

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ

МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



ЗБІРНИК
МАТЕРІАЛІВ

МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

**МЕТАСТРАТЕГІЇ
ЕКРАНУ/МИСТЕЦТВ
В УМОВАХ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ
ТА ПОСТКОЛОНІАЛІЗМУ**

31 жовтня 2024 року

м. Київ

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту культурології НАМ України,
(протокол № 9 від 26 листопада 2024 р)

Здійснено в межах акції «Мистецтво молодих-2024»

Науково-редакційна колегія:

Ганна ЧМІЛЬ — директор Інституту культурології НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор; **Ігор САВЧУК** — директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор; **Олесь САНІН** — віцепрезидент НАМ України, член-кореспондент НАМ України, кінорежисер, заслужений артист України; **Олексій СКРИПНИК** — головний учений секретар НАМ України, академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України; **Ірина ЗУБАВІНА** — вчений секретар відділення кіномистецтва НАМ України, академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор; **Олена БЕРЕГОВА** — заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор; **Асмагі ЧІБАЛАШВІЛІ** — заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства, с. н. с.; **Інна КУЗНЕЦОВА** — вчений секретар Інституту культурології НАМ України, доктор філософії (PhD, філософія), с. н. с., доцент, заслужений працівник культури України; **Андрій СИДОРЕНКО** — вчений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства.

Упорядники: **ЗУБАВІНА І. Б.**, академік НАМ України,
доктор мистецтвознавства, професор
КУЗНЕЦОВА І. В., доктор філософії (Ph.D., філософія),
доцент, с.н.с.

Метастратегії екрану/мистецтв в умовах постглобалізму та постколоніалізму/ Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції 31.10.2024 р. — К.: ІК НАМ України, 2024 — 180 с.

Збірник укладено за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції «МЕТАСТРАТЕГІЇ ЕКРАНУ/МИСТЕЦТВ В УМОВАХ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ ТА ПОСТКОЛОНІАЛІЗМУ», проведеної Національною академією мистецтв України, Інститутом культурології НАМ України, Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України 31.10.2024 р. Проведення конференції відбулось в межах акції «Мистецтво молодих—2024».

Збірник містить наукові статті та тези наукових повідомлень учасників конференції.
УДК [008 + 130.2] (082)

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1

Олесь САНІН

Актуалізація нематеріальної спадщини в сучасних мистецьких творах, театрі та кіно 9

Ганна ЧМІЛЬ

«М'яка сила» сучасного українського кіна в глобалізованому світі 17

Ігор САВЧУК

Борис Лятошинський у постколоніальних студіях 21

Ірина ЗУБАВІНА

Екранна рефлексія соціокультурних зрушень українського сьогодення 24

Наталія ВЛАДИМИРОВА

Особливості взаємодії театрального і кіномистецтва у процесі формування метастратегій сучасності 30

Олена БЕРЕГОВА

Постколоніальні студії як метастратегія сучасного українського мистецтвознавства 33

Андрій СИДОРЕНКО

Сучасні підходи в систематизації та періодизації українського авангарду 37

РОЗДІЛ 2

Олексій БЕЗГІН

Фахові особливості театральної освіти

41

Світлана БЕЛЕЦЬ

Музика як засіб соціальної критики

44

Святослав БЕРДИНСЬКИХ

Проблеми об'єктивності оцінки проєктних рішень у дизайн-діяльності

47

Олексій БОГОЛЮБОВ

Збереження української музичної традиції в умовах постглобалізму (на прикладі джазового проєкту «Travelling to the centre of Europe»)

51

Тетяна ГАЄВСЬКА

Дні тижня в народному календарі українців

55

Віолетта ДЕМЕЩЕНКО

Український кінематограф у період російсько-української війни: стратегії та перспективи

62

Алла ДЕДУРА

Режисери як носії досвіду: ілюкативна сила кінематографічних висловлювань у контексті російсько-української війни

66

Олексій ЄСІН

Абсурд як модус зла в сучасному українському кіно

70

Тетяна ЖУРАВЛЬОВА

Мелодрама в процесі національної ідентифікації сучасного польського кіно

74

Сергій ЗУЄВ

«Ангел-винищувач»: метаморфози кінотексту Л. Бунюеля в опері Т. Адеса

79

Ігор ІСИЧЕНКО

Концепція «кінематографа атракціонів» Тома Ганнінга в світлі естетики нових медіа

83

Пилип КАПУСТІН

Еволюція технік та інструментів у цифровому живописі: від піксель-арту до віртуальної реальності

88

Дмитро КИРИЧЕК

Українська баритональна школа в мультимедійному просторі сучасності

92

Олександр КЛИМЕНКО

Концепція ноосферно-космічного імперативу як краща та дієва метастратегія мистецтва в умовах постглобалізму, постколоніалізму та взагалі в умовах сучасної світової цивілізації, що швидко крокує до самознищення

97

Максим КЛОПЕНКО Кінематограф у добу непевності постглобалізму	103
Тетяна КОЖУКАЛО Роль ремінісценцій у формуванні культурного контексту сучасного українського студентського кінематографа в умовах постглобалізму та постколоніалізму	108
Георгій КУРБАНОВ Постколоніальні випробування китайського кінематографа та кінематографа Індії як приклад стратегії в умовах глобалістичних викликів	111
Борис ЛЕПШОВ Роль штучного інтелекту у формуванні нової культури сучасного кіновиробництва	115
Андрій МАРКОВСЬКИЙ Виклики постколоніальної української архітектури в умовах повоєнної відбудови: пошук стратегій чи метастратегій?	122
Марина МІЩЕНКО Сучасні стратегії популяризації культурної спадщини в просторі екрана: пошук та впровадження	124
Володимир МИСЛАВСЬКИЙ «Ягідка кохання» О. Довженка: в пошуках стилю	127
Едуард НЕЧМОГЛОД Кінодраматургія абсурду як метастратегія осмислення реальності в умовах постглобалізму: аналіз фільму «Все завжди і водночас»	131
Анна ОБРАЗЦОВА Проблема екзистенційної самотності в фільмах Кіри Муратової 2000-х років	134
Олександра ОЛІЙНИК Суспільне благо як локальний ресурс культури в стратегії відновлення і розвитку	138
Інна ОСТАФІЙЧУК Міфопоетичні концепції мистецтва за умов постглобалізму та постколоніалізму	140
Євген ПРИЧЕПІЙ Образи богинь, що втілювали вісім фаз місяця, у трипільській орнаментиці	145
Марина ПРОТАС Deskilling постколоніальної культури з позицій трансцендентальної арт-епістеми	150
Олег СИДОР «Східна загроза» в кіномистецтві заходу кінця 1990-х (М. Месарош, Д. Шмід)	156
Максим СІРЕНКО Кіноестетика в епоху віртуальних технологій: можливості та перспективи	161

Богдан ТИМОФІЄНКО

Постколоніальні трансформації в технологічному мистецтві:
нові форми візуальної культури на межі XX — XXI століть

164

Ольга УСПЕНСЬКА

Сучасні тенденції розвитку докторантури мистецтва:
закордонний досвід

169

Іветта ХАСАНОВА

Мистецтво українського іконопису в епоху постколоніалізму:
традиції та новації

172

Роман ШИРМАН

Миттєвості, які не можна забути

176

РОЗДІЛ 1

Олесь САНІН,

кінорежисер,

віцепрезидент Національної академії мистецтв України,

член-кореспондент НАМ України,

заслужений артист України,

лауреат Державної премії України імені Олександра Довженка

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2225-187X>

АКТУАЛІЗАЦІЯ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ В СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ТВОРАХ, ТЕАТРИ ТА КІНО

Нематеріальна культурна спадщина є глибинним фундаментом ідентичності будь-якого народу. Вона охоплює традиції, обряди, звичаї, пісенні й танцювальні практики, знання і ремесла, що передаються з покоління в покоління. В умовах глобалізації і світових криз, збереження та актуалізація нематеріальної спадщини стає не лише способом збереження минулого, а й важливим інструментом творення нового культурного простору, здатного відповідати на виклики сучасності.

Після початку повномасштабної війни в Україні 24 лютого 2022 року звернення до нематеріальної спадщини набуло особливої актуальності. Відродження фольклорних кодів, переосмислення обрядової культури, повернення до традиційної музики й образності стало актом культурного опору та ствердження національної ідентичності.

Сучасні українські митці в різних галузях — театрі, кіно, музиці, візуальному мистецтві — активно працюють з нематеріальною спадщиною, переосмислюючи її крізь призму новітніх художніх форм, електронних технологій та перформативних практик.

Театр: спадщина як основа нової сценічної мови

Український театр останнього десятиліття активно звертається до нематеріальної спадщини як джерела нової сценічної мови. Це відбувається як у класичних репертуарних театрах, так і в експериментальних студіях та незалежних проєктах.

Одним із найбільш яскравих прикладів є творчість **Івана Уривського**, який у виставах **«Тіні забутих предків»** та **«Лісова пісня»** (Одеський академічний український музично-драматичний театр ім. В.Василька) глибоко працює з народною міфологією, музикою та візуальними архетипами. Уривський переосмислює класичні твори через пластику, живу музику, автентичні обрядові елементи, надаючи їм нового звучання для сучасного глядача.

У Національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка в Києві **Сергій Маслобойщиков** у 2022 році створив виставу **«Верба»**, натхненний п'єсою Лесі Українки **«Лісова пісня»**. Постановка перетворює символ верби на центральний образ української духовної культури і глибинної обрядовості. Маслобойщиков уплітає у виставу мотиви язичницьких ритуалів, поєднуючи їх із сучасною сценічною мовою.

Іншим вагомим прикладом є діяльність Ростислава Держипільського в Івано-Франківському академічному драмтеатрі ім. І.Франка. Вистави **«Гуцульське весілля»**, **«Коляда та Плес»** реконструюють традиційні обрядові цикли гуцулів, перетворюючи їх на повноцінні сценічні події з живою народною музикою, танцями і співами.

Дмитро Богомазов, головний режисер Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка, також використовує у своїх постановках (наприклад, **«Лимерівна»**) фольклорні елементи: обрядові дії, народну лексику, автентичні мелодії як засіб поглиблення драматургічного змісту.

Отже, театр переосмислює нематеріальну спадщину не як декоративний елемент, а як глибокий символічний ресурс для створення нової емоційної мови сцени.

Не менш важливі процеси актуалізації нематеріальної спадщини відбуваються в театрах Львова, Харкова та Одеси, що демонструють різні підходи до інтеграції традиційної культури в сучасне сценічне мистецтво.

У Львівському національному академічному театрі опери та балету імені Соломії Крушельницької особливого значення набула постановка опери-балету **«Коли цвіте папороть»** (музика Євгена Станковича), оновлена у 2021 році. Цей твір, заснований на українських фольклорних мотивах, об'єднує традиційні обрядові пісні, елементи народних свят та хореографію, створюючи епічну картину українського міфологічного світу.

Львівський академічний театр імені Леся Курбаса експериментує із фольклорними структурами у виставах на кшталт **«Різдвяної феєрії»**, де традиційні колядки, обряди і святкові ритуали використовуються як основа для постдраматичних сценічних композицій.

Також варто відзначити діяльність театру **«Воскресіння»**, який активно використовує вуличний театр і обрядові мотиви в проєктах на Різдво, Великдень та в інших традиційних святах.

У Харківському академічному українському драматичному театрі імені Тараса Шевченка постановка **«Квітка папороті»** (2023) стала спробою інтегрувати мотиви української легенди про квітку щастя в сучасну театральну драматургію. Вистава використовує традиційну лексику, співи та елементи обрядових дійств, переосмислюючи міф у контексті сучасних моральних дилем.

Також важливо згадати діяльність Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва, де вистава **«Ніч перед Різдвом»** створена за мотивами українських різдвяних обрядів із використанням автентичних пісень і вертепних елементів.

В Одеському академічному українському музично-драматичному театрі імені В. Василька активно розвивається тенденція роботи з традиційною обрядовістю. У виставі **«Світло моєї любові»** використано мотиви народних свят і обрядових дійств, які інтегруються у сучасну драматургічну тканину.

У Одеському національному академічному театрі опери та балету балетмейстери в роботах останніх років звертаються до традиційної обрядовості — зокрема у композиції **«Весна священика»** (за Стравінським), де використовується язичницька символіка весняного оновлення світу.

Переосмислення нематеріальної спадщини в українському сценічному мистецтві відбувається також у сферах балету та ляль-

кового театру, що дає можливість розширити арсенал художніх засобів і звернутись до нових аудиторій.

Балет

Національна опера України звернулася до традиційних джерел у постановці балету **«Лісова пісня»**, створеного за мотивами однойменної драми-феєрії Лесі Українки. Балет поєднує елементи української міфології, обрядової символіки та сучасної хореографії, перетворюючи класичний текст на візуальну оповідь через рух і музику.

В Одеському національному академічному театрі опери та балету експериментальні постановки на кшталт **«Весна священна»** (музика Ігоря Стравінського) використовують образи язичницьких обрядів, що символізують циклічність природи та зв'язок людини з навколишнім світом. Сценографія, костюми та хореографічні малюнки в цих виставах насичені архаїчними мотивами й ритуальними структурами.

Отже, український балет у сучасному періоді не просто інтерпретує класичні твори, а заново відкриває архаїчні коди в новітніх пластичних формах.

Ляльковий театр

У сфері лялькового мистецтва звернення до народної обрядовості має особливе значення, оскільки лялька традиційно була частиною народних свят, колядок і ярмаркових дійств.

Київський муніципальний театр ляльок у виставі **«Різдвяна ніч»** відтворює українські обрядові сюжети, використовуючи вертепні традиції, колядки та різдвяні ритуали. Стилістика вистави базується на поєднанні автентичних музичних елементів із сучасною сценографією.

