахування цих принципів у побудові рекламної відеокомпозиції допомагає керувати увагою реципієнта на основі емоційного ефекту впливу рекламного повідомлення.

Одним із важливих художніх компонентів відеореклами, що відіграє критично важливу роль, є використання музичного оформлення. Музика та звуко-шумове оформлення здатні посилювати емоційний вплив, сприяти більш глибокому зануренню в рекламний сюжет, підсвідомо формуючи відповідні прагматичні дії споживача.

Серед основних рольових чинників музичного та звуко-шумового оформлення відеоспоту — створення настою (мажорний, життєстверджений лад додає позитивних емоцій, тоді як мінорно-меланхолійна композиція викликає співчуття, ностальгію, спогади тощо). Важливим компонентом художнього впливу музики є роль у розвитку драматургії відеозадуму. Скажімо, музичний фон під час кульмінаційного моменту реклами підсилює емоційне напруження, а отже безпосередньо впливає на його сприйняття. Певні жанри музики можуть підсвідомо впливати на сприйняття бренду: класична музика асоціюється з достатком та розкішшю, електронна — символізує

15. Червоний — енергія, сила, терміновість, пристрасть (часто використовується у рекламних відеоспотах Coca-Cola, McDonald's); синій — довіра, стабільність, надійність (використовують такі бренди, як-от Facebook, Samsung, Visa); зелений — екологічність, спокій, гармонія (найчастіше стрічаємо у рекламі брендів Starbucks, Land Rover, Natura Siberica); жовтий — радість, тепло, оптимізм (бренди IKEA, Shell, McDonald's); чорний — елегантність, розкіш, статусність (бренди Chanel, Nike, Gucci); білий — чистота, мінімалізм, інноваційність (продукти Apple, Tesla).

про технологічність, а використання рок-композицій надає буремності та енергії відеозадумові. Як приклад, відеореклама британської мережі магазинів John Lewis щороку використовує ностальгійну музику, яка викликає емоційний відгук та створює теплу атмосферу, що асоціюється з Різдвом[16].

Існує кілька основних підходів до використання музики у рекламних роликах. Передовсім, рекламовиробник часто використовує ліцензовані музичні композиції, оскільки вони вже мають емоційний заряд і легко викликають асоціації у споживача. У рекламних кампаніях бренду Apple використовуються популярні треки, спрямовані на підкреслення його сучасності, важливості та потрібності для життєдіяльності реципієнта. Деякі бренди створюють унікальну музику спеціально для своїх рекламних кампаній, що допомагає створити унікальний та неповторний контент. Як приклад, Intel ще на початку 2000-х років створила власний звуковий логотип — короткий джингл[17], який миттєво в споживача асоціюється з брендом[18]. З роками цей музичний мотив лише отримував нові аранжувальні варіанти[19]. Схожу місію виконує музичний слоган «I'm Lovin' It» від компанії McDonald's[20], що за роки використання в уяві споживача постає як частина ідентичності бренду.

Іншу важливу частину оформлення відеоспоту складають природні атмосферні фонові звуки та синтетичні звукові ефекти[21], використання яких спрямоване на створення у глядача ефекту присутності та занурення. Як приклад, задля загострення відчуття динаміки та свободи пересування у рекламі автовиробників часто використовуються звуки мотора, дощу або гальмування на небезпечних відтинках дороги. Загалом у відеорекламі використовуються такі види звуко-шумових ефектів, як вже згадувані *природні звуки* (ефект присутності) та *технічні звуки* (технологічний аспект рекламованого продукту), а також *голосові ефекти* як допоміжні на ключових словах або фразах драматургічного задуму. Серед прикладів успішного використання музичного оформлення та звуко-шумових ефектів у відеорекламі є спот «Nike — You Can't Stop Us» (2020)[22], в основу якого покладено динамічне монтажування кадрів, що супроводжується мотивуючим, динамічно наростаючим музичним оформленням. Емоційний за впливом на реципієнта голос за кадром (voice-over) формує специфічний діалог, адресований безпосередньо до глядача. Фінал утверджується завдяки музичному оформленню, де саме ця компонента формує відчуття перемоги, надихаючи споживача на активні дії. Художній ефект музичного супроводу додає глибини та реалістичності відеозадумові. Саме тому бренди приділяють величезну увагу звуковому оформленню своїх рекламних кампаній, спрямованих на впізнаваність рекламованого продукту.

Потрібно зазначити, що залучення цифрових візуальних ефектів, як-от CGI, анімація або доповнена реальність, додають відеоспоту унікальності та ефектності з точки зору втілення художньо-образних конотацій задуму. Як приклад, у відеоспотах компанії Coca-Cola часто використано яскраву кольорову гаму (червоний, білий), динамічний монтаж та емоційно насичені сцени, що спрямовані на створення відчуття свята та радості, які неначе неможливо відчути без культового напою. Креативна концепція та сценарій як фундамент будь-якої відеореклами визначають не лише наповнення відеоспоту, а і його стиль, візуальні особливості та емоційний вплив на глядача. Сучасні бренди приділяють особливу увагу художній драматургії, використовуючи кінематографічні техніки, емоційне напруження та яскраві візуальні ефекти

На перспективу. Важливим питанням є співвідношення художнього задуму та прагматичного

16. https://www.youtube.com/watch?v=55ghIHTaRzM

17. Рекламні джингли — це короткі музичні фрази, які легко запам'ятовуються, часто містять назву бренду або рекламний слоган.

18. https://www.youtube.com/watch?v=-ihRPi4wcBY

19. https://www.youtube.com/watch?v=_U_11YmYv3Y

20. https://www.youtube.com/watch?v=ca5S85mhFbE

21. SFX — sound effects, у перекладі укр. — звукові спецефекти. У цифровому просторі існують цілі SFX-бібліотеки (https://artlist.io, https://www.epidemicsound.com, https://elements.envato.com та ін.).

22. https://www.youtube.com/watch?v=pcXTnyCmQbg

впливу відеореклами, баланс між естетико-художніми наративами її втілення та маркетинговими цілями. Світ мистецтва та бізнесу тривалий час, здавалося, розвивався між двома протилежними полюсами: митці створювали свій продукт, керуючись натхненням та творчим пошуком, у той час як маркетологи прагнули досягти конкретних комерційних результатів — залучити авдиторію, підвищити пізнаваність бренду, збільшити продажі. Однак історія реклами свідчить про те, що ці два світи можуть успішно взаємодіяти. Золота середина між мистецтвом і комерцією полягає у гармонійному поєднанні естетичних принципів та маркетингових стратегій. Успішні рекламні кампанії використовують художній задум для створення емоційного зв'язку з глядачем, що, у свою чергу, посилює вплив бренду. Наприклад, легендарна кампанія Apple «Think Different»[23] поєднала мінімалізм та заклик до змін, що сприяло формуванню лояльності до бренду.

Креативність у рекламі часто розглядається як ключ до запам'ятовуваності та вірусного поширення. Проте не кожен креативний ролик конвертується у зростання продажів. Баланс між естетикою та комерційною ефективністю — один із головних викликів для маркетологів та креативних агентств. З одного боку, ефектна, добре продумана реклама залишає слід у пам'яті авдиторії, викликає емоції, що підсилюють зв'язок із брендом. Наприклад, рекламна кампанія «Dumb Ways to Die» (Metro Trains)[24] стала вірусною завдяки своєму унікальному поєднанню анімації, кризових ситуацій, гумору та важливого соціального посилу. З іншого, — художні ролики, які не передають чітке повідомлення, лишаються просто витвором мистецтва та не приносять бізнес-результатів. Ідеальний варіант для виробника відеореклами, коли креативність підпорядкована маркетинговим цілям, як у відеоспоті компанії Nike «Just Do It»[25], де поєднано простоту, мотиваційний посил та емоційний вплив, що в комплексі спрямовані на популяризацію бренда та зростання продажів.