У Харківському театрі ляльок імені В.А.Афанасьєва постановка **«Ніч перед Різдвом»** адаптує класичний різдвяний сюжет через обрядові елементи, демонструючи глядачеві багатство народної обрядовості в доступній і видовищній формі.

Ляльковий театр, таким чином, стає ефективним інструментом популяризації нематеріальної спадщини серед дітей та молоді, передаючи коди традиційної культури через яскраві й емоційно насичені форми.

Кінематограф: переосмислення спадщини у фільмах

Український кінематограф останнього десятиліття активно

звертається до нематеріальної спадщини як до глибинного ресурсу для створення сучасних художніх наративів. Після 2022 року ця тенденція посилилася, оскільки фольклор, обрядові структури, національні міфи стали важливими складовими побудови національної ідентичності у час війни.

Одним із яскравих прикладів є фільм **«Памфір»** (режисер Дмитро Сухолиткий-Собчук, 2022). Події стрічки розгортаються на тлі святкування Маланки — традиційного обрядового свята Західної України. У **«Памфірі»** маланкарські маски, ритуали, музика та карнавальні елементи не є просто фоном, а стають важливою частиною драматичного конфлікту й моральних виборів головного героя. Таким чином, традиція набуває символічного значення і драматичної глибини.

Фільм **«Довбуш»** (режисер Олесь Санін, 2023) реконструює фольклорний образ народного месника, гуцульського героя, занурюючи глядача у світ XVIII століття. Стрічка ґрунтується на народних переказах, обрядових практиках, елементах гуцульської міфології. Особливу увагу приділено автентичним костюмам, музиці, святковим ритуалам і обрядовим дійствам, що додають фільму атмосферної глибини та автентичності.

Анімаційний фільм **«Мавка. Лісова пісня»** (студія Animagrad, 2023) пропонує адаптацію класичного твору Лесі Українки для міжнародної аудиторії. Попри мультимедійний формат і певну стилізацію, фільм зберігає важливі коди української міфології: образи лісових духів, ритуали природи, традиційні уявлення про взаємодію людини і довкілля.

Слід зазначити, що актуалізація нематеріальної спадщини в українському кінематографі часто поєднується із сучасними технологіями візуалізації, створюючи новий художній простір, де минуле й сучасність вступають у плідний діалог.

Сучасна музика та електроніка: актуалізація традицій

Одним з найдинамічніших напрямів актуалізації нематеріальної спадщини є сучасна музика, зокрема нова академічна та експериментальна електроніка. Саме у цьому полі часто відбуваються несподівані й оригінальні переосмислення фольклорної основи через новітні технології звуку.

Алла Загайкевич, одна з провідних українських композиторок електроакустичної музики, у своїх проєктах (**«Електро-**

акустичні обряди», «Український космос») поєднує стародавні обрядові інтонації з електронними звуковими структурами. У її творчості трембіта, сопілка, автентичний спів звучать поряд із синтезаторами та обробкою звуку, створюючи нову звукову тканину, що водночас зберігає і трансформує традиційне звучання.

Композитор і перформер **Олександр Чорний** у проєктах на кшталт **«Обряд звуку»** експериментує з голосовими практиками, архаїчними ладовими структурами та шумовими ефектами, перетворюючи фольклор на сучасне аудіальне мистецтво.

Особливе місце в осмисленні спадщини посідає творчість **Джамали**, зокрема її проєкт **«Крим»** (2023), у якому використані автентичні кримськотатарські мелодії та фольклорні теми. Через поєднання традиційної пісенної спадщини і сучасної електронної обробки Джамала створює нову форму культурної пам'яті, яка одночасно є і глибоко персональною, і політичною заявою.

Nova Opera (Роман Григорів та Ілля Разумейко) у своїх проєктах **«Chornobyldorf»**, **«GAS»**, **«Aerophonia»** створюють оперні дійства на стику архаїчних ритуалів і сучасної електроакустики. Використання елементів народного співу, традиційних звукових жестів у поєднанні з новітніми технологіями дає змогу їм осмислювати спадщину в контексті постапокаліптичного світу.

Отже, українська сучасна музика демонструє надзвичайно гнучкий і живий спосіб взаємодії з традицією: спадщина не консервується, а перетворюється на відкритий ресурс для інновацій.

Актуалізація нематеріальної спадщини у світовому мистецькому контексті.

Тенденція звернення до нематеріальної спадщини як джерела нових мистецьких практик є глобальною. Сучасні художники, режисери, музиканти в усьому світі активно переосмислюють традиційні культури, адаптуючи їх до реалій сьогодення.

У перформансах **Марини Абрамович** (Сербія — США) важливе місце займає звернення до ритуальних практик балканських народів. У таких проєктах, як **«Balkan Baroque»**, Абрамович досліджує травматичну пам'ять через повторення традиційних обрядових дій, демонструючи, що обряд є засобом опрацювання колективних травм.

У кінематографі **Роберт Еггерс** (США) у фільмі **«The Northman»** (2022) реконструює скандинавські язичницькі об-

ряди, міфологію та народні вірування, намагаючись максимально автентично передати атмосферу епохи. Використання стародавніх співів, ритуальних дійств і символіки стає не лише стилістичним рішенням, а й способом поглиблення драматичного змісту.

La Pocha Nostra, перформанс-група під керівництвом Гільєрмо Гомес-Пенья (Мексика — США), активно інтегрує у свої виступи елементи обрядової культури корінних народів Америки, змішуючи їх із сучасною постколоніальною критикою та політичним активізмом.

Іспанська група **Agrupación Señor Serrano** у своїх мультимедійних проєктах адаптує середньовічні легенди, міфи та народні оповідки, поєднуючи їх із сучасною театральною мовою, цифровими технологіями та відеоінсталяціями.

У Німеччині проєкт **«Living Archive»** спрямований на документування й нову сценічну інтерпретацію традиційних танців різних народів, показуючи, як живе тіло артиста може стати носієм колективної пам'яті.

Отже, світовий контекст демонструє, що актуалізація нематеріальної спадщини є універсальним процесом відповіді на виклики глобалізації, втрати локальних ідентичностей та культурної уніфікації.

Висновки

Актуалізація нематеріальної спадщини в сучасних мистецьких творах, театрі, кіно та музиці є не лише актом збереження культурної пам'яті, а й динамічним процесом її трансформації відповідно до викликів сьогодення. Традиція в сучасному мистецтві перестає бути лише джерелом естетичних форм або ностальгії за минулим — вона стає інструментом творення нової ідентичності, засобом осмислення травматичного досвіду і механізмом культурного опору.

В українському мистецькому контексті після 2022 року цей процес набув особливої глибини. Театр, кінематограф, балет, ляльковий театр та експериментальна музика активно звертаються до нематеріальної спадщини, не лише цитуючи її елементи, а й переплітаючи їх із сучасними художніми мовами. Твори сучасних українських митців свідчать про багатогранність і життєздатність цього процесу.

У глобальному мистецькому просторі подібні практики де-

монструють універсальність прагнення людини зберігати й переосмислювати свої глибинні культурні коди. Актуалізація нематеріальної спадщини стає відповіддю на кризу ідентичності, викликану глобалізацією, війнами, технократичним прогресом.

Для української культури сьогоднішня робота зі спадщиною — це не лише мистецький жест, а й акт культурної самозбереження та національної гідності. Спадщина залишається не мертвим архівом, а живим джерелом творчості, яке здатне надихати, об'єднувати і лікувати спільноту.

Використані джерела:

1. **Веселовська Г. В.** Театр на тлі війни // Український театр. — 2023. — № 2. — С. 15–22.
2. **Поخیлько О. М.** Сучасна музика в контексті фольклорних традицій України // Культура і сучасність. — 2022. — № 1. — С. 48–53.
3. **Сезоненко І. О.** Трансформація нематеріальної спадщини у візуальному мистецтві України // Вісник Інституту проблем сучасного мистецтва. — 2023. — № 45. — С. 77–85.
4. **UNESCO.** Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. 2003.
5. **Eggers R.** The Northman. Film. USA: Focus Features, 2022.
6. **Abramović M.** Walk Through Walls: A Memoir. New York: Crown Archetype, 2016.
7. **La Pocha Nostra.** Performance archive. [Електронний ресурс] — Режим доступу: <https://www.pochanostra.com/>

Ганна ЧМІЛЬ*доктор філософських наук, професор,
академік НАМ України,**директор Інституту культурології НАМ України*

«М'ЯКА СИЛА» СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО КІНО В ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ СВІТІ

«М'яка сила» — термін, уведений Джозефом Наєм, — означає здатність нації чи організації впливати на інших за допомогою привабливості й переконання, а не через примус чи силу. Це поняття охоплює різні елементи, зокрема культуру, політичні цінності та зовнішню політику, які позитивно впливають на інших. У глобалізованому суспільстві м'яка сила відіграє вирішальну роль у формуванні міжнародних відносин, оскільки сприяє співпраці та взаєморозумінню між країнами. Вплив м'якої сили на суспільство — багатогранний: вона може зміцнювати дипломатичні зв'язки, покращувати глобальний імідж країни та сприяти культурним обмінам, які збагачують суспільство. Оскільки країни все більше покладаються на непримусові засоби для утвердження свого впливу, м'яка сила стає важливим інструментом в обстоюванні національних інтересів. Наприклад, культурна дипломатія через мистецтво, освіту й засоби масової інформації може забезпечити позитивне сприйняття країни, що зміцнюватиме економічні та політичні альянси. Крім того, в епоху, що характеризується взаємопов'язаністю, зростає значення м'якої сили; країни, які успішно культивують свою репутацію та цінності, з більшою ймовірністю долають виклики спільними зусиллями. Розвиток соціальних мереж революціонізував динаміку м'якої сили, надавши змогу розширити охоплення і вплив у глобальному масштабі. Оскільки громадська думка формує міжнародні рішення, здатність проєктувати позитивний імідж набуває першочергового значення. М'яка сила — це не просто стратегія, а відображення цінностей та ідеології нації, які знаходять відгук у глобальній аудиторії.

Еволюція українського кіно була позначена суттєвими історичними потрясіннями, на які особливо вплинув соціально-політичний клімат у регіоні. Після здобуття незалежності індустрія

пережила розквіт творчості: кінематографісти досліджували теми національної ідентичності, культурної спадщини й соціально-політичної боротьби. Широкомасштабне вторгнення росії каталізувало глибокі зміни в тематичному ландшафті українських фільмів. Кінематографісти все частіше звертаються до питань війни, стійкості та людського буття, відображаючи суворі реалії, з якими стикається суспільство. Це вторгнення створило такі унікальні виклики, як нестача фінансування, перебої з дистрибуцією та загрози особистій безпеці. Однак ці негаразди також пробудили в українській кіноспільноті відчуття спільності та солідарності, що сприяло появі інноваційних історій та альтернативних методів дистрибуції, зокрема цифрових платформ. На сьогодні в українській кіноіндустрії переважають документальні фільми, які проявляють весь спектр людського потенціалу, зокрема підкреслюють такі риси, як стійкість, мужність, непереможність.

Популярність міжнародної співпраці зростає, це є променем надії, що підвищує видимість українських наративів на світовій арені. У той час, як індустрія долає ці бурхливі води, перспективи сучасного українського кіно видаються багатонадійними, адже кінематографісти спираються на власний життєвий досвід, створюючи вражаючі роботи, що спонукають до роздумів. Таке поєднання креативності й стійкості підкреслює потенціал українського кіно не лише вижити, а й процвітати в умовах нинішніх викликів, утверджуючи власний голос у світовому кіноландшафті. Надалі постійна підтримка як місцевої, так і міжнародної аудиторії матиме вирішальне значення для збереження цього імпульсу та забезпечення того, щоб історії України оповідалися з автентичністю та пристрасно. Дослідження травми та зцілення в цьому контексті також підкреслює терапевтичний потенціал кіно як засобу соціального коментування й інструменту змін.

Наукових матеріалів з досконалим аналізом спільного кіновиробництва України з іншими країнами та збільшення як їхньої присутності, так і їхнього впливу на іноземну глядацьку аудиторію наразі бракує. Джиммін Парк, аналізуючи спільне виробництво фільмів в епоху глобалізації, стверджує, що як це не парадоксально, але цей інструмент з'явився як різновид дискримінаційного заходу, оскільки спільне виробництво легко призводить до культурної нестачі, а не культурного розмаїття в різних аспектах [1].

Якщо скористатися науковими розвідками авторів Мяофан Гуань, Фабрісіо Х. Чагас-Бастоса та Маріслей Нісідзіми, викладеними в статті «Завоювання сердець і умів: м'яка сила, кіно та громадське сприйняття США і Китаю в Бразилії», то слід зазначити, що рясні ресурси м'якої сили США завоювали 80 % бразильських касових зборів [2]. Тут варто згадати й статистику кінопрокату в Україні за 2023 рік, згідно з якою частка національного кінопродукту в загальному бокс-офісі склала близько 15 %, тоді як решта зборів припала переважно на фільми американського виробництва [3].

Отже, попри те, що копродукція в кіноіндустрії є важливим інструментом для розширення фінансових, технічних та творчих можливостей кінопроектів, її наявність не гарантує домінування на ринку. Хоча міжнародна співпраця дає змогу залучати ресурси різних країн, адаптувати контент до глобальних аудиторій й отримувати доступ до більшої кількості платформ дистрибуції, успіх фільму значною мірою залежить від таких факторів, як якість сценарію, режисерська візія, маркетингова стратегія й культурна релевантність для цільової аудиторії. Приклади невдалих копродукцій свідчать, що навіть масштабні фінансові вливання та відомі міжнародні імена не можуть забезпечити успішності на ринку без належної синергії між творчими та комерційними складниками проекту.