Потрібно наголосити, що у цифрову епоху реципієнт стикається зі значною кількістю рекламного контенту, що ускладнює для рекламовиробника створення неординарного образу продукту чи послуги. Занадто агресивна реклама часто викликає зворотний ефект — блокування оголошень, уникнення бренду споживачами. Щоб не стати частиною маніпулятивного шуму, компанії збагачують відеоконтент у напрямку освітньо-просвітницьких форм втілення, а також завдяки інтерактивним формам взаємодії зі споживачем. У цьому річищі саме художня складова як поле експериментів дозволяє брендам створювати унікальний, нестандартний формат подачі, спрямований на маніпулятивний вибір споживача. Також маніпулятивність відеореклами стикається з етичними викликами. Все більше споживачів звертають увагу на етичність рекламних кампаній. Використання маніпулятивних тактик, відвертої експлуатації емоцій або культурних стереотипів може викликати хвилю негативу та бойкотування бренду.

Висновки. Сучасна відеореклама є не лише маркетинговим інструментом, а й формою авдіовізуального мистецтва, що синтезує креативний задум із прагматичним впливом на споживача. Її ефективність визначається здатністю гармонійно поєднувати емоційний, естетичний та комерційний аспекти.

По-перше, баланс між художнім задумом та маркетинговими цілями відеореклами є ключовим фактором її успішності. Рекламні кампанії, які майстерно використовують сторітелінг, візуальні ефекти, музичний супровід та інтерактивні елементи, здатні не лише привертати увагу, а й створювати довготривалий емоційний зв'язок із брендом. Як приклад, кампанії Apple, Nike, Coca-Cola та інших відомих брендів демонструють, що мистецький підхід у рекламі може підсилювати впізнаваність і довіру до продукту.

По-друге, технологічний прогрес змінив підходи до виробництва та сприйняття відеореклами. Цифрові платформи, алгоритми персоналізації та штучний інтелект відкрили нові можливості для залучення авдиторії та оптимізації

23. https://www.youtube.com/watch?v=7zJumP9Rerw
24. https://www.youtube.com/watch?v=sjgYshDp29g
25. https://www.youtube.com/watch?v=freRkr00otY

рекламних кампаній. Тепер реклама може бути адаптована до конкретного споживача, що підвищує її ефективність. Використання інтерактивних форматів, таких як YouTube TrueView for Action або Instagram Stories Ads, дозволяє глядачеві брати активну участь у рекламному процесі, що сприяє глибшому залученню.

По-третє, однією з головних проблем сучасної відеореклами є її перенасиченість та «рекламний шум». У ситуації, коли споживач щоденно стикається з сотнями рекламних повідомлень, важливою стає не лише їхня креативність, а й релевантність та етичність. Надмірно маніпулятивні чи нав'язливі рекламні кампанії можуть викликати зворотний ефект — відторгнення бренду. Тому компанії мають враховувати не лише комерційні, а й соціально-культурні аспекти, розвиваючи довірливу та прозору комунікацію з авдиторією.

Загалом, відеореклама залишається потужним інструментом впливу на споживача. Її майбутнє полягає у ще більшій персоналізації, інтерактивності та використанні новітніх технологій. Водночас, успіх рекламного повідомлення визначається не лише його технічними характеристиками, а й тим, наскільки воно відгукується у серцях глядачів. Ефективна відеореклама — це не просто промоція товару, а створення унікального досвіду, що залишає слід у свідомості авдиторії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Заря С. Рекламні відеоролики як вид аудіовізуальної продукції // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 2. С. 94–98. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2016.138519
2. Кобернюк С., Струнгар А., Завгородня Л. Аналіз ролі та ефективності використання штучного інтелекту у вдосконаленні персоналізованої реклами та взаємодії з аудиторією // Економіка та суспільство. 2024. № 61. DOI: 10.32782/2524-0072/2024-61-112
3. Лошенюк І., Рябоконь В., Коваленко-Савчук Д. Аналіз ефективності використання штучного інтелекту в персоналізації маркетингових стратегій // Актуальні питання економічних наук. 2024. № 5. DOI: 10.5281/zenodo.14171833
4. Маркетинг, що не працює: 10 причин, чому знижуються продажі // EdgeLab. Дата оновлення: 28.02.2024. URL: https://edgelab.com.ua/blog/10-problem-marketyngu-shho-vplyvayut-na-prodazhi-cheklist/ (дата звернення: 28.11.2024).
5. Трансформація SMM за 5 років // ANT Media. Дата оновлення: 30.07.2024. URL: https://www.theantmedia.com/post/transformaciya-smm-za-5-rokiv (дата звернення: 10.09.2024).
6. Як виконати конкурентний аналіз — класичні та сучасні методики // Top Digital Marketing Agency. Дата оновлення: 06.2021. URL: https://topdigital.com.ua/blog/як-виконати-конкурентний-аналіз-клас/ (дата звернення: 18.09.2024).
7. A Meta-Analysis of When and How Advertising Creativity Works / S. Rosengren et al. // Journal of Marketing. 2020. Vol. 84, Issue 6. P. 39–56. DOI: 10.1177/0022242920929288
8. Dahlen M., Rosengren S. If Advertising Won't Die, What Will It Be? Toward a Working Definition of Advertising // Journal of Advertising. 2016. Vol. 45, Issue 3. P. 334–345. DOI: 10.1080/00913367.2016.1172387
9. Effectiveness of Online Digital Media Advertising as a Strategic Tool for Building Brand Sustainability: Evidence From FMCGS and Services Sectors of Pakistan / R. Ahmed et al. // Sustainability. 2019. Vol. 11, No. 12; 3436. DOI: 10.3390/su11123436
10. Exploring the Relationship Between Visual Aesthetics and Social Commerce Through Visual Information Adoption Unimodel / Y. Yang et al. // Frontiers in Psychology. 2021. Vol. 12. DOI: 10.3389/fpsyg.2021.700180.

11. Huang Y. On the Aesthetic Characteristics of Advertising // Proceedings of the 2016 International Conference on Arts, Design and Contemporary Education. Atlantis Press, 2016. P. 467–469. DOI: 10.2991/icadce-16.2016.108

12. Looking at Aesthetic Emotions in Advertising Research Through a Psychophysiological Perspective / M. Lajante et al. // Frontiers in Psychology. 2020. Vol. 11; 553100. DOI: 10.3389/fpsyg.2020.553100

13. McStay A. A Qualitative Approach to Understanding Audience's Perceptions of Creativity in Online Advertising // The Qualitative Report. 2010. Vol. 15, No. 1. P. 37–58. DOI: 10.46743/2160-3715/2010.1139

14. The Impact of Personalized Ads on Consumer Behaviour in Video Streaming Services / A. Dave et al. // International Journal of Research in Modern Engineering & Emerging Technology. 2024. Vol. 12, Issue 9. P. 25–46. URL: https://ijrmeet.org/the-impact-of-personalized-ads-on-consumer-behaviour-in-video-streaming-services/ (access date: 11.10.2024).

15. The Power of Emotional Storytelling in Your Marketing Strategy // AIContentfy. 06.11.2023. URL: https://aicontentfy.com/en/blog/power-of-emotional-storytelling-in-marketing-strategy (access date: 11.10.2024).