У підсумку варто зазначити, що м'яка сила кіно України є важливим інструментом культурної дипломатії, здатним формувати позитивний образ держави на міжнародній арені, однак її ефективність залежить від чіткої стратегії, реалістичної оцінки можливостей і послідовності дій. Українські фільми, зокрема ті, що висвітлюють національну ідентичність, історичні події чи актуальні соціальні виклики, мають потенціал не лише для просування культурних цінностей, але й для зміцнення політичних та економічних позицій. Проте, відсутність стабільного фінансування, нерозвинена інфраструктура дистрибуції та недостатня інтеграція у глобальний кіноринок обмежують цей потенціал. Замість спорадичного фінансування «патріотичних проектів», необхідно створювати конкурентноспроможні стрічки, які будуть цікавими не лише українському, але й міжнародному глядачеві, адже саме змістовний і якісний контент здатний забезпечити довгостроковий вплив.

Використані джерела:

1. **Parc, J.** (2020). Understanding Film Co-Production in the Era of Globalization: A Value Chain Approach. *Global Policy*, 11(4), 458–465. <https://doi.org/10.1111/1758-5899.12830>

2. **Guan, M., Chagas-Bastos, F. H., & Nishijima, M.** (2023). Winning hearts and minds: soft power, cinema, and public perceptions of the United States and China in Brazil. *Global Studies Quarterly*, 3(2). <https://doi.org/10.1093/isagsq/ksad029>

3. «Бокс-офіс України 2023 року — Media Business Reports», відновлено з: <https://mbr.com.ua/uk/news/analytics/5160-boks-2023>.

Ігор САВЧУК,
*доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України,
директор Інституту
проблем сучасного мистецтва НАМ України*

БОРИС ЛЯТОШИНСЬКИЙ У ПОСТКОЛОНІАЛЬНИХ СТУДІЯХ

Борис Лятошинський — знакова фігура української музики ХХ століття, композитор, котрий не лише збагачував художньо-виражальні можливості українського музичного мистецтва, а й як дієвець культури сприяв здоланню колоніальної залежності від радянського культурного простору. Його творчість є своєрідною формою опору імперському диктату, що базувався на естетичній доктрині соціалістичного реалізму.

Обрання шляху активної взаємодії з європейськими музичними традиціями, особливо з польською культурою дозволило йому створювати музичні композиції, задум яких виходив за межі офіційного радянського канону. Його життєтворчість, особливо пізнього етапу, стала важливою ланкою у процесах інтеграції української музики в загальноєвропейський культурний простір. Завдяки всотуванню майстром передових мистецьких ідей його здобутки демонструють альтернативний підхід до музичної композиції, відмінний від нав'язаних радянськими ідеологами традиціоналістських векторів.

Крос-культурна взаємодія як стратегія постколоніальної діяльності. Однією з домінантних рис творчості Б.Лятошинського є його діалог із європейським музичним простором. Особливо яскраво ці комунікації простежуються у повоєнну добу після смерті диктатора Сталіна. Визначальним стало артистичне повернення Б.Лятошинського у лоно прабатьківської польської культури. Певною мірою, через реконструйовані українським композитором зв'язки з діячами польського музичного руху, такими, як Гражина Бацевич, Ольгерд Страшинський, Тадеуш Охлевський та ін., українська музика отримала доступ до європейської сцени, що нівелювало її ізоляцію в межах культурної політики СРСР. З польської преси кінця 1950–1960-х дізнаємося, що композиції

Лятошинського часто виконувалися на провідних артистичних майданчиках сусідньої держави. У цей час твори українського композитора — серед найбільш виконуваних, поряд з витворами таких знакових митців, як Д. Шостакович та С. Прокоф'єв.

Співпраця з польськими композиторами, участь у роботі музичного фестивалю «Варшавська осінь» у 1950–1960-х роках дала змогу Б. Лятошинському апріювати передові світові ідеї композиторської творчості у творчих пошуках його учнів — композиторів-шістдесятників Є. Станковича, В. Сильвестрова, В. Годзяцького, С. Крутикова та ін.

Крос-культурні місії Б. Лятошинського як дівця можна ідентифікувати як своєрідну форму культурної дипломатії, що спряла утвердженню передових мистецьких ідей та композиторських технік у доволі традиційному середовищі української офіційної академічної культури повоєнної доби. Відтак ця стратегія дозволила знівелювати культурну ізоляцію передового українського музичного мистецтва в умовах радянського колоніального дискурсу.

Автокомунікація та національна самоідентифікація. Б. Лятошинський у своїй творчості цілеспрямовано звертався до теми української ідентичності, проте його підхід був складнішим, ніж традиційні вплетення в тіло музичного задуму народних ритмів та мелоінтонаційних згустків. Композитор інтерпретує українську тему в річищі європейського модернізму із запровадженням новаторських підходів та технік у реалізації авторського задуму.

Художній простір творчості композитора віддзеркалює процеси внутрішнього діалогу митця з темою України, в якому композитор шукає відповіді на питання про власну культурну приналежність. У цьому контексті визначальним є пізній етап життєтворчості, наснажений зверненням до панслов'янських мотивів як своєрідної інтерпретації мультикультурних європейських наративів. Листи композитора та спогади його сучасників свідчать про складний процес самоідентифікації майстра: з одного боку, він чітко усвідомлював себе українським митцем, а з іншого — прагнув уникнути навішування народницьких кліше, які активно експлуатувалися радянською пропагандою.

Борис Лятошинський і музичне шістдесятництво: постколоніальні трансформації. Важливим фактором крос-культурної діяльності Б. Лятошинського, як наголошувалося вище, є безпо-

середній вплив митця на формування когорти молодих композиторів-авангардистів. Творчість представників київського авангарду (основу спільноти складали його учні по класу композиції у Київській державній консерваторії імені Петра Чайковського) склала важливий повоєнний контент розвитку української музичної культури, її експериментального вектора становлення.

Шістдесятництво як явище в культурі України в контексті постколоніальних студій постає як цілеспрямоване відродження національної культури та звільнення її від гегемонії радянських традиціоналістських наративів. Б. Лятошинський, хоча й належав до старшого покоління митців, тим не менше створив умови, які уможливили вихід молодих митців-композиторів за межі офіційного мистецтва. Відтак, діяльність майстра сприяла формуванню альтернативного мистецького простору композиторської творчості, її інноваційної художньо-естетичної диспозиції до офіційних радянських канонів. Завдяки цьому українська музична культура зберегла свою автономність, навіть у межах жорсткого ідеологічного диктату.

З огляду на здійснені митцем культурницькі місії, можна припустити, що Б. Лятошинський підсвідомо та поступально сприяв у власній творчості та культуртрегерських ініціативах утвердженню процесів деколонізації національної музичної культури. Його творчість є свідченням того, що навіть у межах тоталітарної системи можна формувати власну культурну автономію з урізноманітненими за силою впливу нонконформістськими конотаціями. Стильова багатовекторність пошуків, звернення до модерністських експериментів у діалозі з європейською музикою — все це ідентифікує митця як ключову фігуру у процесі деколонізації українського мистецтва XX століття.

Ірина ЗУБАВІНА,

*доктор мистецтвознавства, професор,
учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України,
академік НАМ України,
з.н.с. відділу історії і теорії культури ІПСМ НАМУ
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0816-0207>*

ЕКРАННА РЕФЛЕКСІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗРУШЕНЬ УКРАЇНСЬКОГО СЬОГОДЕННЯ

Поширене визначення екранних форм мистецтва як своєрідного «дзеркала буття» є складною та багатогранною метафорою, оскільки кіно, телебачення та інші складові медіапотоку не тільки здатні відображати реальність, суспільство та різноманітні аспекти людського існування, а й за необхідності дають поштовх для омислення подій, впливають на формування громадської думки, стають потужним чинником національної пам'яті, фактором індивідуальної та колективної культурної ідентифікації тощо.

Аналізуючи щоденну взаємодію реальності з медіапотоком, розуміємо: телебачення, соціальні мережі та відеоблоги дають змогу людям ділитися своїми думками, досвідом та враженнями в режимі реального часу. Натомість більш дистанційовані від предмета осмислення твори екранного мистецтва наділені неабияким потенціалом естетичного/художнього впливу. Промовляючи до глядача символічною мовою, фільми різних форматів — ігрові, документальні, анімаційні — здатні донести важливі меседжі до широкої аудиторії, сприяючи створенню нових смислів у контекстах повсякденності, осмисленню складної історичної, соціокультурної, політичної реальності у зіткненні старих і нових цінностей.

Екранні твори наділені здатністю до оголення серйозних суспільних проблем, культурних тенденцій та політичних подій, транслиують їх безпосередньо або ж, «запаковуючи» в наративи, що провокують емоційний відгук/резонанс. Це перетворює «екранність» на дієвий інструмент пізнання та самопізнання, дає можливість досліджувати такі актуальні теми сьогодення, як соціальна нерівність, корупція, дискримінація, травматична стигматизація, вимушена еміграція, безпритульність, війна.

Водночас, саме події російсько-української війни стали потуж-

ним каталізатором оновлення кінопроцесу. За роки повномасштабного вторгнення сформувалися нові реалії буття й, відповідно, радикально змінилися формати екранного осмислення складностей людської природи, моральних дилем та емоційних станів. Війна, наявна в кадрі або ж за кадром, так чи інакше вплинула на всі фільми, створені упродовж останніх трьох–чотирьох років, ставши тлом для екранних розвідок, що формально різняться за жанром, обраним матеріалом та стильовим рішенням. Унаслідок зрозумілих причин значну кількість українських стрічок початку 2020-х, зосереджено на війсьній проблематиці. Це фільми про трагічні події. Стрічки, що переважно демонструють героїзм, патріотизм, стійкість та єдність українців в екстраординарних обставинах. При цьому кіноекран початку 2020-х свідчить про зміну героїчного канону — появу нових героїв: волонерів, військових медиків, звичайних/простих людей у круговерті воєнних подій; тема героїзму та патріотизму наповнюються новими змістами. Взяти б до порівняння фільми кінця 2010-х, присвячені рятувальним операціям, з підкресленою увагою до «колективного/групового героя», як-то «Кіборги» (2017) Ахтема Сеїтаблаєва, де кожен із семи головних протагоністів наділений промовистим позивним та опукло завершеним характером. І хоча з часом фільми про рятувальні операції не втрачають своєї актуальності («Іловайськ 2014. Батальйон Донбас» (2019) Івана Тимченка тощо), помічаємо чимдалі збільшення екранної уваги до особистісних трансформацій окремих персонажів під впливом війни, як у воєнному боєвику Мар'яна Бушана «Снайпер. Білий ворон» (2022) — історії пацифіста, який стає снайпером, щоб захистити свою землю.

Варто виділити категорію фільмів, де йдеться не стільки про безпосередні бойові дії, про війну, скільки про її наслідки у стосунках між людьми. Такі стрічки порушують багато етичних і філософських питань. Показовим є кінематографічний погляд на стосунки батьків та їхніх дорослих синів, розведених по різні лінії фронту в драмі «Обмін» (2022) Володимира Харченка-Куликовського. Серед фільмів, що показують вплив війни на життя звичайних людей, — «Клондайк» (2022) Марини Ер Горбач; «Погані дороги» (2020) Наталії Ворожбит — антологія новел, у яких авторка досліджує різні аспекти життя в зоні конфлікту; «Сірі бджоли» (2024) Дмитра Мойсєєва — неквапливе спостереження за вижи-

ванням на територіях «сірої зони» двох літніх чоловіків, мешканців/сусідів, які по-різному осмислюють травматичний досвід минулого та хиткі реалії свого сьогодення; складність адаптації до мирного життя після пережитих травм, спричинених війною, відображено у фільмі «Відблиск» (2021) Валентина Васяновича; психологічні наслідки перебування в полоні аналізує фільм «Бачення метелика» Максима Наконечного (2022). Осмисленню наслідків війни для дітей присвячено документальну кінооповідь «Будинок зі скалок» (2022) про малюків, які живуть у притулку поблизу лінії фронту на сході України.

Серед важливих тем сьогодення, що центрують кінематографічну увагу — вплив війни на формування нової української національної ідентичності: «Земля блакитна, ніби апельсин» (2020) Ірини Цілик — документальний фільм про життя родини на сході України. Така проблематика впритул наближена до фільмів про кризу дорослішання та самоусвідомлення «Стоп-Земля» (2022) Катерини Горностай та українсько-нідерландської стрічки режисери Анни Бурячкової «Назавжди-назавжди» (2023), що зосереджені на пошуках старшокласниками свого місця серед однолітків.

Вічною темою залишається конфлікт поколінь. Утім, радикально різняться підходи кінематографістів при осмисленні такого розриву та усвідомлення відмінностей ціннісного ряду, поглядів на майбутнє представників різних генерацій. Достатньо порівняти два дуже несхожі шляхи вирішення цього непростого завдання. Драма Дмитра Сухолиткого-Собчука «Памфір» (2022) розгортається навколо родини з прикордонного села на Буковні напередодні свята Маланки, і характерна обрядовість карнавалу стає своєрідним тлом драматичних подій. Натомість У комедійному фільмі 2023 року «Уроки толерантності» Аркадія Непиталюка русійний механізм порозуміння членів родини запускає спілкування з привітним та розважливим відкритим геєм, підселеним в обивательське гніздо за умовами гранту державної програми з євроінтеграції.

Не ставимо перед собою завдання надати більш розгорнутий перелік фільмів названих категорій, що виводять у культурологічний, семіологічний, психоаналітичний, соціологічний та інші актуальні дискурси, надають матеріал для роздумів про ідентичність, мову, культурні коди та символи.

Виділимо ще один значний корпус, що утворюють фільми-свідчення воєнних злочинів та їхніх наслідків. Це переважно стрічки, у яких задокументовано факти та акти страшної реальності під різними ракурсами, висвітлено трагедію воєнного вторгнення та злодіяння росіян. За приклад — документальний оскароносний фільм «20 днів у Маріуполі» (2023) Мстислава Чернова про перші 20 днів після початку повномасштабного вторгнення в Україну; фільм режисера Станіслава Тіунова «Буча» (2024) — про страшні події перших місяців повномасштабної війни на Київщині. Документальна стрічка Оксани Карпович «Мирні люди» (2024), аудіоряд якої базується на перехоплених телефонних розмовах російських окупантів, що хваляться «перемогами» та «трофеями». Цинізм висловлювань контрастує з кадрами зафільмованих руйнацій, спричинених загарбниками.