16. Video Marketing Design and Aesthetics: The Role of Design in Video Marketing for Business Growth // FasterCapital. 07.06.2024. URL: https://fastercapital.com/content/Video-Marketing-Design-and-Aesthetics--The-Role-of-Design-in-Video-Marketing-for-Business-Growth.html (access date: 16.10.2024).

17. Yang X., Smith R. Beyond Attention Effects: Modeling the Persuasive and Emotional Effects of Advertising Creativity // Marketing Science. 2009. Vol. 28, No. 5. P. 935–949. DOI: 10.1287/mksc.1080.0460

18. Yoon G., Duff B., Bunker M. Sensation Seeking, Media Multitasking, and Social Facebook Use // Social Behavior and Personality. 2021. Vol. 49, No. 1. P. 1–7. DOI: 10.2224/sbp.8918

REFERENCES

1. Zaria, S. (2016). Advertising Videos as a Type of Audiovisual Product. *Bulletin of the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, 2*, 94–98. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2016.138519 [in Ukrainian].

2. Koberniuk, S., Strungar, A., & Zavhorodnia, L. (2024). Analysis of the Role and Effectiveness of Artificial Intelligence in Improving Personalized Advertising and Audience Interaction. *Economy and Society, 61.* DOI: 10.32782/2524-0072/2024-61-112 [in Ukrainian].

3. Loshcheniuk, I., Riabokon, V., & Kovalenko-Savchuk, D. (2024). Analysis of the Effectiveness of Artificial Intelligence in Personalizing Marketing Strategies. *Actual Problems of Economic Sciences, 5.* DOI: 10.5281/zenodo.14171833

4. Marketynh, shcho ne pratsiuie: 10 prychyn, chomu znyzhuiutsia prodazhi. (2024, February 28). [Marketing That Doesn't Work: 10 Reasons Why Sales Decline]. *EdgeLab.* Retrieved from https://edgelab.com.ua/blog/10-problem-marketyngu-shho-vplyvayut-na-prodazhi-cheklist/ [in Ukrainian].

5. Transformatsiia SMM za 5 rokiv. (2024, July 30). [The Transformation of SMM in 5 Years]. *ANT Media.* Retrieved from https://www.theantmedia.com/post/transformaciya-smm-za-5-rokiv [in Ukrainian].

6. Yak vykonaty konkurentnyi analiz—klasychni ta suchasni metodyky (2021, June). [How to Perform Competitive Analysis—Classical and Modern Methods]. *Top Digital Marketing Agency.* Retrieved from https://topdigital.com.ua/blog/як-виконати-конкурентний-аналіз-клас/ [in Ukrainian].

7. Rosengren, S., Eisend, M., Koslow, S., & Dahlen, M. (2020). A Meta-Analysis of When and How Advertising Creativity Works. *Journal of Marketing, 84*(6), 39–56. DOI: 10.1177/0022242920929288

8. Dahlen, M. & Rosengren, S. (2016). If Advertising Won't Die, What Will It Be? Toward a Working Definition of Advertising. *Journal of Advertising, 45*(3), 334–345. DOI: 10.1080/00913367.2016.1172387

9. Ahmed, R., Streimikiene, D., Berchtold, G., Vveinhardt, J., Channar, Z., & Soomro, R. (2019). Effectiveness of Online Digital Media Advertising as a Strategic Tool for Building Brand Sustainability: Evidence from FMCGS and Services Sectors of Pakistan. *Sustainability, 11*(12), 3436. DOI: 10.3390/su11123436

10. Yang, Y., Tang, Y., Zhang, Y., & Yang, R. (2021). Exploring the Relationship Between Visual Aesthetics and Social Commerce Through Visual Information Adoption Unimodel. *Frontiers in Psychology, 12.* DOI: 10.3389/fpsyg.2021.700180

11. Huang, Y. (2016). On the Aesthetic Characteristics of Advertising. *Proceedings of the 2016 International Conference on Arts, Design and Contemporary Education* (pp. 467–469). Atlantis Press. DOI: 10.2991/icadce-16.2016.108

12. Lajante, M., Droulers, O., Derbaix, C., & Poncin, I. (2020). Looking at Aesthetic Emotions in Advertising Research Through a Psychophysiological Perspective. *Frontiers in Psychology, 11*; 553100. DOI: 10.3389/fpsyg.2020.553100

13. McStay, A. (2010). A Qualitative Approach to Understanding Audience's Perceptions of Creativity in Online Advertising. *The Qualitative Report, 15*(1), 37–58. DOI: 10.46743/2160-3715/2010.1139

14. Dave, A., Vijayabaskar, S., Gajbhiye, B., Goel, O., Jain, A., & Goel, P. (2025, March 11). The Impact of Personalized Ads on Consumer Behaviour in Video Streaming Services. *International Journal of Research in Modern Engineering & Emerging Technology, 12* (9), 25–46. Retrieved from https://ijrmeet.org/the-impact-of-personalized-ads-on-consumer-behaviour-in-video-streaming-services/

15. The Power of Emotional Storytelling in Your Marketing Strategy. (2023, November 6). *AIContentfy.* Retrieved from https://aicontentfy.com/en/blog/power-of-emotional-storytelling-in-marketing-strategy

16. Video Marketing Design and Aesthetics: The Role of Design in Video Marketing for Business Growth. (2024, June 7). *FasterCapital.* Retrieved from https://fastercapital.com/content/Video-Marketing-Design-and-Aesthetics--The-Role-of-Design-in-Video-Marketing-for-Business-Growth.html

17. Yang, X. & Smith, R. (2009). Beyond Attention Effects: Modeling the Persuasive and Emotional Effects of Advertising Creativity. *Marketing Science, 28*(5), 935–949. DOI: 10.1287/mksc.1080.0460

18. Yoon, G., Duff, B., & Bunker, M. (2021). Sensation Seeking, Media Multitasking, and Social Facebook Use. *Social Behavior and Personality, 49*(1), 1–7. DOI: 10.2224/sbp.8918

VIKTOR LUGOVYI

CONTEMPORARY VIDEO ADVERTISING: ARTISTIC DESIGN AND PRAGMATICS OF PERCEPTION

Abstract. In today's digital landscape, video advertising occupies a leading position among marketing communication tools. With the advancement of digital technologies and algorithmic personalization, it has become a highly effective means of engaging audiences who interact daily with video content on social media, video-hosting platforms, and streaming services. This article explores the phenomenon of video advertising through two key lenses: artistic intent and pragmatic influence. It examines the role of creativity, aesthetics, and visual and musical effects in crafting advertising messages that elicit emotional responses and strengthen brand associations. Particular attention is given to storytelling as a foundational element of effective advertising, enabling brands to convey not only commercial messages but also social and cultural values. The study also investigates the impact of emerging technologies—such as artificial intelligence, algorithmic targeting, augmented reality, and interactive formats—which enhance both the personalization and effectiveness of advertisements. Case studies of successful global advertising campaigns are presented, illustrating how artistic approaches can be skillfully integrated with marketing goals to achieve artistic, emotional, and commercial resonance. At the same time, the article addresses contemporary challenges in video advertising, including content oversaturation, declining audience attention, negative perceptions of intrusive ads, ethical concerns about manipulative techniques, and the necessity for brands to adapt to evolving consumer behavior. Ultimately, the future of video advertising lies in balancing artistic creativity with strategic marketing by leveraging personalization, interactivity, and adaptation to emerging digital trends.

Keywords: video advertising, video commercials, artistic intent, marketing impact, storytelling, visual effects, ad personalization, artificial intelligence, algorithmic targeting, advertising ethics, persuasive techniques.