Ці та інші кіносвідчення, що є частиною колективної пам'яті, фрагментом історіографії війни, за необхідності впливатимуть на сприйняття трагедії та її наслідків у світі та в майбутті.

Близько десятиліття вистачило, щоб сформувати нові реалії українського кіно процесу, здійснити перехід від фази переважно безпосередньої трансляції фактів трагічно-шокової реальності до більш глибокого усвідомлення причин і наслідків трагедії. Понад це — осмислення шок-контенту сприяє творенню реабілітаційної матриці, виявленню підмуків стійкості та «м'якої сили», винайденню шляхів духовного опору травмокомплексу та збереженню основ повноцінного життя.

Серед проєктів, покликаних укотре довести, що в боротьбі з ворогом зброєю іноді може стати мистецтво, — спільний американсько-українсько-австралійський документальний фільм Слави Леонтієва та Брендана Белломо «Порцелянова війна» (2024) про життя та зворушливо-оптимістичні твори трьох художників-керамістів у Харкові — місті, що з першого дня повномасштабного вторгнення опинилося під постійними ракетними обстрілами.

Важко не помітити: екранний процес останніх чотирьох років демонструє очевидні інтонаційні зміни у репрезентації моральних ділем та емоційних станів, насамперед таких, як любов, страх, втрата, надія. Актуалізується висвітлення екраном наслідків психологічної травми, переживання якої, за твердженням фахівців, відбувається поетапно — від фази шоку та заперечення, через гнів і

агресію, «торг» і «компроміс», відчуття депресії та смутку до стадії прийняття реальної ситуації. Враховуючи індивідуальні особливості переживання травматичного досіду (апатія, психологічний есканізм, спроби фізичної втечі тощо), можливості кінематографа відкривають нові перспективи при дослідженнях шоккових станів і посттравматичних переживань.

Динаміка осмислення українським кінематографом унікального досвіду сьогодення перегукується з науковими розвідками теоретиків різних країн світу щодо психологічних аспектів війни на рівні особистості та суспільства, зокрема колективної травми, що виникає внаслідок воєнних дій. Затребуваність екранних творів, що фокусують увагу на наслідках посттравматичного стресового розладу, відчуження та втрати близьких дає підстави визнати психологічну травматизацію однією з констант смислоутворення в сучасному українському кіно, поряд з війною та смертю.

Ідея використання кінематографа як дзеркала психологічної травми для її науково обґрунтованого аналізу, а також розробки стратегій втручання та компенсації не нова.

На думку дослідника проблем травми, терору та формування культурної пам'яті Томаса Ельзессера: «Фільм не лише певним чином зберігає та відтворює травматичні енергії «культурного контейнеру», який розглядає соціум, він часто також обробляє та перетворює ці енергії на ще складніший культурний матеріал. Це надає їм нову, змінену форму, символічну, більш зрозумілу, яка може викликати менший страх суспільства, ніж сама історична подія. Транспонована «травма» приходить в одязі спотворення, внаслідок перекладу травматичної мови на мову фільму, що часто передбачає моменти деформації, перекручення, перелому, розпаду, вивиху або трансмутації, які непросто розшифрувати» [Elsaesser, 2012].

Невипадково, дослідник Лінні Блейк у праці «Рани народів: кіно жахів, історична травма та національна ідентичність» поєднує в нерозривну тріаду «Насильство, Порожнечу, Візуалізацію» [Blake, 2008].

Проблемність екранної рефлексії травматичного дискурсу, принципова неможливість його адекватного відтворення, як стверджував Джеффри К. Александер у праці «Травма. Соціальна теорія», пов'язана з тим, що: «Частим наслідком стає репрезен-

тативна порожнеча та брак пам'яті; «травма», здається, не репрезентативною та невимовною, на рівні як індивідуального, так і колективного переживання травмопроцесу»[Jeffrey, 2012].

Здолання «невимовності» травми війни, а також «тіней» між колективною пам'яттю про події та їх кінематографічним відтворенням переважно й визначають валідність екранної рефлексії соціокультурних зрушень українського сьогодення.

Використані джерела:

1. **Blake, Linnie.** The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity (Manchester: Manchester University Press, 2008).
2. The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization / Edited by Michael Elm, Kobi Kabalek and Julia B. Köhne, 2014
3. **Elsaesser, Thomas.** Melodrama and Trauma. Modes of Cultural Memory // American Cinema (London: Routledge, 2009), 56—75.
4. **Elsaesser, Thomas.** Memory, Trauma, and Fantasy in American Cinema, Ra'anana: Open University of Israel, 2012.
5. **Elsaesser, Thomas.** Postmodernism as mourning work // Susannah Radstone (ed.), Trauma and Screen Studies: Opening the Debate, Trauma Dossier, Screen 42, 2 (2001), 193-201./
6. **Jeffrey C. Alexander.** Trauma. A Social Theory, Cambridge: Polity Press, 2012, 15—28.

Наталія ВЛАДИМИРОВА,
*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри театрознавства
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*
ORSID: 0000-0001-8882-3957

ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ ТЕАТРАЛЬНОГО І КІНОМИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ МЕТАСТРАТЕГІЙ СУЧАСНОСТІ

Говорячи про стратегію розвитку різних видів мистецтв на сучасному етапі, ми, звісно, насамперед враховуємо ті трагічні обставини, у яких перебуває країна. І це не тільки події, пов'язані з повномасштабним вторгненням держави-агресора в Україну, але, на жаль, уже й наслідки цього вторгнення: фізичне каліцтво і моральне виснаження учасників бойових дій, поневіряння тисяч переселенців, духовна деградація частини населення... А з іншого боку — дивовижні приклади єднання представників різних регіонів держави, абсолютно різних прошарків населення, просто феноменальні приклади відчайдушної самопожертви та мужності українського народу. Ці характеристики оцінки сучасного контексту, у якому існує театральне і кіномистецтво України, — набагато ширші. А головне — неоднозначні у визначенні своїх морально-етичних координат, що значною мірою ускладнює процес перенесення як на екран, так і на театральний кін художніх творів, які містять рефлексії сьогодення. Не менш складним є й визначення майбутнього. І, хоча ми, звісно, щиро віримо в повернення та відродження кращих часів національного мистецтва, однак відчуваємо відсутність певної програми дій, конкретних векторів розвитку — стратегій на майбутнє.

Утім, висловлені тези стосуються скоріш державної політики в галузі театрального і кіномистецтва і зовсім не хвилюють більшість митців, які самотужки визначають власний стратегічний план. Більш на те — вони оригінально і доволі потужно його реалізують, демонструючи сучасному глядачеві несподівані новітні мистецькі форми, проєкти, а головне — глибоке усвідомлення важливості вироблення і втілення стратегій розвитку національ-

ного мистецтва. Але й тут існують певні складнощі й перепони. Спробуємо означити деякі з них. Так, наприклад, мета як театральних, так і кінотворів — це, насамперед, прагнення якомога реальніше зобразити воєнні події, що відбуваються на території України ще з 2014 року. Зазначимо найбільш виразні за проблематикою кінострічки: «Кіборги» та «Мирний–21» (реж. А. Сеїтаблаєв), «Бачення метелика» (реж. М. Наконечний), «Погані дороги» (реж. Н. Ворожбит); вистави «Доця» (реж. І. Білиць, Національний драматичний театр імені Марії Заньковецької), «Веселка на Салтівці» (реж. А. Вусик, харківський театр «Нафта»), «Погані дороги» (реж. Т. Трунова, Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі Дніпра). Навіть цей невеличкий список засвідчує певні точки дотику та взаємопроникнення окремих складових двох видів мистецтва. Це і використання одного й того самого сценарного матеріалу, і доволі активне залучення до режисури митців інших професій, і відверто обмежений сюжетний ряд, що здебільшого лише конкретизує ті чи ті події, не пролонгуючи їхні наслідки у майбутнє. Нарешті — глибоке занурення в естетику документалізму.

Щодо засобів виразності в цих творах, які використовують митці, то вони також мають практично однакові характеристики. Одна із головних — надзвичайно агресивний відеоряд із залученням та акцентуванням натуралістичних елементів (як на екрані, так і на сцені), що іноді дає зворотний ефект. Доводилося спостерігати, як глядачі, особливо ті, що пережили на власному досвіді страшні події війни, вибігали і з кінозалу, і з театру, несли навіть у такій художній формі знову переживати минуле. І тут, звичайно, нас очікує попереду вирішення дуже складної проблеми: визначення тієї межі у донесенні художнього матеріалу, яку не можна переступати, за якою глядача спіткає складне емоційно-психологічне навантаження, що вже межує з хворобливим станом і стресом.

Зовсім недавно відома артоглядачка Лена Чиченіна висловила доволі провокативну думку, яку, без сумніву, неоднозначно сприймуть багато хто з наших митців. Вона чи не перша вказала на негативний бік української культурної політики, скерованої на зарубіжного споживача. Адже, не вся продукція (зазначимо, що йшлося насамперед про кінопродукцію), сюжети якої близькі і зрозумілі, а головне — так щемливо сприймаються українськими

глядачами, має такий самий відгук і за кордоном. А причина, насамперед, у недосконалому, іноді відверто неякісному форматі чи втіленні, або ж у презентації цієї продукції. Ми можемо заплющити очі, вибачаючи окремі художні недоліки у грі акторів, сценаристів, у роботі операторів, а зарубіжний глядач, як це не звучить цинічно, — одразу помічає штучність і відверто постановочні прийоми тієї чи тієї сцени, того чи того кадру. Ми пробачаємо такі моменти, бо нам це болить. Вони — ні...

І саме тут варто повернутися до вироблення стратегії розвитку вітчизняного театрального та кіномистецтва. На наш погляд, вона повинна мати об'єднувальну естетико-художню платформу, яка б давала змогу за всього різноманіття жанрів, форм, засобів виразності, їхньої динамічної взаємодії говорити про унікальність і самобутність національного мистецтва, демонструвала б високий професіоналізм в опануванні сучасних технологій, і водночас — авторське начало українських митців — їхнє бачення світу та шлях до самоідентифікації в цьому світі.

Олена БЕРЕГОВА,*доктор мистецтвознавства, професор,
заступник директора з наукової роботи
Інституту культурології НАМ України
<https://orcid.org/0000-0003-4384-9365>*

ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ СТУДІЇ ЯК МЕТАСТРАТЕГІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Російсько-українська війна активізувала процеси деколонізації в українському суспільстві, переосмислення власної історії, повернення до європейських витоків української державності, відтворення національної ідентичності. Ці процеси мають критично важливе значення в умовах повномасштабної війни росії проти України та її спроб знищити українську ідентичність, спотворити українську історію і загалом заперечувати право України на існування як незалежної держави. Росія упродовж багатьох століть здійснювала експропріацію не лише українських земель, а й української культурної спадщини, привласнюючи собі найвидатніших українських митців, їхні здобутки і применшуючи цінність української культури та її значення в європейській культурній спадщині. Культурна колонізація завжди спрямована на те, щоб не дати поневоленій нації можливості самостійного розвитку і становлення через культуру. Тому чимало видатних митців, науковців, історичних постатей, творів мистецтва відомі світовій спільноті як російські, у той час як вони є невід'ємною частиною української культури.

У XX столітті процеси колонізації України посилилися через насаджування радянської комуністичної ідеології та примусову русифікацію українського суспільства. Отже, зараз Україна має вирішувати проблему з трьох складників: деколонізація, декомунізація, дерусифікація.

Особливо гострою є проблема деколонізації в мистецькій сфері. За часи незалежності України було зроблено надто мало для того, щоб сталося відокремлення українського культурного простору від російсько-радянського і відбувся повний і безповоротний розрив із тоталітарним минулим. Як це не прикро, але в не-

залежній Україні не були започатковані постколоніальні студії у сфері мистецтвознавства, не були проведені дискусії в суспільстві та мистецьких спільнотах щодо тих чи тих творчих персоналій, пов'язаних із «руським міром», не було кардинальним чином переглянуто ані репертуар театрів і творчих колективів, ані навчальні плани і програми мистецьких навчальних закладів, не були укладені нові підручники і навчальні посібники, які б об'єктивно і справедливо висвітлювали історію різних видів українського мистецтва. Ті поодинокі спроби заповнити цю величезну прогалину є радше приватною ініціативою окремих національно свідомих викладачів, але ніяк не стратегічним напрямом гуманітарної політики держави. У багатьох освітніх закладах України мистецького спрямування досі використовуються в навчальному процесі старі радянські російськомовні підручники та посібники з історії мистецтва та інших мистецьких дисциплін, у яких закладені штучні радянські ідеологічні наративи і міфологеми, що дискредитують цінність і самостійність української культури, її здатність продукувати твори високої мистецької вартості, заперечують європейський вектор розвитку різних видів українського мистецтва.

За роки незалежності України було частково заповнено прогалину у вивченні й популяризації творчого доробку митців української діаспори, чия творчість перебувала під заборонаю в СРСР. У цьому контексті варто згадати ґрунтовні праці Стефанії Павлишин, Олександра Федорука, Ганни Карась, Віолетти Дутчак, Любові Кияновської та інших українських мистецтвознавців.

Свій внесок у розвиток постколоніальних студій в Україні роблять нині науковці Інституту культурології Національної академії мистецтв України. У 2023-му році на виконання **Програми спільної діяльності Національної академії наук України та Національної академії мистецтв України**: «Мистецький простір і культурна динаміка України у вимірах людського» на 2023—2025 роки було утворено Експертну групу з розроблення критеріїв деколонізації культурно-мистецького простору, до якої увійшли науковці Інституту культурології НАМ України та **Інституту історії НАН України**. Було проведено кілька засідань Експертної групи під головуванням заступника директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України О. М. Берегової. Під час зустрічей констатувалася необхідність аналізу російсько-ра-

дянського колоніалізму та деконструкції його ключових історико-культурних міфологем, поширених у культурному просторі України. Підкреслювалася важливість меморіалізації історичних постатей і подій, деколонізації національного культурно-освітнього простору та розроблення наукових критеріїв для цього процесу. Також наголошувалося на необхідності проаналізувати чинне пам'яткоохоронне законодавство з погляду питань збереження чи усунення елементів культурної спадщини, пов'язаної із російською колоніальною пропагандою; а також запропонувати історичні, культурологічні й мистецтвознавчі критерії, що обґрунтовуватимуть необхідність збереження (переозначення чи перепрофілювання) елементів спадщини в культурному просторі, або їх демонтажу.

Зусиллями членів Експертної групи 27 листопада 2024 року було організовано науково-практичну конференцію «Деколонізація історичного наративу та уявлень про культурну спадщину». Тематичні напрями конференції охопили ключові проблеми гуманітарного розвитку України в період воєнного стану, зокрема такі, як деколонізація уявлень про культурну спадщину; концептуальні підходи та критерії деколонізації меморіального простору; трансформація інфраструктури пам'яті; меморіалізація історичних постатей, подій та явищ; сучасні дискусії про збереження, переосмислення і демонтаж об'єктів культурної спадщини; подолання наративів російської / радянської / рашистської імперій у національному культурно-освітньому просторі як складова консолідації українського суспільства. З доповідями на конференції виступили представники наукових інституцій та закладів вищої освіти Києва, Вінниці, Дніпра, Запоріжжя, Черкас. Учасники конференції проаналізували, як змінюються топоніми і комеморативні практики, міфологеми про «спільне минуле», «братні народи» й «велику російську культуру» в Україні внаслідок російської агресії, що розпочалася 2014 р. і перетворилася на широкомасштабну війну в 2022 р. Доповідачі також констатували, що на усвідомлення необхідності деконструкції російських/радянських імперських символів та маркерів впливають значні втрати, яких зазнала українська культура внаслідок тривалого російського поневолення.

Наприклад, у виступі Олексія Боголюбова зазначалося, що в умовах колоніальної політики СРСР український джаз переживав

складний процес «заглушення» та ідеологічного пригнічення, що призвело до значного відставання у його розвитку порівняно з іншими країнами. Радянська влада від часу появи перших джазових музикантів і колективів в СРСР почала контролювати розвиток джазу, вбачаючи в ньому загрозу радянській ідеології. Саме через це розвиток українського джазу, який обіцяв стати потужним елементом культурного розмаїття та міжнародного діалогу, було зупинено на багато десятиліть. Через примусову ізоляцію від Заходу українські джазові музиканти були позбавлені доступу до сучасних музичних інструментів, нотної літератури та навчальних матеріалів, які б сприяли їхньому професійному розвитку. Як наслідок, в Україні майже до 1990-х років не було джазової освіти, яка б відповідала міжнародним стандартам, — це відкинуло український джаз на узбіччя світового мистецького процесу.

Постколоніальні студії в українському мистецтвознавстві — новий, але вкрай важливий напрям досліджень. Без вивчення і повернення втраченого спадку до наукового обігу, освітніх, культурних, мистецьких практик неможливий повноцінний розвиток української культури та утвердження української національної ідентичності.

Андрій СИДОРЕНКО,*учений секретар**Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України,**кандидат мистецтвознавства**<https://orcid.org/0000-0002-3787-2430>*

СУЧАСНІ ПІДХОДИ В СИСТЕМАТИЗАЦІЇ ТА ПЕРІОДИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Термін «авангард» давно став звичним у лексиконі мистецтвознавців, хоча його значення досі є предметом жвавих дискусій. Ще 1825 року Анрі Сен-Сімон вживав його в політичному контексті, надаючи митцям роль провідників суспільного прогресу. Однак лише наприкінці XIX — на початку XX століття поняття «авангард» поступово увійшло до мистецької критики [1]. Паралельно в англomовному середовищі частіше використовувався термін «modernism» [2].

Справжнє теоретичне осмислення феномену авангарду почалося в другій половині XX століття, коли дослідники почали сприймати його як динамічний рух, що має свої періоди, або «хвилі». Такий підхід дає змогу простежити не лише еволюцію форм, а й зміни культурно-політичного контексту.

У багатьох теоріях авангарду Друга світова війна постає як критична межа, що докорінно змінила хід художнього розвитку. Теодор Адорно та Пітер Бюргер розглядають війну як історичний рубікон, після якого авангард втрачає імпульс для розвитку. Натомість для Хела Фостера та Ренато Поджолі війна — це поштовх до нових трансформацій авангарду, які слід сприймати без упереджень і особистих очікувань. Саме це усвідомлення критичної межі стало підставою для концептуального поділу авангарду на два періоди: передвоєнний і повоєнний, або першу й другу хвилю. На думку дослідника Губерта ван ден Берга [3], друга хвиля розпочалася у 1950-х роках, тривала близько двадцяти років і досягла свого кульмінаційного моменту в бурхливому 1968-му.

Перша хвиля авангарду

Перша хвиля — це період «класичного» авангарду. Йому властиві радикальний розрив з академічною традицією, пошук нової мови мистецтва, захоплення технікою, індустріалізацією, містом

з одного боку та культурами, які були витіснені академізмом, — з іншого. До неї належать такі течії, як імпресіонізм, кубізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм тощо. У країнах Центрально-Східної Європи, зокрема в Україні, авангард також поєднувався з ідеями соціального оновлення та деколонізації. У перший період свого існування український авангард розвивався більш-менш синхронно із західним мистецтвом. Митці, як-от Василь Єрмілов, Вадим Меллер, Олександра Екстер, працювали в умовах відносної свободи перших років радянської влади, шукаючи нові способи формотворення у живописі, дизайні, театральному мистецтві.

Однак уже в 1930-х роках авангард був практично повністю заборонений у СРСР, а чимало його представників зазнали репресій.

Друга хвиля: авангард після війни

Друга хвиля охоплює 1950–1970-ті роки. На Заході вона виникає вже в контексті інституційного визнання авангардних практик музеями та культурними установами. Теоретики, як-от Ренато Поджолі, вбачають у цьому ознаки кризи — передбачуваність художньої мови та втрату радикальності — і водночас, на їх думку, авангард не може померти, поки існує система, яку він може критикувати [4]. Більш скептичними були Теодор Адорно та Макс Горькаймер, які вважали, що після війни авангард зазнав стагнації й більше не має протестного потенціалу [5].

В Україні друга хвиля розвивається за принципово інших умов. На відміну від Заходу, де «класичний» авангард здобув визнання, в Україні значним досягненням стало навіть часткове повернення репресованих авангардистів та пом'якшення ставлення до авангардних практик у графіці, дизайні, монументальному мистецтві — процес, що розпочався з хрущовською «відлигою». Такі художники, як Карло Звіринський, Володимир Патик, а також учасники КТМ «Сучасник», створювали роботи, натхненні «класичним» авангардом або таємно, або долаючи суспільний тиск з боку представників офіційної культури. Проте ця культурна лібералізація була нетривалою — після 1962 року знову посилися репресії, особливо проти нонконформізму в живописі, літературі та музиці.

Третя хвиля: концептуалізм і трансавангард

Починаючи з хрущовської «відлиги», активізувалася неофіційна культура — андерграунд. Найчисельніші неформальні спільноти в СРСР, такі як бітники та хіпі, гуртувалися навколо західної музики. На їх основі з'являлися не лише музиканти, а й художники, які прагнули переосмислити західне повоєнне мистецтво, що сприяло появі третьої хвилі українського авангарду — переважно в часи перебудови та розпаду СРСР. Цю хвилю формують такі об'єднання, як «Паркомуна», «Живописний заповідник», «Нацпром», «Час». Для цього етапу характерні постмодерністські стратегії — іронія, гротеск, колаж, психodelія, а також критика патерналістських і колоніальних наративів. Мистецтво стає засобом переосмислення радянської спадщини й пошуку нової ідентичності.

Четверта хвиля: сучасність, війна, технології

Найновіший період — четверта хвиля — охоплює 2000–2020-ті роки. Її формують художники, що працюють у нових умовах: з одного боку — наявна інфраструктура сучасного мистецтва, з іншого — нові виклики: інформаційна війна, цифрові трансформації та російсько-українська війна. Серед представників хвилі — група РЕП, SOSka, INTERESNI KAZKI, CBX «Воля або смерть», Стас Волязовський, Гамлет Зіньківський, Марія Куліковська, Давид Чічкан та інші.

Ці художники працюють із документацією, VR, критичними текстами, мобілізуючи мистецтво як інструмент рефлексії, архівації травми, викриття колоніальних наративів. Важливим є також залучення українських митців до міжнародного мистецького діалогу, у якому авангард з України поступово повертає собі помітне місце на мапі світової культури.

Використані матеріали:

1. **Théodore Duret.** Critique d'avant-garde. Paris, 1885.
2. **Arthur Wesley Dow.** Modernism in art. Boston, 1917.
3. **Hubert Van den Berg.** On the historiographic distinction between historical and Neo-Avant-Garde. Avant-garde / Neo-avant-garde. Brill, 2005. P. 63–74.
4. **Renato Poggioli.** The Theory of the Avant-garde. Harvard University Press, 1968.

5. **Max Horkheimer, Theodor Adorno.** Dialectics of Enlightenment. Amsterdam, 1947.

6. **Stephen Broomer.** Codes for north: foundations of the Canadian avant-garde film. Canadian Filmmakers Distribution Centre, 2017.

7. **Scott MacKenzie.** Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology. Berkeley : University of California Press, 2014.

8. **Polona Tratnik.** Tactical Media: The Fourth Wave of 20th Century. European Avant-Garde International Association of Aesthetics Interim Conference : European Avant-Garde — A Hundred Years Later. 2021

РОЗДІЛ 2

Олексій БЕЗГІН,
академік НАМ України,
кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри організації театральної справи
ім. І. Д. Безгіна
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
ORCID 0000-0002-0314-2157

ФАХОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ

Виховання сучасного актора є комплексним завданням, яке передбачає поєднання в процесі навчання фахових, гуманітарних і суспільствознавчих дисциплін. Після запровадження в Україні компетентнісного підходу до навчання виникло багато питань про те, як формувати мистецьку освіту, враховуючи особливість підготовки студентів творчих спеціальностей.

Актуальним є дослідження адаптації підготовки майбутніх акторів до вимог кредитно-модульної системи, яка застосовує компетентнісний підхід.

Якщо визначення компетентностей при вивченні гуманітарних теоретичних дисциплін не становить труднощів, то для фахових дисциплін це стає проблемою. Найбільш важливими для отримання кваліфікації актора є фахові дисципліни: «Майстерність актора», «Тренінг з майстерності актора», «Сценічна мова», «Режисура драматичного театру», «Грим», «Танець», «Пластичне виховання», «Сценічний рух», «Основи сценічного бою», «Трюкова підготовка актора», «Робота режисера з балетмейстером», тощо. Серед них провідне місце належить «Майстерності актора». Дисципліна передбачає послідовні етапи оволодіння фахом ак-

торства, від вивчення елементів акторської техніки до створення комплексного сценічного образу. Завершується навчання актора атестацією у формі публічного захисту кваліфікаційної роботи, пов'язаної з показом сценічного твору.

Набуття компетентностей майбутнім актором багато в чому залежить від його таланту, і визначення їх пов'язане із суб'єктивним сприйняттям. Значна частина академічних годин у програмі підготовки акторів присвячена практичній роботі педагога зі студентами і самостійній роботі студентів над роллю та виставою. При цьому складання заліків, екзаменів, підготовка індивідуальних завдань не вимагає конспектів або відповідей за екзаменаційними білетами, за винятком низки теоретичних дисциплін.

Практична спрямованість акторського навчання передбачає, що на бакалаврському рівні професійні навички актора формуватимуться шляхом опанування фахових дисциплін, таких як сценічна майстерність, рух, сценічна мова. Після закінчення навчання, актор-бакалавр повинен демонструвати: уміння на практиці органічно користуватися всіма видами сценічного спілкування; органічно діяти в будь-яких просторово-часових вимірах сцени; на практиці створювати і тримати під час виконання ритмічний малюнок ролі, сцени, вистави; уміння при виконанні ролі творчо сполучати імпровізаційність акторських засобів з фіксованою фізичною партитурою; уміння практичного володіння методом дійового аналізу, тобто етюдно-імпровізаційним методом побудови ролі; уміння застосовувати різні виконавські прийоми, користуватися різними творчими методиками в роботі над роллю тощо.

Усі ці вміння важко піддаються компетентнісному підходу і потребують від педагога індивідуального бачення успіхів студента-актора. Тому одним із гострих питань реформування системи мистецької освіти є питання, пов'язане з «театральною школою», адже мистецькі заклади вищої освіти, зокрема за спеціальністю «Сценічне мистецтво», у навчальному процесі спираються на творчу спадщину видатних майстрів минулого та мистецький досвід сучасних майстрів сцени. Дискусійним може бути питання щодо формулювання нормативних компетентностей актора, але при цьому повинні зберігатися творчі особливості мистецької школи того чи того майстра.

Театральні школи світу завжди формувалися навколо імен

славетних майстрів сцени. В Україні корифеї українського театру заклали основу національної акторської школи. У Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого керівниками акторських курсів були такі видатні майстри сцени і екрана як Г. П. Юра, А. М. Бучма, К. П. Хохлов, А. М. Гаккебуш, М. П. Верхацький, М. М. Крушельницький, В. О. Неллі, Л. А. Олійник, А. Є. Гашинський, І. О. Молостова, К. П. Степанков, С. В. Данченко, Б. С. Ступка, М. Ю. Резнікович, Ю. М. Мажуга, М. М. Рушковський та інші.