Стаття надійшла до редакції 29.11.2024

Using Game Structure Analysis Methods to Conceptualize the Video Game Genre: The Case of *Ghost Hunters* Games

Використання аналізу методів структури гри для концептуалізації жанру відеоігор на прикладі «Ghost Hunters»

УДК 794.8:001.891:7.01
DOI:10.31500/2309-8813.20.2024.319161

Katarzyna Olek
Student, University of Zielona Góra (Poland)
e-mail: kat.olek00@gmail.com

Катаржина Олєк
Студентка Зеленогурського університету (Польща)
orcid.org/0009-0003-7575-7905

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

Keywords: game structure analysis, digital game genres, *Ghost Hunters*, genre fusion model, analytical methods.

Introduction. Although games are not an entirely new medium, as they have been accompanying humans since antiquity and have evolved with the development of civilization, they still cause some difficulties for researchers. The interactivity and multidimensionality of games create a dilemma regarding the methods of studying this medium. Computer games can be categorized according to their theme or ludic layer, but still these divisions cause gaps in the picture of the game which leads to ambiguity. A solution to this problem is the concept of genre fusion, introduced by Maria B. Garda.

The author of the concept takes a layered view of genre, distinguishing three types of genre: thematic, ludic and functional (Garda, 2016). There are certain specific configurations between them, which can be seen, for example, in the frequent combinations of fantasy genres and RPG (role-playing games) or FPS (first-person shooter) and science-fiction genres. Considering games at the level of layers allows researchers to use other analytical tools, distinguishing theme from mechanics or functionality.

Thematic genres are based on a representational layer and are the same as literary genres. This layer includes all the factors influencing world-building, time and place of action and narrative. Literary or film studies tools can be used to study them. Ludic genres refer to the organization of the game, including, among other things, the mechanics, the internal economy of the game or the way in which characters are developed. Functional genres focus on the gameplay experience and the player's impressions. The author of the method here distinguishes divisions based on the purpose of production and the classification of games into engaging and non-engaging games[1]. The purpose of production makes it possible to determine whether the main purpose of a game is to entertain *(entertainment games)* or whether it is a serious game.

1. Polish terminology introduced by Grabarczyk (2015).

The concept presented is important when attempting to conceptualize a new genre of digital games. It allows for a thorough analysis of all elements of the game, both within the theme of the game, its mechanics, and its core premise. By looking at the game in layers, it is possible to focus on the elements of most interest, while not losing the overall picture of the production. It also makes it possible to compare selected fragments with others occurring in a different layer.

The genre fusion presented by Maria B. Garda was used in an attempt to conceptualize a new genre of "ghost hunter" computer games. This attempt was made by analyzing two representatives of the potential game genre: *Phasmophobia* (prod. Kinetic Games, 2020) and *Ghost Watchers* (prod. Renderise, 2022). These games were assumed to show duplicate features in the genre layers. Depending on the number of common features, the emergence of a new game genre could be confirmed or denied. The analysis confirmed the appearance of common features in both games, which allowed the creation of an analytical tool for other games that could belong to the genre.

Thematic layer—horror. The first step that was taken in the attempt to conceptualize the new genre was to identify the pattern of the thematic layer. From observation, it was deduced that the genre equivalent for the games studied would be horror. Thus, literary and cinematic figures that evoke horror in the viewer were used.

Horror literature is characterized by claustrophobic spaces, an atmosphere of mystery and the presence of creatures and supernatural events. Its purpose is to influence and frighten the viewer's emotions. To do this, unfamiliar elements are introduced into the familiar reality. In this way, it is easier to exploit fears that would be too difficult to define. However, this must be done within certain guidelines so that the viewer can fully understand them. Symbols that often draw from folklore allow the viewer to fit them into cultural patterns. Different cultures have their own ideas about supernatural beings or spirits, so it is important to pay attention to cultural contexts. Figures of fantasy beings may become less scary over time due to the perpetuation of their image and its transformation in mass culture. An example of this is the figure of Cthulhu from the works of Howard Philips Lovecraft. Initially, the Great Eternal was awe-inspiring, but his image perpetuated in pop culture has meant that he does not currently evoke the same emotions. In this situation, where the figure itself is insufficient to inspire horror, game and film makers can use other tools, such as special effects and sound, to do so. In the game *Subnautica* (prod. Unknown Worlds Entertainment, 2018) the player controls a castaway on an alien, ocean-covered planet. Exploring the deep waters, the player must collect resources and survive in a hostile environment full of dangerous creatures. The developers have effectively used sound and visuals to introduce a new sense of horror. As the depth increases, the player loses visibility due to the lack of sunlight reaching the depths. At the same time, every now and then he hears disturbing sounds made by the creatures that inhabit the planet.

The nature of the gaming medium means that developers can use the player's interaction with the game to build a new theme of horror. This is influenced by immersion, or the process of being "immersed" in a game. Researchers distinguish between different types of immersion. Laura Ermi and Frans Mäyrä (2005) proposed a model in which the following elements contribute to this phenomenon: sensory immersion, challenge-based immersion and imaginative immersion. Immersion is related to the audiovisual setting. Challenge-based immersion is about the balance between the demands made by the game and the player's skills. Imaginative immersion is related to the player's involvement in the narrative and their emotional connection to the characters (Strojny & Strojny, 2014). Horror games must ensure that the player achieves full immersion. The deeper the player's involvement, the more emotions they experience. In order for immersion to work properly, the player's expectations of the game must be met and, in addition, their actions must have a significant impact on the game environment (McMahan, 2003). The player is an active participant, makes decisions and then faces the consequences, which creates additional tension as each failure becomes personal.

The hallmarks of the horror themed genre will be an atmosphere of horror and mystery, the presence of supernatural beings, the use of factors that evoke anxiety, disgust or fear. To this end, it is necessary to skillfully interact with the player's psyche,

using available audiovisual tools, appealing to phobias and figures found in culture and fully exploiting the potential of immersion. The effectiveness of these activities is linked to exploiting the full potential of the game—both the aesthetic layer, but also the game mechanics layer.

Methods for analyzing the structure of the game. Three methods of game structure analysis were used to perform an analysis of games that would serve as an indicator of a new game genre in the mechanical layer. The combination of these methods allowed the most thorough examination of the games, and the observation of their common features.

The first tool used is the game structure analysis method proposed by Lars Konzack (2001). The author of the method divides the game into seven main layers: hardware, program code, functionality, game elements, meaning, referentiality and socioculturality. At the same time, he recommends making a description of the game that prevents losing perspective of the game as a whole when focusing on parts of the game. In this description, Konzack presents two levels of which the game is composed: the virtual game space and the game terrain. The first level refers to the elements of the game world that collectively represent the featured world. The second level is the space and elements that are required to play the game. This includes the players, their environment and the equipment that is needed to run the game.

The first layer highlighted by Lars Konzack is the hardware, i.e. the physical components that allow gameplay. This layer only gives us an idea of the hardware required, but we are not yet given information about what kind of game we are dealing with. We learn whether the game is intended for PCs, consoles or mobile phones.

The second layer is the program code, which is one of the basic elements of the game, but at the same time difficult to analyze. This is mainly due to its nature—even having the program code there is a possibility of not understanding it. The author of the method himself, in his sample analysis, omitted to analyze the game code due to the difficulty of understanding it.

The next layer is functionality, which depends on the code and the computer. It allows us to observe what the application is doing, but it is not yet clear whether we are dealing with a game.

The fourth layer of analysis is the elements of the game, namely: location, resources, space, time, goal and sub-goals, obstacles, knowledge, rewards, and penalties.

The fifth layer is meaning, i.e. the semantic meaning of the game, explored through semiotics. Meaning in games can be present, it can be abstract, or the game can be almost devoid of it.

Referentiality can be seen when comparing the game with other media. The features of the game in the context of the genre are compared with other media in which they have been used, allowing a new meaning to be given to them. The Konzack method covers both game genres and narrative genres. Because of the close relationship between computer games and analogue games, reference should be made to Roger Caillois's (1997) division, who introduced four game genres: *agon, alea, mimicry,* and *ilinx.*

Agon refers to competition and the creation of a level playing field for players. Victory is to be determined by the player's skills related to a specific attribute such as speed. *Alea* are games in which fate is the main factor and the player's skill has no influence on the outcome. The reward is proportional to the risk. *Mimicry* involves players adopting the rules of a closed world for a set period of time. Such games involve dressing up, becoming someone else within a specific, closed reality. *Ilinx* are games and activities designed to cause bewilderment and dizziness.

The socio-cultural layer links to the social aspects of the game, i.e. the interaction between the player and the game, and the interconnectedness of the players.

The second tool is the formal structure MDA (*Mechanics, Dynamics, Aesthetics*). The authors of the method are Robin Hunicke, Marc LeBlanc and Robert Zubek (2004), in Poland it was presented by Marcin Petrowicz (2015). The framework was created as part of the *Game Design and Tuning* workshop and is intended to serve both game developers and researchers as a tool for analyzing and evaluating games. The method involves dividing a game into three layers: mechanics, dynamics, experience.

Game mechanics are understood as actions, behaviors and mechanisms that are available to players. These include both actions that the player performs, the functionality of objects and interactions with NPCs.

Dynamics are loops of interaction that arise between mechanics and player actions.

Another element of MDA's formal structure is "aesthetics," which is used to analyze visuals and sound design. In this case, aesthetics are all the elements that make players enjoy playing the game. The authors distinguish the following sensations: sensation (player enjoys audio-visual effects), fantasy (imaginary world), narrative (story of the game), challenge (game as an obstacle course), fellowship (community of players), discovery (exploration), expression (players' creativity), submission (connection to the game) (Hunicke, R. et al. 2004).

Petrowicz added a layer of representation that includes graphics, visual style, music, narrative structure and content (2015).

The final tool used in the study is the method created by Tracy Fullerton and Christopher Swain (2008), which divides the structure of the game into three types of elements: formal, dramatic and dynamic.

Formal elements help to distinguish games from other types of media. They consist of the player's interaction pattern, objectives, rules, procedures, resources, constraints and outcome.

The interaction pattern defines how players can interact with each other. It represents whether the game is single-player, team, co-operative or a battle against the system. The objective of the game is the condition that players must fulfil to achieve victory. Rules are a set of rules that define what players can do in the game. They can be written down and attached to the game, or implicitly understood by the players. Procedures are the types of actions taken by players, and are often the result of the interaction of several rules. However, they are not always linked to rules—there are procedures that are relevant to players that are not defined in the game rules. Resources are items that have value in the game and can be managed by the player. Constraints are the limits of the temporary world created by the game. The outcome is the end of the game.

Dramatic elements define the game's plot and narrative. They help to make the rules more comprehensible. These elements are divided into three types: message, character, and story. The message is the basic story of the game world and defines where the plot takes place. Characters are the people around whom the plot revolves. In the case of games, instead of merely identifying with them, the player becomes a character for a period of time defined by the game. The story is the plot of the game including the narrative, i.e. all the events that take place.

Dynamic elements define the rules that have been transformed by the player into actual gameplay. These include strategies as well as behaviours and relationships between game components. They are similar to the dynamics of the MDA structure already discussed, but include more than just mechanics. The basic components in this case are emergence, emergent narrative and testing.

Emergence is the emergent, unforeseen outcomes in the game, which can be the result of the randomness of the game as well as the actions the player takes. Emergence implies that the narrative can be dynamic and the story can be created depending on player decisions. Testing allows for a full understanding of the dynamics of the game, helping designers to understand the experience their product offers.

Analysis of the games *Phasmophobia* and *Ghost Watchers*. The methods described were used to perform an analysis of the games *Phasmophobia* and *Ghost Watchers*. From these, the genre characteristics that games belonging to the proposed genre should manifest were obtained.

From the analysis, it can be seen that the thematic genre in the genre fusion "ghost hunter" is horror. This is already indicated by the very titles of the games, which refer to fear and ghosts. The occurrence of such a reference can be considered as one of the elements to facilitate the recognition of the theme of the game, which can be considered as one of the characteristics.

Another feature is the appearance of ghosts and ghouls in the gameplay. The demons that appear in the games may be inspired by the beliefs of different cultures, but the appearance itself is important.

A third distinctive feature in the genre will be the tension and fear felt by players. Players control character avatars, which are merely graphical representations of the players in the game world, meaning a deeper immersion due to the importance of the decisions made. Every action made by the player is represented by their avatar and every failure is felt more personally.

Another characteristic within the thematic layer is the realistic locations that appear in the analyzed games. In both *Phasmophobia* and *Ghost Watchers*, the appearance of the locations is modelled on places that could exist in reality, but is distinguished by the presence of supernatural beings that haunt the location. Looking at the available maps, it is clear that these are mainly residential houses that have been abandoned after the appearance of a ghost.

An important element that occurs in both productions is the occurrence of so-called jump scares, which are intended to heighten tension and fear. They are associated with the sudden appearance of a ghost silhouette or a loud sound.

In the ludic layer, the characteristics appearing in both productions must be discussed taking into account the methods used. Therefore, the common features that were observed during the analysis using the Lars Konzack method will be presented first.

The games *Phasmophobia* and *Ghost Watchers* are available for personal computers. They use *virtual reality* technology, but this is not required to run the game. Instead, the use of the player's microphone, which is used both to communicate with other players and with the game itself, is essential. The use of the microphone allows for certain interactions with the ghost.

Both games are determined and partly unpredictable due to the possible behavior of the ghost. They are also fluid—ghost traces appear for a set period of time and disappear after a while. Players are given controlled access to content. In *Phasmophobia*, players can unlock locations and equipment as the player's level increases, while in *Ghost Watchers*, lower-level players will not encounter certain types of ghosts during gameplay. There are conditional connections in the games, as we can see in the quests available to players.

An element that appears in the productions is "mental health." This indicator affects the behavior of the ghosts. In *Ghost Watchers* it appears as part of a modifier, but its presence can also be considered a feature.

The perspective of the games in question is first-person—players take an active part in the gameplay. For the gameplay to be meaningful, they must become ghost hunters, they cannot be passive observers. It is their actions and decisions that shape the game. Players control their avatars, but increasing a character's level does not change its attributes.

Games do not have a time limit. Players can end a particular game at any time.

The main objective of the games in question is to find traces of the ghost and then identify it correctly. Players are also given side quests that they can complete during the game, but these are not a requirement to complete the game. The main obstacle to achieving the goal is the ghost, which can kill the players' avatars. The rewards of the games in question are experience points and currency that players can spend on purchasing equipment.

Players have access at all times to information about any type of ghost that may appear in the location. They can be checked in the corresponding tab in the notebook. There you will find a description of the ghost and what traces they leave behind.

An important element of the genre in question is the equipment that appears in the games and is used in the investigation. Both productions feature pieces of equipment that are also used in actual paranormal investigations. The most distinctive are the radio or spirit box, and the electromagnetic field (EMF) meter. Other distinctive elements of the investigation are a notebook or other type of surface that allows the spirit to interact, and a UV torch so that traces left by the spirit can be seen.

There is an emergent narrative in the games analyzed—they do not present a story, but it cannot be said that they are completely devoid of a plot. It is the players' behavior, the actions they take and the actions they perform that create the storyline in the background prepared by the developers.