Сьогодні ці славетні традиції в університеті продовжують викладачі та провідні майстри сцени. Кожен з митців має власне бачення процесу підготовки актора, яке він передає через спілкування зі своїми учнями. Компетентнісний підхід до акторської освіти не повинен нівелювати унікальні методи, прийоми, засоби, і технології акторського навчання. Тому одним із шляхів вдосконалення акторської підготовки є підтримка акторських шкіл і майстерень. Також необхідно створювати можливості для додаткової освіти самих викладачів акторської майстерності, адже невід'ємною частиною успішного навчання актора виступає професійна компетентність педагога, його вміння мотивувати студента на досягнення поставлених цілей і завдань. Якості акторської освіти має сприяти й постійний моніторинг результативності роботи студентів з практичних і теоретичних дисциплін шляхом залучення їх до заходів як творчого характеру, так і теоретичного: конференцій, семінарів, майстер-класів.

Висновки

Інтеграція вітчизняної мистецької освіти в міжнародний освітній простір повинна базуватися на засадах пріоритетності національних інтересів, враховуючи вітчизняні традиції фахової мистецької освіти, зокрема акторської підготовки.

Світлана БЕЛЕЦЬ,
здобувачка (магістрантка)
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

МУЗИКА ЯК ЗАСІБ СОЦІАЛЬНОЇ КРИТИКИ

Актуальність теми зумовлено тим, що музика станом на сьогодні є одним з найпоширеніших видів мистецтва. Завдяки розвитку технологій будь-хто в будь-який момент може слухати свого улюбленого виконавця або виконавицю. Музика — це вид мистецтва, який складається з гармонійних звуків. Пісня — це твір, який використовується у музиці, призначений для співу. Але музика може слугувати ще й засобом для передачі важливих для суспільства повідомлень та впливати на громадську думку. Тож мається на меті дослідити такі можливості музики.

Найбільш гострими для суспільства темами, яких торкається музика у зазначеному контексті, є:

1. Фемінізм. Південнокорейський к-поп айдол група (G)I-dle зробили неймовірне завдяки пісні «Nxde» з альбому «I love» 2022 року: вони майже повністю перекрили в запитах поширення жіночої порнографії в інтернеті. Тепер на кожен запит з одним словом «Nxde» демонструється лише їхній кліп або його фрагменти, денс-кавери та мерч групи. Авторкою пісні є лідерка групи Соїон, яка наголошувала, що тема твору зачіпає сексуалізацію оголеного жіночого тіла та прохання «вийти за рамки», щоб правильно оцінити оголеність.

Це не єдина пісня від цієї групи, яка наголошує на необхідності фемінізму. «Wife» з альбому «Second Full Album» 2024 року висміює традиційну роль дружини в суспільстві, яка має лише готувати і прибирати за чоловіком та мовчати (у всьому погоджуватися з чоловіком) через досить двозначний текст. А в самому кліпі учасниці гурту є однаковими, що також є символічним.

Подібною піснею можна назвати британської виконавиці Paris Paloma «Labour», в якій вона описує нерівність між чоловіками та жінками, а також двозначні вимоги суспільства від жінок.

«<...>All day, every day
Therapist, mother, maid

Nymph then a virgin, nurse than a servant
 Just an appendage, live to attend him
 So that he never lifts a finger<...> » [3].

Пісня одразу стала феміністичним гімном та вкотре нагадує мету цього руху.

2. Алкоголізм та наркозалежність. Культовий британський гурт The Tiger Lillies у своїй формі, а саме за допомогою сатири і чорного гумору, висміюють людей, яким притаманні такі гріхи. У пісні «Heroine» розповідається про ілюзію життя через споживання героїну, але герой пісні вважає, що він буде переможцем:

«If you want to win
 Take heroin» [4]

Тема проблем людини з алкогольною залежністю розкривається в пісні «Бухло» від рок-гурту «Жадан і Собаки». У героя пісні алкоголізм передається через покоління, а вживання алкоголю вважається єдиним приємним заняттям у житті.

3. Критика влади. Через музику також можна критикувати вчинки політиків. Серед українських виконавців, які критикували владу, можна назвати гурт «Скрябін» з піснями «Лист до президента», «Сам собі країна» тощо. До сучасних виконавців належить рок-гурт «Хейтспіч», пісні якого після 2022 року гостро критикують світ, що ігнорує російсько-українську війну (у пісні «Добровольці»), або розповідають про внутрішні проблеми з правоохоронними органами (у творі «Маленька пісня»):

«Вбив дитину — заніс свічку в храм
 У нас своїє є тут і там
 Три роки посидь та йди вже братан» [2].

Також однією з потужних пісень, яка критикує владу, є пісня «Як?» від виконавців Гоня та Jointjau:

«Я громадянин суверенної держави
 З відчуттям, ніби з мене тільки що поржали» [1].

Отже, варто зазначити, що за допомогою музики можна висвітлювати важливі для сучасності теми. Текст, покладений на музику, як емоційне повідомлення здатний привернути увагу великої кількості слухачів для вирішення проблем, що постали перед суспільством.

Використані джерела:

1. **Гоня.** Як?. Genius. URL: <https://genius.com/Gonya-how-lyrics> (Дата звернення: 19 жовтня 2024 р.)
2. **Хейтспіч.** Маленька пісня. Genius. URL: <https://genius.com/Hatespeechua-a-little-song-lyrics> (Дата звернення: 19 жовтня 2024 р.)
3. **Paris Paloma.** Labour. Genius. URL: <https://genius.com/Paris-paloma-labour-lyrics> (Дата звернення: 20 жовтня 2024 р.)
4. **The Tiger Lillies.** Heroine. Genius. URL: <https://genius.com/The-tiger-lillies-heroin-lyrics> (Дата звернення: 20 жовтня 2024 р.)

Святослав БЕРДИНСЬКИХ,
кандидат технічних наук, доцент,
завідувач кафедри дизайну Університету «КРОК»,
учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ
України
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2911-7504>

ПРОБЛЕМИ ОБ'ЄКТИВНОСТІ ОЦІНКИ ПРОЄКТНИХ РІШЕНЬ У ДИЗАЙН-ДІЯЛЬНОСТІ

Ускладнення, пов'язані з практичною реалізацією проєктних рішень об'єктів дизайну та архітектури, зумовлені в багатьох випадках необ'єктивно обґрунтованою оцінкою прогнозів проєкування. Хибне або неточне уявлення про майбутній твір пов'язане з неповною інформацією на стадії його проєктної презентації.

Сучасні методи проєкування здебільшого засновані на використанні моделей, які підлягають як чуттєвому сприйняттю, так і аналізу кількісними методами. Як правило, проєкт презентують за допомогою креслень та зображень, які містять об'єктивні дані про основні утилітарні характеристики, однак недостатньо інформують про образно-емоційні аспекти майбутнього твору як об'єкта чуттєвої реальності. Традиційні засоби представлення відображають лише обмежений спектр властивостей майбутньої форми, тому завжди виникає різниця між задуманим дизайном і поданням. У процесах сучасного дизайну також використовують досконалі методи симуляції. Однак моделі все ж лишаються сурогатами реального простору – їх візуально-змістовна тотожність доволі умовна. Дослідники дотримуються думки, що навіть найбільш реалістичні імітації за допомогою цифрових технологій не здатні відтворювати враження від сприйняття реального простору.

Витрати на будівництво чи виготовлення об'єктів змушують шукати такі форми імітації, які б найбільш достовірно могли передавали реальність. Серед властивостей моделі передавати реальність можна назвати декілька аспектів: кількість елементів у моделі, їхні властивості, пластико-конструктивна адекватність, об'єктивна подібність. Залежно від просторових характеристик усі моделі можна розділити на такі види:

- моделі, які не дають візуальних уявлень, або дають абстрактне уявлення про форму і простір, наприклад, схеми, графіки, гістограми та лінійно-описові моделі;

- двовимірні моделі, до яких належать малюнки, креслення, колажі, фото, відео, а також зображення та анімації, створені засобами комп'ютерної графіки;

- моделі тривимірного враження (стереоскопічні зображення, голограми, імерсивні технології віртуальної, доповненої або гібридної реальності, створені в цифровому просторі);

- фізичні тривимірні моделі, виконані в масштабі або в натуральну величину.

Динамічні прийоми екранної презентації 3D-моделі активно використовуються в практиці проєктування, що також пов'язано із поширенням екранних гаджетів. Перегляд моделі в інтерактивному форматі на мобільних пристроях стає новою формою комунікації між замовником і проєктувальником. Утім, плоский екран як унікальний засіб взаємодії з інформацією позбавляє відчуття просторовості, яке має важливе значення для усвідомлення дійсності, організації особистих уявлень і сприйняття навколишнього світу. Непомітними залишаються важливі дані та зв'язки між людиною та середовищем, необхідні для ефективного проєктування.

Особливістю 3D-моделювання сьогодні є можливість відтворення просторового об'єкта через програми, технології та обладнання, які надають користувачу відчуття середовищного перебування (бінокулярні зображення, віртуальні реальність) та маніпулювання елементами такого простору. Висока імерсивна здатність віртуального кіберпростору та рівень емоційності забезпечує набагато глибший рівень пізнання об'єкта, ніж у разі екранних взаємодій. Окрім того, позитивом використання VR в оцінці якостей проєкту стає ефект відчуття їхнього реального масштабу, чого не дають екранні технології.

Поряд з технологіями віртуальної реальності, широкого використання набувають технології доповненої реальності (AR), які дають фахівцям можливість створювати візуальні та просторові прототиipi дизайну та інтегрувати його у фізичне середовище. Отже, доповнена реальність володіє високою здатністю щодо створення найбільш реалістичного враження про об'єкт у просторі.

Правдоподібне відчуття властивостей форм дають матеріальні моделі як найточніша їхня імітація. Повномасштабні моделі мають однакові просторові характеристики з реалізованим об'єктом, тому найбільш достовірно передають відчуття емоційного впливу об'ємної структури. Зокрема, в урбаністичних проєктах, типу моделі міста Берліна, повномасштабні моделі забезпечують зрозумілий спосіб представлення ідей широкій аудиторії та підтримують діалог між архітекторами й суспільством.

Масштабовані моделі, які мають тривалу історію використання є альтернативами використання повнорозмірних моделей. Вони дають цілісне просторове уявлення про об'єкт та враження від сприйняття, яке не можна отримати за допомогою двовимірних моделей. Такі імітації створюють умову динамічного сприйняття якостей форми. Звичайно, що масштабовані моделі не дають враження подібного реальним розмірам, а матеріали зразка, як правило, відрізняються від оригіналу, методика виконання передбачає стилізацію та творчу імпровізацію у виборі макетних засобів, рішенні фактурно-текстурних і колористичних завдань.

Менш популярним, але цікавим є один із новітніх способів макетування, який поєднує в собі екранний та матеріальний підхід до оцінки, а саме — 3D-друк. Доведено, що інтеграція технології 3DP у процес проєктування може стимулювати творче мислення, призводити до евристичних, оригінальних та більш складних дизайнерських рішень порівняно з традиційними методами навчання. На противагу звичайним підходам технологія 3DP демонструє можливості реалізації фізичних моделей, які були набагато складнішими концептуально та геометрично.

На ранніх, ескізних етапах моделювання не бажано використовувати вартісні та занадто деталізовані моделі, їхню конструктивно-пластичну форму складніше опрацьовувати, ніж спрощену. Натомість раціонально стилізована модель має бути максимально інформативною, акумулювати в собі лише ті дані, що є предметом аналізу та оцінки на відповідному етапі проєктування. Мобільність проєктного процесу є вкрай важливою для генерації та опрацювання виважено достатньої кількості варіантів, тому доцільно використовувати легкі, швидкозмінні моделі. На початкових етапах моделювання ортогональні проєкції, незважаючи на свою умовність щодо просторової оцінки, є засобом теоретичного

обґрунтування етапів проєктного процесу. Вони дають змогу аналізувати параметри форм та складові елементи у певній площині, фіксувати формотворчі орієнтири, лінії побудови та осі, проводити геометричний аналіз, визначати і коригувати пропорції тощо.

Окремо варто сказати про можливий етап графічної формалізації, а саме спрощеного представлення об'єкта за допомогою системи графічних символів, зорієнтований на виявлення ключових змістовних аспектів зображення.

Отже, оцінка проєкту включає в себе різні аспекти, одні з яких відображають результати інтуїтивно-чуттєвого сприйняття, інші – вмотивовані раціональними логічними міркуваннями. Комплексний підхід, що включає одночасно раціональний і чуттєвий фактори, на думку автора, є єдино правильним у проєктуванні. «Універсальність» мислення, що передбачає здатність до оперування різноманітними категоріями оцінки, дозволяє максимально розширити спектр проєктних рішень.

Олексій БОГОЛЮБОВ,*аспірант**Дніпропетровської академії музики ім. М. І. Глінки,**e-mail: alekbogolyubov@gmail.com**Науковий консультант — Берегова Олена Миколаївна,**доктор мистецтвознавства, професор*

ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В УМОВАХ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ ДЖАЗОВОГО ПРОЄКТУ «TRAVELLING TO THE CENTRE OF EUROPE»)

В умовах постглобалізму, що виник унаслідок криз, спровокованих глобалізаційними процесами, більшої цінності в світі починають набирати унікальні національні ідеї. У міжнародному музичному просторі українські музичні традиції стикаються з викликами, які вимагають інноваційних підходів до збереження національної культурної ідентичності. Джаз має особливі можливості для популяризації та розвитку української музики.