No knowledge of other works with similar themes is required to play *Phasmophobia* or *Ghost Watchers*. These games are separate productions that may draw on different cultures and beliefs, but this does not affect gameplay. Familiarity with the original phantom figures, or emerging references to other cultural works, does not affect the player's gameplay experience.

The dominant species here, according to Roger Caillois's breakdown, will be *mimicry* and *ilinx*, due to players taking on the role of ghost hunters. For a limited period of time, they become

someone else, mimicking behaviors that might appear in the characters they play. They feel a tension and fear that can be bewildering.

Another method of analyzing game structure focuses on the mechanics, dynamics, and sensations that occur in a game. Mechanics are formalized as verbs that specify actions that can be performed (Sicart, 2008). In this sense, mechanics are walking, running, crouching, holding and using objects, as well as purchasing them.

An important mechanic that is present in both productions is the hunt, an action performed by the ghost during which it seeks to kill the players' avatars. There is a difference within this mechanic in the games in question. In *Phasmophobia*, the hunt is time-limited and the ghost can only kill during the hunt. In *Ghost Watchers*, the ghost can kill at any time. Despite the presence of a given difference, this mechanic is a feature of the genre. It is a form of obstruction to the goal. Players can use the available equipment in any configuration. They use the items to find evidence by repeating actions in different games.

However, the game does not dictate the order in which the equipment offered is performed.

Both productions affect the player's emotions by maintaining an appropriate atmosphere. The games affect the senses of the players, but at the same time are not overwhelming. The developers have made effective use of sound, which introduces tension or can lull players' alertness. The players' opponent is not only the ghost, but also their fear. The cooperative nature of the games allows communities to emerge and existing ones to grow. They are entertaining games through which people can spend time together.

The games have three-dimensional graphics that are simplified, but mimic reality. The players' avatars are human and, while mimicking reality, do not have non-human features. The maps, although quite small and do not leave players much room for exploration, are created to mimic real-world locations.

The pattern of player interaction that we can observe in *Phasmophobia* and *Ghost Watchers* both show that the proposed games allow for two modes of gameplay: single-player and multiplayer. In both modes, the main objective of the players is the same and does not change, the main task of all players is to correctly identify the ghost. The constraints that created the temporary world are the boundaries of the maps available in the games. It is within these boundaries that players take on the role of a ghost hunter, and once the investigation is complete, they return to a safe area that is located at the border of this temporary world. Players still control their avatars there, but no ghosts appear.

In the games analyzed, an incremental outcome is characteristic. By achieving a sub-goal or main goal, players receive rewards. This allows them to raise their character level and unlock further game elements.

The basic story of the presented world is that an unidentified ghost haunts a given location, and players, as ghost hunters, are supposed to identify it so that it can be caught more easily. It is for this reason that they appear at a given location and investigate. The characters in the game do not have any characteristics—they are merely a graphic representation of the players in the game world. It is the players' decisions and behavior that gives them character.

Players can exploit the mechanics and rules of the game to produce outcomes unexpected by the developers. The behavior of the ghost, which is controlled by artificial intelligence, can vary from game to game, leading to different dynamic experiences.

The two games analyzed certainly belong to entertainment games. This indicates that their main purpose is to provide players with entertainment and to evoke emotions. They allow players to spend time both alone and with other people, not necessarily with friends. The games allow for the creation of open lobbies that any players can join. These productions can be played by anyone, regardless of age or gender. Committed players can join communities that are created as the games develop. Fans share their own insights, comments, impressions or stories they have experienced. According to Jesper Juul's (2010) definition of the stereotypical descriptions of engaged and unengaged gamers, it should be assumed that games of the "ghost hunters" genre should be suitable for both types of gamers.

Presentation of the research tool. On the basis of the game analyses carried out, a tool in the form of a table was created to easily check whether a game belongs to a genre. The tool has been simplified to highlight the most relevant features for the genre.

Figure 1. Comparison of the Phasmophobia and Ghost Watchers games

Features of the game	*Phasmophobia*	*Ghost Watchers*
A name alluding to ghosts and spirits	+	+
Demon spirits and wraiths in the game	+	+
Players' feelings of tension and fear	+	+
Jump scares	+	+
Realistic locations in the game	+	+
Story outline: players travel to a haunted place to identify the ghost that is there	+	+
Use of the microphone in the game	+	+
Time is not of the essence in the game—possibility to end the game at any time, no time limit	+	+
Content that can be unlocked by raising the character level	+	+
Strategic character control	+	+
First-person perspective	+	+
Characters: stripped-down avatars representing the players in the featured world	+	+
Main objective: to identify the spirit	+	+
Additional tasks during gameplay	+	+
Performing a task requires a specific action	+	+
Rewards: experience points and currency	+	+
Resource: mental health	+	Only as a modifier.
Characteristic test equipment (e.g. spirit box, radio, EMF meter)	+	+

By using a table, the duplicate features of a production become much more apparent. However, it is important to check whether these features also appear in other productions to determine whether we are dealing with a new genre or just isolated cases. To this end, the following productions will be examined: *Demonologist* (prod. Clock Wizard Games, 2023), *Ghost Exile* (prod. LostOneTeam, 2023), *Conrad Stevenson's Paranormal P.I.* (prod. D&A Studios, 2023), *I'm on Observation Duty 6* (prod. Notovia, Dreamloop Games, 2023), *Ghost Master* (Sick Puppies, 2003), *Lethal Company* (prod. Zeekers, 2023).

A special tab where players can check the description of the ghost and what evidence it leaves behind	+	+
Emerging narrative	+	+
Dominant *mimicry* and *ilinx*	+	+
Mechanics: walking, running, crouching, holding items, purchasing items	+	+
Possibility of death at the hands of a ghost (hunting)	+	A ghost can attack at any time.
Free use of available equipment	+	+
Three-dimensional graphics	+	+
Sounds that heighten the atmosphere of horror	+	+
Single-player or multiplayer game	+	+
Possibility of a private *lobby* or *open lobby*	+	+
Limitations: map boundaries	+	+
Incremental score, raising character level	+	+
Entertainment game	+	+
For committed and uncommitted players	+	+
Cognitive engagement at: attention, motor and emotional levels	+	+

Figure 2. Examining the "ghost hunter" genre with examples

Features of the game	*Demonologist*	*Ghost Exile*	*Paranormal P.I*	*I'm on Observation*	*Ghost Master*	*Lethal Company*
A name alluding to ghosts and spirits	+	+	+	-	+	-
Demon spirits and wraiths in the game	+	+	+	+	+	-
Players' feelings of tension and fear	+	+	+	+	-	+
Jump scares	+	+	+	+	-	-
Realistic locations in the game	+	+	+	+	+	-
Story outline: players travel to a haunted place to identify the ghost that is there	+	+	+	-	-	-
Use of the microphone in the game	+	+	-	-	-	+
Time is not of the essence in the game—possibility to end the game at any time, no time limit	+	+	+	-	-	+
Content that can be unlocked by raising the character level	+	+	+	-	-	-
Strategic character control	+	+	+	-	-	+
First-person perspective	+	+	+	-	-	+
Characters: stripped-down	+[2]	+	-[3]	-	-	+

[2] Players can personalize their avatar.
[3] The player controls the specific character of Conrad Stevenson.

avatars representing the players in the featured world						
Main objective: to identify the spirit	+[4]	+[5]	+	-[6]	-	-
Additional tasks during gameplay	+	+	+	-	+	-
Performing a task requires a specific action	+	+	+	+	+	-
Rewards: experience points and currency	+	+	-[7]	-	-	+
Resource: mental health	+	+	-	-	-	-
Characteristic test equipment (e.g. spirit box, radio, EMF meter)	+	+	+	-	-	-
A special tab where players can check the description of the ghost and what evidence it leaves behind	+	+	-	-	-[8]	-
Emerging narrative	+	+	-[9]	-	-	+
Dominant *mimicry* and *ilinx*	+	+	+	-	-	+
Mechanics: walking, running, crouching, holding items,	+	+	+	-	-	+

[4] Once all players have marked in the diary what type of ghost is in a particular location, three tasks are unlocked. Once these are completed, players have the opportunity to perform an exorcism. Players receive rewards for each completed task and exorcism.
[5] Once a spirit has been identified, players are tasked with performing a banishment ritual. Rituals vary depending on the type of spirit.
[6] The main objective is to notice the anomalies present in the location.
[7] The reward is only experience points.
[8] Spirits have their own specific behaviors and skills that can be tested at any time.
[9] The game presents the story of the protagonist that the player plays.

purchasing items						
Possibility of death at the hands of a ghost (hunting)	+	+	-	+	-	-
Free use of available equipment	+	+	+	-	-	-
Three-dimensional graphics	+	+	+	+	+	+
Sounds that heighten the atmosphere of horror	+	+	+	+	-	+
Single-player or multiplayer game	+	+	-	+	-	+
Possibility to set up a private lobby or open lobby	+	+	-	-	-	+
Limitations: map boundaries	+	+	+	+[10]	+	+
Incremental score, raising character level	+	+	+	-	-	+[11]
Entertainment game	+	+	+	+	+	+
For committed and uncommitted players	+	+	+	+	+	+
Cognitive engagement at: attention, motor and emotional levels	+	+	+	-	-	+

[10] The limitation is the camera image.
[11] Players earn currency, which is required in order not to lose the game. The aim of the game is to collect the correct amount in the allotted time, if players fail to do so they lose the game and have to start again.

If you look at the table comparing other productions, you will notice duplicate features. The games presented were chosen to be able to show that similar elements are not necessarily indicative of genre affiliation.

The *Demonologist* and *Ghost Exile* games have a significant number of features identical to the genre that has been described as "ghost hunters." They can therefore be seen as an acknowledgement of the genre's emergence.

Conrrad Stevenson's Paranormal P.I shows some similarities, but the differences that emerge make it possible to consider this production as a representative of intermediate cases, where the game's themes and gameplay elements are identical.

I'm on Observation Duty 6 can also be considered a case of a transitional game between genres. The themes of the game are duplicated here, but the differences in gameplay exclude the production from the framework of the genre.

Both *Ghost Master* and *Lethal Company* show too many differences, which also exclude the productions from the framework of the "ghost hunters" genre. Both games show some similarities, e.g. in terms of genre or game functionality, but the differences are too significant to be included in the described genre.

Conclusion. From the research conducted and the results presented, it can be seen that methods of analyzing game structures are an important element in the study of game genre. Investigating the structure of a game allows for a thorough understanding of all its elements. Combining several methods allows researchers to synthesize the most interesting elements and use them in further research.

REFERENCES

Bibliography

1. Caillois, R. (1997). *Gry i ludzie* [Games and People]. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen [in Polish].
2. Ermi, L., & Mäyrä, F. (2005). Fundamental Components of the Gameplay Experience: Analysing Immersion. In J. Jenson (Ed.), *Changing Views: Worlds in Play—Selected Papers of the 2005 Digital Games Research Association's Second International Conference* (pp. 15–27). Digital Games Research Association & Simon Fraser University. Retrieved from https://homepages.tuni.fi/frans.mayra/gameplay_experience.pdf
3. Fullerton, T., Swain, C., & Hoffman, S. (2008). *Game Design Workshop: A Playcentric Approach to Creating Innovative Games* (2nd ed.). Boca Raton: Morgan Kaufmann.
4. Garda, M. B. (2016). *Interaktywne fantasy. Gatunek w grach cyfrowych* [Interactive Fantasy. Genre in Digital Games]. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego [in Polish].
5. Grabarczyk, P. (2015). On the Hardcore / Casual Opposition. *Homo Ludens, 1*(7), 89–109 [in Polish].
6. Hunicke, R., LeBlanc, M., & Zubeck, R. (2004). *MDA: A Formal Approach to Game Design and Game Reasearch*. Retrieved from https://users.cs.northwestern.edu/~hunicke/pubs/MDA.pdf
7. Juul, J. (2010). *A Casual Revolution: Reinventing Video Games and Their Players*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
8. Konzack, L. (2008). Krytyka gier komputerowych: metoda analizy gier komputerowych [Computer Game Criticism: A Method for Analyzing Computer Games]. *Kultura i Historia, 13* [in Polish].
9. McMahan, A., Wolf, M., & Perron, B. (Eds.). (2003). *Immersion, Engagement, and Presence. A Method for Analyzing 3-D Video Games*. New York: Routledge.
10. Petrowicz. M. (2015). Prezentacja struktury formalnej MDA [The Presentation of the MDA Formal Structure]. *Homo Ludens, 1*(7), 173–189 [in Polish].
11. Sicart, M. (2008, December). Defining Game Mechanics. *Game Studies*, *8*(2). Retrieved from https://gamestudies.org/0802/articles/sicart
12. Strojny, A., & Strojny, P. (2014). Kwestionariusz immersji—polska adaptacja i empiryczna weryfikacja narzędzia [An Immersion Questionnaire: Polish Adaptation and Empirical Verification of the Tool]. *Homo Ludens, 1*(6), 187–198 [in Polish].

Ludography

13. Clock Wizard Games. (2023). *Demonologist* [Video game; PC]. Clock Wizard Games.
14. D&A Studios. (2023). *Conrad Stevenson's Paranormal P.I.* [Video game; PC]. D&A Studios.
15. Kinetic Games. (2020). *Phasmophobia* [Video game; PC]. Kinetic Games.
16. LostOneTeam. (2023). *Ghost Exile* [Video game; PC]. LostOneTeam.
17. Notovia & Dreamloop Games. (2023). *I'm On Observation Duty 6* [Video game; PC]. Notovia.
18. Renderise. (2022). *Ghost Watchers* [Video game; PC]. Renderise.
19. Sick Puppies. (2003). *Ghost Master* [Video game; PC]. Empire Interactive.
20. Unknown Worlds Entertainment. (2018). *Subnautica* [Video game; PlayStation 4]. Unknown Worlds Entertainment.
21. Zeekers. (2023). *Lethal Company* [Video game; PC]. Zeekers.

КАТАРЖИНА ОЛЄК

ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДІВ АНАЛІЗУ СТРУКТУРИ ГРИ ДЛЯ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ ЖАНРУ ВІДЕОІГОР НА ПРИКЛАДІ «GHOST HUNTERS»

Анотація. Авторка досліджує можливість використання методів аналізу ігрової структури для концептуалізації жанрів цифрових ігор, зосереджуючись на прикладі нового жанру — «Ghost Hunters» («мисливці на привидів»). У дослідженні жанрів цифрових ігор застосовується модель злиття жанрів, яка дозволяє розглядати гру на трьох рівнях: тематичному, ігровому та функціональному. Проте для точної концептуалізації жанру необхідно додатково провести аналіз структури гри. У цьому дослідженні використано три аналітичні методи: метод Ларса Конзака, який дозволяє оцінити формальну структуру гри; метод МДЕ (механіка, динаміка, естетика), що зосереджується на взаємодії ігрової механіки і динаміки; а також метод ФДД (формальний, драматичний, динамічний), який дозволяє проаналізувати функціональність і наративну структуру гри. На основі цього було підготовлено дослідницький інструмент для виявлення, чи повторюється даний жанровий шаблон в інших цифрових іграх. Результати дослідження вказують на потенціал застосованих методів у процесі концептуалізації жанру та розробки аналітичних інструментів для ігор в жанрі «Ghost Hunters».