Дослідження регіональних особливостей українського фольклору виявило величезне багатство музичних традицій, що збереглися в різних куточках країни. Кожен із регіонів, таких як Гуцульщина, Прикарпаття, Буковина, Бойківщина, Закарпаття, Лемківщина, Наддніпрянщина, Полтавщина, Слобожанщина, Полісся, Поділля, Південь України має свої неповторні музичні особливості, що становлять цінний матеріал для джазових інтерпретацій. Багатство етнічної музики відкриває широкі можливості для експериментів у межах сучасних джазових проєктів. У статті «Організація електронних фольклорних документів під час польового дослідження» [Вовчак, 2018, с. 61–90] пропонує методи систематизації збирання фольклору. До таких електронних бібліотек зручно звертатися за пошуком нового фольклорного матеріалу. Використання українських мотивів у джазовій музиці є важливим аспектом, який дає змогу створювати ексклюзивні музичні твори, що поєднують традиційні та сучасні елементи. Гармонізація українських фольклорних пісень у джазовому контексті передбачає використання складних гармонічних послідовностей. Це забезпечує збереження мелодичної основи пісні, водночас додаючи

їй нових відтінків та глибини, та сприяє популяризації культурної спадщини на міжнародній арені, що, своєї черги, допомагає формуванню позитивного іміджу України у світі.

Тому важливим елементом є розвиток джазової освіти в Україні та підготовка висококваліфікованих музикантів, здатних створювати інноваційні проєкти, засновані на традиціях країни.

Творчі підходи, що використовуються для створення українських джазових проєктів, включають джазове аранжування народних пісень [Соловійов, 2022], популярних зразків попмузики (ВІА Смерічка та В. Івасюк, ВІА Візерунки шляхів та Т. Петриненко, Кобза, ВІА Світязь, Софія Ротару, ВВ, Океан Ельзи, Злата Огнєвіч, Джамала та ін.) та творів українських композиторів ХІХ–ХХІ століть (М. Лисенко, М. Калачевський, С. Людкевич, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Скорик, І. Карабиць, В. Сильвестров, Є. Станкович та ін.), написання нових композицій на основі українських мотивів, а також інтеграцію української мови та народних інструментів у джазову музику. Кожен із цих підходів дає змогу не лише зберегти національну музичну спадщину, але й адаптувати її до сучасних тенденцій. Так український джаз ставатиме унікальним і впізнаваним у світовому культурному просторі.

Український джазовий проєкт «Travelling to the centre of Europe» був започаткований у 2020 році. Концепція альбому, що виникла під час подорожі до визначних місць України, об'єднає глибоке розуміння української культури з інноваційним підходом до джазової музики. Стиль альбому можна охарактеризувати як contemporary jazz, етно-джаз та пост-боп, синтезований з українськими мотивами. Проєкт демонструє ефективність використання струнних у контексті джазової музики. Залучення струнного квартету не лише збагачує звукову палітру альбому, але й відкриває нові можливості для поліфонічних та поліритмічних експериментів. Важливим аспектом є також використання гуцульського ладу, який надає композиціям національного колориту та сприяє створенню унікального музичного сплаву. Об'єднання джазових інструментів зі струнними, а також вокалу як рівноправного інструмента уможливило розширення межі традиційного джазового звучання та створення нових форм музичного вираження.

Вступи до композицій альбому відновлюють традицію імпровізованих каденцій, характерних для класичної музики, які нара-

зі майже забуті, але продовжують використовуватися джазовими музикантами. У представленому альбомі ці інтрелюдії виконують функцію зв'язувальних елементів, поступово занурюючи слухача у світ української джазової музики.

Структура альбому складається з 13 треків:

1. Імпровізований сольний свінговий поліфонічний фортепіанний вступ до твору «Beautiful Land».

2. Оригінальний твір «Beautiful Land» у стилі пост-боп із використанням гуцульського ладу, що є контрафактом джазового стандарту «Beautiful Love».

3. Аранжування народної пісні «Ой, спи, дитя» в стилі джаз-вальсу.

4. Оригінальний інструментальний твір «Gucul Dance» із використанням гуцульського ладу та ритму, де головним солістом виступає виконавець на скрипці.

5. Імпровізований фрі-джазовий колективний вступ до твору «Клов».

6. Оригінальний описовий твір «Клов» про київську річку, що тече підземними колекторами.

7. Аранжування народної пісні «Цвіте терен» у свінгу на п'ять чвертей, із різноманітним тембральним використанням струнного квартету та тривалими імпровізаціями контрабаса, фортепіано та вокалу.

8. Імпровізований сольний рояльний вступ до пісні «Ой, полечко, поле».

9. Аранжування народної пісні «Ой, полечко, поле» в середньому темпі на п'ять чвертей.

10. Імпровізований ліричний триголосний вокальний вступ до «Song of the Carpatians», стилізований під українську мелодію, що по вертикалі іноді поєднуються у дисонуючі джазові акорди. Вступ виконаний шляхом накладання трьох вокальних доріжок та ефекту простору гір.

11. Оригінальний твір «Пісня Карпат» [Боголюбов, 2021] у стилі пост-боп на три чверті з використанням гуцульського ладу. Цей твір став візитною карткою проєкту.

12. Імпровізований сольний ліричний контрабасовий вступ до «Мелодії на українську народну тему».

13. Ліричне джазове аранжування твору українського компо-

зителя Бориса Лятошинського «Мелодія на українську народну тему» [Боголюбов, 2022], яке завершує альбом.

Успішні гастрольно-концертні тури українських джазових музикантів, таких як вокалістка Ірина Дубенко, скрипалька Катерина Перекопська, піаніст Олексій Боголюбов, контрабасист Ярослав Товарянський, польський барабанщик Бартек Старо-межських та інтернаціональний струнний квартет Concord, з альбомом «Travelling to the Centre of Europe» в багатьох країнах Європи демонструють, як музика може стати інструментом культурної дипломатії та утвердження української національної ідентичності в європейському культурному просторі. Інтеграція елементів українського фольклору, академічної та попмузики в джазові композиції відкриває нові перспективи для міжкультурного діалогу та мистецьких інновацій в умовах постглобалізму.

Використані джерела:

1. **Боголюбов О.** (2021). Українська авторська етно-джазова музика: композиційні та імпровізаційні особливості. *Музичний твір у світлі сучасних наукових досліджень*. с. 10–14. Дніпро: Грані.
2. **Боголюбов О.** (2022). Класична та джазова інтерпретації «Мелодії на українську народну тему» Бориса Лятошинського. *Музичний твір у перетині сучасних інтерпретаційних процесів*. с. 3–9. Дніпро: Грані.
3. **Вовчак А.** (2018). Організація електронних фольклорних документів під час польового дослідження. *Актуальні питання східноєвропейської етномузикології Збірник наукових статей*. с. 61–90. Дніпро: Ліра.
4. **Соловійов А. М.** (2022). *Джазова обробка народної пісні у творчості Українських композиторів другої половини XX — початку XXI століття*. (дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми.

Тетяна ГАЄВСЬКА,
доктор філософії (PhD, історія),
кандидат історичних наук, с.н.с.,
старший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України
T2508t@gmail.com
ORCID 0000-0003-2916-4466

ДНІ ТИЖНЯ В НАРОДНОМУ КАЛЕНДАРІ УКРАЇНЦІВ

Так склалося в наших культурологічних і етнографічних дослідженнях, що практики календарних свят, звичаїв і обрядів досліджувалися в рамках сезонів. Тиждень, а також дні, які його супроводжували, згадувалися частково тому, що не можливо було обійти їх увагою, або й узагалі не розглядалися. В етнографічній науковій літературі фіксувалися тижні й дні, особливо в роботах Н.Арандаренка, І.Бессараби, І.Бугери, Г.Булашева, В.Василенка, Ф.Вовка, О.Воропая, М.Гальковського, В.Гнатюка, Б.Грінченка, М.Грінченко, М.Грушевського, С.Килимника, М.Драгоманова, М.Зубрицького, П.Іванова, М.Максимовича, В.Милорадовича, Митрополита Іларіона, Л.Нідерле, Є.Онацького, А.Онищука, Я.Пастернака, А.Петрушевича, О.Потебні, М.Сумцова, І.Франка, М.Чернишева, І.Чеховського, П.Чубинського, В.Шухевича, В.Щелоковської. Реконструювати в повному обсязі календарні звичаї, обряди і свята, які практикували українці, складно, це потребує кропіткої дослідницької праці. Багато практик зникло не тільки з побуту народу, вони зникли навіть з його пам'яті.

Першою природною одиницею вимірювання часу, тісно пов'язаною з чергуванням праці та відпочинку людини, була доба. Спочатку рахування днів і ночей обмежувалося кількістю пальців на одній руці, тобто п'ятьма першими числами. Надалі за кількістю пальців обох рук виник «великий тиждень» — десятиденний, хоча історії відомий і восьмиденний тиждень давніх римлян і етрусків. Так звані восьмиденки — торгові тижні, у яких дні позначалися літерами від А до Н. Сім днів такого тижня були робочими, а восьмий — базарним. Хоча базарний день ставав і святковим днем (Бікерман, 1975, 54).

Беда Досточтимий, відомий середньовічний літописець, так говорив про поділ часу: «Природа уникає звичаїв і розпоряджень влади. Довжина року визначається природою, нерівна тривалість місяців — звичаями, а тиждень — розпорядженнями влади» (Бікerman, 1975, 54). Наш тиждень, про який говорить Беда, походить від приписів Біблії і звичаїв євреїв. Відомий іудейський історик Йосип Флавій (37—бл. 100 р. н. е.) свідчив, що не було жодного міста, грецького чи варварського, і жодного народу, на який не поширився б звичай утримуватися від роботи на сьомий день (Бікerman, 1975, 55).

Цієї точки зору притримується Є. Онацький, що семиденний тиждень в Україні запозичений із Стародавнього Вавилону (Онацький, 1966, 1897). Цікавим є погляд Є. Онацького на етимологію слова «тиждень». «У нас же і в білорусів прийнялося народне окреслення тиждень, що постав із фрази, як “тий же день”, що й сім днів тому, себто тиждень тому» (Онацький, 1966, 1897). Далі вчений твердить, що «тиждень — частина місяця з семи днів від одної неділі до другої. Поняття семиденного тижня із суботою, як вільний від праці день, знаходимо ми вже в Біблії, і відоме воно і в Вавилоні. Був навіть час, коли припускали, що семиденний тиждень постав первісно у Вавилоні, або в Ассирії, де було встановлено культ семи планет, що їхніми іменами названо дні тижня, але потім відкинуто цю згадку, що базувалася головно на схильності вавилонців до пошанування кожного сьомого дня — 7-го, 14-го, 21-го і 28-го кожного місяця, що вважалися нещасливими, і тому в них треба було стримуватися від деяких твердо встановлених актів. Усі інші народи, за винятком жидів, поділяли їхні місяці на три частини по 10 днів у кожній: це були декади, які знаходимо і в єгиптян, і в китайців. В античному грецькому світі поняття семиденного тижня виринає вперше в Арістотеля, але з прийняттям християнства перейняли греки від жидів християн і поняття семиденного тижня. Проте перенесли святкування сьомого дня з суботи на неділю. Релігійним і святковим днем, а одночасно й початком тижня, стала неділя вважатися внаслідок декрету Константина Великого з 321 р.» (Онацький, 1966, 1897).

Дні тижня в іудеїв йменувалися порядковими числівниками, такий звичай існує і зараз на грецькому сході і в православній церкві, а значить, і у слов'ян. У Західній Європі дні мають назви

планет. Іншим джерелом походження нашого тижня є планетний, астрономічний тиждень епохи Римської імперії, в якому кожен день мав свого покровителя, тобто планету, яка правувала першим часом дня (Бікерман, 1975, 55).

В Україні серед народу також була поширена віра в добрі й злі сили днів тижня. Особливого значення набували щасливі і нещасливі дні під час вибору дня весільних звичаїв. За весільними звичаями слов'янських народів важко визначити, яким дням тижня надавалася перевага для проведення весілля, тому, що етнографічні записи суперечливі. Щодо України то на кінець XIX ст. традиційно склалося, що таким днем стала неділя. Про це свідчать весільні пісні, як наприклад, записані Я. Головацьким:

Завидь-завидько, не завистуй же!

Кобы ти прийшовъ въ **недѢлю** рано,

Якъ мене мати яцу вбирати:

Ой червень чоботь на бѢлы ножки,

Злоты перстенци на бѢлы ручки,

Тонкій зовоецъ на головочку...

Або:

А въ полѢ, въ полѢ, близко дороги,

В **недѢлю**!

Тамъ стоить наметъ зъ бѢлого шовку:

Под тѢм наметомъ дорогій стольчикъ,

На томъ стольчику кречная панна,

Кречная панна, на имя Ганнуса;

Ой сидить собѢ въ косточки грае,

В косточки грае, красно спѣває... (Головацький, 1871, 33, 73).

Ще одним прикладом може бути понеділок: у цей день не починали ніякої роботи, проте він часто згадується у весільних піснях. На думку митрополита Іларіона, понеділок є покровителем «супружого їх співжиття, бо ж „комора” в молодих уночі на понеділок» (Митрополит, 1992, 217). У наведеній пісні із зібраних пісень М. Гринченко згадуються три дні (хоча в українців підготовка до весілля розпочиналася у п'ятницю з виготовлення гільця):

Шаром, шаром пшениченька,

Зелененька шаром, -

Зазнала я роскошонькы

В мамы за товаром.

Зазнала я роскошоньки,
Зазнала я панства:
Бо я в свейи матусеньки
Коровиці пасла.
Пасла жъ бо я коровыци,
Прыгнала до дому,
Мама постіль постелила:
«Лягай спаты, доню!»
Ой спала ж я, спала,
Не вгадала я встаты, —
Мене рано мама будыть,
«Встань, доню, снідаты!»
Ой встала ж я, встала,
Встала, поснидала,
Заняла я коровыци,
На росу погнала.
Заняла я коровыци,
Погнала на росу,
Рву барвинок, плету винок,
Заплетаю косу.
А в **субботу** заплетуть,
В **неділю** до шлюбу,
В **понеділок**, мамусенько,
Я з вами не буду (Гринченко, 1897, 685).