Ключові слова: аналіз ігрової структури, жанри цифрових ігор, «Ghost Hunters», модель злиття жанрів, аналітичні методи.

Стаття надійшла до редакції 27.09.2024

Зміст

СУЧАСНИЙ ХУДОЖНІЙ ПРОЦЕС: ВИКЛИКИ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Віктор СИДОРЕНКО. Українське візуальне мистецтво у парадигмах XXI століття: світоглядні зміни воєнної доби» 9
Марина ПРОТАС. Contemporary art — акселерація поміж пам'яттю та історією 21
Марія ШКЕПУ. Сага про гору. Зречення від становлення 39
Галина СКЛЯРЕНКО. Творчість Світлани Юсим (1941–2022) в колі одеського мистецтва 49
Ігор АБРАМОВИЧ. Альбом «30 років присутності» як віддзеркалення сучасного художнього процесу в Україні 61
Світлана РОГОТЧЕНКО. Художня терапія нового масштабу: від ескізу до виставки 69
Ганна БІТАЄВА. Рефлексія теми українського супротиву в мистецтві сучасного муралу 81
Гао МІНЦЗЕ. Інтонаційно-символічні коди війни в камерно-вокальних творах сучасних українських композиторок 87

МИСТЕЦЬКІ ПОШУКИ У ПРОСТОРАХ КУЛЬТУРИ

Анастасія КРАВЧЕНКО. Інтерактивність та перформативність віртуальної комунікації в театральних та кінопросторах культури 103
Зоряна РИБЧИНСЬКА. Музика, слово, образ: мистецькі пошуки на пограниччі (Павло Тичина та Мікалоюс Чюрльоніс) 111
Юлія ПІВТОРАК. Тарас Шевченко у текстах «Образотворчого мистецтва» та радянській політиці пам'яті 1930-х 119
Єлізавета АРЕФ'ЄВА. Конотації долінійної та лінійної систем нотації в музиці як фактор культурогенезу виконавського мистецтва 129
Ганна ІВАНЮШЕНКО. Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові в часи російсько-української війни 137
Катерина КОВТУН. Комунікативні моделі українського шоубізнесу 1990-х на прикладі діяльності агенції «Територія А» 145
Юлія ПОЛТАВСЬКА. Кераміка як позачасове наповнення простору: «Космічні риби» Петра Печорного 155

СУЧАСНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ: НОВІ ПАРАДИГМИ ДОСЛІДЖЕНЬ

Анастасія ГОНЧАРЕНКО, Таїсія ПОДА. Дослідження, збереження та консервація муралів в сучасному міському просторі 165
Володимир ГЕРАСИМЧУК. Комеморативні практики Великої Британії та український досвід війни 175
Марина ПРОТАС, Ігор САВЧУК. Архівна артепістема кордоцентризму versus дескілінг 187
Олег СИДОР. Ілюстрації Марії Котляревської до поеми Генриха Гейне «Німеччина. Зимова казка» (Частина 2) 211
Катерина СУГЛОБІНА. «Сповідальна музика» Карла Амадеуса Гартмана як вияв громадянської позиції 223
Віктор ЛУГОВИЙ. Сучасна відеореклама: художній задум та прагматика сприйняття 229
Катаржина ОЛЄК. Використання аналізу методів структури гри для концептуалізації жанру відеоігор на прикладі «Ghost Hunters» 243

Contents

CONTEMPORARY ARTISTIC PROCESSES: CHALLENGES DURING THE RUSSO-UKRAINIAN WAR

Victor SYDORENKO. Ukrainian Visual Arts in the Paradigms of the 21st Century: Worldview Change in the Time of War 9
Maryna PROTAS. Contemporary Art—Acceleration Between Memory and History 21
Mariia SHKEPU. The Saga of the Mountain: A Renunciation of Becoming 39
Galyna SKLYARENKO. The Work of Svitlana Yusim (1941–2022) in the Context of Odesa Art 49
Igor ABRAMOVYCH. The Album *30 Years of Presence* as a Reflection of the Contemporary Artistic Process in Ukraine 61
Svitlana ROHOTCHENKO. Art Therapy on a New Scale: From Sketch to Exhibition 69
Hanna BITAEVA. Reflections on Ukrainian Resistance in Contemporary Mural Art 81
Gao MINGZE. Intonational and Symbolic Codes of War in Chamber Vocal Works of Contemporary Ukrainian Composers 87

ARTISTIC EXPLORATIONS IN CULTURAL SPACES

Anastasiia KRAVCHENKO. Interactivity and Performativity of Virtual Communication in the Cultural Domains of Theatre and Cinema 103
Zoriana RYBCHYNSKA. Music, Word, Image: Creative Explorations at the Border of the Arts (Pavlo Tychyna and Mikalojus Čiurlionis) 111
Yuliia PIVTORAK. Taras Shevchenko in the Texts of the Obrazotvorche mystetstvo Journal and Soviet Memory Politics of the 1930s 119
Elizaveta AREFIEVA. Connotations of Prelinear and Linear Notation Systems in Music as a Factor of Culturogenesis of the Performing Arts 129
Hanna IVANIUSHENKO. Lviv Early Music Festival During the Russo-Ukrainian War 137
Kateryna KOVTUN. Communicative Models of Ukrainian Show Business in the 1990s: The Case of the *Territory A* Art Agency 145
Yuliia POLTAVSKA. Ceramics as Timeless Space Design: *The Cosmic Fishes* by Petro Pechornyi 155

CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES: NEW RESEARCH PARADIGMS

Anastasiia HONCHARENKO, Taisiia PODA. Research, Preservation and Conservation of Murals in Contemporary Urban Space 165
Volodymyr HERASYMCHUK. Commemorative Practices of Great Britain and the Ukrainian Experience of War 175
Maryna PROTAS, Igor SAVCHUK. Archival Art-Episteme of Cordocentrism Versus Deskilling 187
Oleg SYDOR. The Illustrations by Maria Kotlyarevska to the Poem "Germany. A Winter's Tale" by Heinrich Heine (Part 2) 211
Kateryna SUGLOBINA. Karl Amadeus Hartmann's "Confessional Music" as a Form of Public Stance 223
Viktor LUGOVYI. Contemporary Video Advertising: Artistic Design and Pragmatics of Perception 229
Katarzyna OLEK. Using Game Structure Analysis Methods to Conceptualize the Video Game Genre: The Case of *Ghost Hunters* Games 243

Збірник наукових праць

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО

Випуск XX

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ
КВ № 24647-14587 ПР від 29.12.2020

Українською та англійською мовами

Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО індексується у міжнародних бібліографічних базах даних, каталогах та системах пошуку: Наукова періодика України, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), DOAJ (Directory of Open Access Journals), EBSCO Publishing, Art & Architecture Complete, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Open Ukrainian Citation Index, Google Scholar, WorldCat тощо.

CONTEMPORARY ART: A Collection of Academic Articles is indexed in international bibliographic databases, catalogs and search systems: Scientific Periodical of Ukraine, ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), DOAJ (Directory of Open Access Journals), EBSCO Publishing, Art & Architecture Complete, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Open Ukrainian Citation Index, Google Scholar, WorldCat, etc.

Випусковий редактор — *І. О. Ковальчук*
Редактори — *Ю. В. Бентя, П. Ю. Шопін*
Дизайнер, верстальник, технічний редактор — *А. Г. Шалигін*

У оформленні обкладинки
використано роботу Світлани Юсим «З глибин», 2013

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua
Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002