Щодо вінчання, то в церкві не практикувалося освячення шлюбу напередодні середи й п'ятниці впродовж року, а також напередодні неділі, великих святкових днів. Також не освячувалися шлюби в масляну неділю, в усі неділі Великого посту, у Великдень, Петрівський і Спасівські пости, напередодні свята Усікновення та на саме Усікновення, а також у Пилипівський піст до шостого січня (Різдва) (Київський календарь, 1901, 4; Полтавський земський календарь, 1907, I; Український календар, 1915, 6).

Вірування, що трактують дні тижня, становлять обов'язкову частину народної аксіології, наприклад, у традиції вони формулюються таким чином: «Понеділок тяжкий день. Вівторок добрий на всьо, заорюют. Середа. В середу не мож краяти шматя, бо би вуши іли. Читвирь также добрий на всьо, заорьуют. Пятница. Поедни баби куделю не прядут, хліба не печут. ... Субота. Як в субботу, не

дай Боже, хто заслабне, не хоче подуживати, а и вмирати» (Зубрицький, 1900, 33).

Народні вірування щодо днів містили велику кількість варіацій щодо загального оцінювання їх, а також і до «змісту». Один і той самий день був сприятливим для одних дій і подій і несприятливим для інших. Особливо це стосується загального трактування понеділка, середи, п'ятниці. Критерії оцінювання і причини семантизації та символізації днів тижня різноманітні. До найпоширеніших належать дуальні ознаки: чоловічий — жіночий, парний — непарний, пісний — скоромний, перший — останній, початок — кінець, а також різного роду календарні, історичні та навіть мовні асоціації та мотивування: «ділили тиждень на так звані легкі (жіночі — середа, п'ятниця, субота і неділя) та важкі (чоловічі — понеділок, вівторок, четвер) дні. Скажімо, здавна вважалося, що понеділок є надмірно важким днем, і з нього не починали будь-яких важливих справ (до речі, ця традиція збереглася й донині)» (Скуратівський, 1993, 9). Або інша прикмета: якщо на Водохрищах дерева вкриті інеєм, то на весні у відповідний день тижня — у п'ятницю, четвер і т. д. — треба сіяти ярову пшеницю: «вродить, як гай!» (Воропай, 1958, 123).

Міфологія днів тижня особливо реального характеру набуває в образі Святої П'ятниці — найбільш конкретний живий образ. П'ятниця перетворилася в нас в окрему Святу П'ятницю, Параскеву (Митрополит, 1992, 217). Адже ніяка з міфологічних постатей не мала такої сили в народній уяві, як П'ятниця. Люди вірили, що вона може гнівитися і може помститися, якщо її не шанувати. Разом із Святою Неділею, як будемо бачити далі, вона вже прийшла до нас такою персоніфікованою постаттю, розвиваючи в народній уяві свою індивідуальність. А за аналогією й інші дні тижня стають предметом певного культу. Це підтверджує записана Драгомановим молитва на всі дні тижня: *«Святий Понеділок, Божий помішничок, прости мою душечку грішну! Святий Вівторок, прости мою душечку грішну! Свята Середочка, прости мою душечку грішну! Святий Четвержок, прости мою душечку грішну! Свята Пятинка-матінка, прости мою душечку грішну! Свята Суботонька, прости мою душечку грішну! Свята Неділенька, прости мою душечку грішну!»* (Драгоманов, 1876, 36-37).

В українському фольклорі про дні тижня існує чимало пісень. Наприклад, усім відома жартівлива народна пісня «Ти ж мене підманула, ти ж мене підвела» або «Ти сказала прийди, прийди»:

Ти сказала: «Прийди, прийди!»

Не сказала, куди, куди...,

Ти ж мене, молодого, із розуму ізвела!

Ти сказала: «Під комору!»

Не сказала, під котору...

Проте існують і більш давні жартівливі пісні про тиждень, які сьогодні маловідомі:

1. Понедилок — важкий день:

Ввесь день пролежала,

А вь вивторокъ снопивъ сорокъ

Пшеньци нажала;

А вь середу возыла.

Вь четверъ молотыла;

А вь пьятныцю віяла,

А вь субботу миряла;

А вь недилу продала

И грошыкы пропыла.

2. Выпьем, куме, ще й сь понидилка.

Ой зложимось, куме, копіекъ по сорокъ,—

Выпьем, куме, ще й у вивторокъ (2-жды).

Поженемъ, куме, корови вь череду,—

Выпьем, куме, ще й у середу (2-жды).

Пылы вчора, пьемъ же и теперь,—

Выпьем, куме, ще й у четверг (2-жды).

Продано, куме, рябу тылицю,—

Выпьем, куме, ще й у пьятныцю (2-жды).

Покончаемъ, куме, свою роботу,—

Выпьем, куме, ще й у субботу (2-жды).

Ой сложьмо, куме, мы свое дило,—

Выпьем, куме, ще й у нидилу (2-жды) (Іванов, 1907, 19-20).

Потрібно зробити також деякі пояснення до календарних практик після прийняття християнства, які дали поштовх для виникнення нових звичаїв і вплинули на розвиток духовної культури українців. З'явилися звичаї постувати, ходити на службу в церкву, причащатися тощо. Разом із виникненням цих феноменів народ

вклав у них все те, в що він колись вірив разом із забобонами. Ці феномени пов'язані з церковними службами.

Щодо днів тижня, то ймовірно, їх семантизація почала формуватися задовго до прийняття християнства. Такі висновки можемо зробити з епітетів, що побутують у нашій мові — щасливий, легкий, добрий, «чистий» або нещасний, важкий, «нечистий», слабкий, порожній, яловий, кривий, мертвий, білий, чорний тощо, а також у заборонах і приписах, що стосуються вибору відповідного (сприятливого) дня для здійснення (або початку) важливих господарських та життєвих подій (а іноді й у побутовій поведінці), а також їх мотивування.

Використані джерела:

1. **Бікерман Еліас.** (1975). Хронология древнего мира. М.: Наука. 336 с.
2. **Воропай О.** (1958). Звичаї нашого народу: етнографічний нарис. Мюнхен: Укр. Вид-во. Т. I. 309 с.
3. **Головацький Яків Федорович** (1871). Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я.Ф. Головацким и изданные О.М. Бодянским. Часть III. Обрядные песни: при общественных праздниках и увеселениях. Коляды и щедровки. Москва: Чтения Имп. о-ва истории и древностей рос. при Моск. ун-те. С. 247–356.
4. **Грінченко Б. Д.** (1897). Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Вып. 2. Рассказы, сказки, предания. пословицы, загадки и пр. Чернигов: Типография Губернского Земства. 390 с.
5. **Драгоманов М.** (1876). Малорусские народные предания и рассказы. Юго-Зап. Отд. Императ. Рус. Геогр. О-ва. Киев: Тип. М. П. Фрица. XXV. 434 с.
6. **Іванов П.** (1907). Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии. *Сборник Харьковского историко-филологического общества*. Харьков. 308 с.
7. Киевский народный календарь (месяцеслов) на 1901 год (1900). Киев: Типография Т-ва И. Н. Кушнерев и Ко. С. 3–41.
8. Киевский народный календарь (месяцеслов) на 1901 год (1900). Киев: Типография Т-ва И. Н. Кушнерев и Ко. С. 3–41.
9. **Митрополит Іларіон (І. Огієнко)** (1992). Дохристиянські вірування українського народу: історично-релігійна монографія. Київ: Обереги. 424 с.
10. **Онацький Є.** (1966). Українська Мала Енциклопедія. Кн. 15: Літери Ст—Уц. Буенос-Айрес. 128 с.
11. **Скуратівський В. Т.** (1993). *Місяцелік. Український народний календар*. Київ: Мистецтво. 208 с.

Віолетта ДЕМЕЩЕНКО,
доктор філософії (PhD, історія), доцент,
завідувач відділу антропології культури
Інституту культурології НАМ України
ORCID 0000-0001-8296-4628

УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ У ПЕРІОД РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ: СТРАТЕГІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 року стало третім етапом російсько-української війни, розв'язаної росією ще в 2014 році, участь у якій рф намагалася заперечувати. Славнозвісний лозунг російських вояків «Київ за три дні» зазнав нищівного удару по іміджу «другої армії світу», зустрівши неочікуваний героїчний спротив з боку Збройних сил України, сил територіальної оборони, української громадськості. До лав ЗСУ став цвіт нації, талановиті митці, творчі люди, які сьогодні боронять Батьківщину.

Російська недоімперія в ХХІ столітті визначила для себе головну мету — стати месією, бути «Третім Римом». Імперські амбіції не полишають рф в її прагненні повернути часи СРСР. Мрія московитів про світове панування як могутньої держави, яка залякує увесь світ своїм ядерним потенціалом, у майбутньому відгукнеться для російського суспільства важкими наслідками, втратами як людських, так і економічних ресурсів, міжнародною ізоляцією, репараціями, втратою позицій на світовому ринку через накладені санкції Західного демократичного світу за агресію в Україні.

Від початку широкомасштабного російського вторгнення в Україну сфера культури зазнала найбільших історичних втрат за період своєї незалежності. На жаль, нищівна й руйнівна війна в Україні з великою кількістю людських жертв як цивільних, так і воєнних, триває. Сьогодні вітчизняний кінематограф на передовій мистецького фронту, він змінив своє обличчя — тепер це обличчя війни.

По суті українське кіномистецтво — це «очі війни», а його основна стратегія — у режимі реального часу донести до всього світу правду і показати, що відбувається насправді і чому.

У цьому контексті хочеться згадати зворушливий докумен-

тальний фільм «20 днів у Маріуполі» — дебют українського військового кореспондента Мстислава Чернова. Цей фільм представляє автора як талановитого режисера, сценариста й оператора. Фільм став популярним за кордоном та здобув високі оцінки кінокритиків. Картина розповідає про те, що до повномасштабного вторгнення РФ до Маріуполя прибуває група репортерів «Асошіейтед Пресс». Протягом двадцяти днів М. Чернов з колегами задокументували все, що відбувалося в місті: облогу, обстріли, масові поховання місцевих жителів, знищення квітучого міста — усе, що приносить із собою «руський мір». Світова прем'єра кінострічки відбулася 20 січня 2023 року на американському кінофестивалі незалежного кіно «Санденс» у Парк-Сіті, де фільм отримав приз глядацьких симпатій. В Україні також відбулися допрем'єрні покази в Києві на кінофестивалі «Bouquet Kyiv Stage» (2023 р.) та у Львові «Львівський медіафорум» (2023р.), у квітні 2024 року фільм вийшов на «Netflix».

Від України фільм «20 днів у Маріуполі» був висунутий оscarівським комітетом на 96-ту премію у номінації «Кращий фільм іноземною мовою». У вересні 2023 року фільм було продемонстровано на засіданні Генеральної Асамблеї ООН. Кінострічка отримала престижні премії «Гільдії режисерів Америки», премію «BAFTA» і нарешті премію «Оскар», що, безперечно, є перемогою українського документального кіно на міжнародній арені. Стрічка збрала понад сорок номінацій по всьому світу.

Українські фільми відповідно до стратегії українського кіномистецтва все частіше з'являються на престижних кінофестивалах і розповідають світу про важкий досвід і реалії війни. Участь української кінопродукції на міжнародних фестивалях — чудова можливість продемонструвати потенціал українського кіномистецтва, це також новий старт для творчих проєктів і подальшого розвитку українського кіна.

Так, на одному з трьох європейських найвідоміших і найбільш відвідуваних глядачами фестивалів, яким є Берлінале, цього року була представлена українська кінопродукція. Вважається, що цей кінофорум знаходиться нарівні з Канським і Венеційським фестивалями, на ньому в 2024 році були вибрані для перегляду чотири українські фільми: «Редакція» ігровий повнометражний фільм режисера Романа Бондарчука, «Трішки чужа» документальний

фільм з соціальним відтінком режисерки Світлани Ліщинської, «Мирні люди», документальна повнометражна стрічка режисерки Оксани Карпович і стрічка «Образ» короткометражна ігрова робота, фільм для підлітків Гліба Осатинського, американського режисера українського походження.

На Берлінському кінофестивалі в межах українського павільйону Європейського кіноринку «EFM» було презентовано документальні фільми, що вилились у єдиний цикл: «Воєнна розвідка України: у небі, на морі, на землі». Автор цього циклу військовослужбовець ЗСУ, журналіст-документаліст Артем Шевченко. Цикл створений за підтримки Мінкультінформполітики, він розповідає про успішні операції Головного управління розвідки Міноборони України протягом 2022–2023 років; складається з чотирьох фільмів: «Авіапрорив на Азовсталь. Небо», «Битва за острів Зміїний. Море», «Харківський контрнаступ. Земля», «Збиті льотчики росії».

У 2024 році на Венеціанському фестивалі були представлені українські фільми про війну в Україні. Це документальний фільм Ольги Журби, що пройшов поза конкурсом, «Пісні землі, що повільно горить». Тут зображені сцени з життя в Україні в період перших двох років російського вторгнення. Вони складаються у мозаїку, пронизану трагізмом досвіду війни і реакції на неї суспільства. Другий — ігровий повнометражний фільм — дебют Жанни Озірної «Медовий місяць», що пройшов у програмі «Biennale College Films», про життя і кохання молодих людей в окупації.

Цього року на українського глядача чекають такі цікаві фільми, як: «Обмін» (режисер Володимир Харченко-Куліковський, 2022 р.), «Це побачення» (режисерка Надія Парфан, 2023 р.), «Лишайся онлайн» (режисерка Єва Стрельнікова, 2023 р.), «Котопська відьма» (режисер Андрій Колесник, 2024 р.), кіноальманах «Життя очима тварин» (продюсер і автор ідеї Олег Кохан, 2024 р.), «Буча» (режисер Станіслав Тіунов, 2024 р.), «Перевізниця» (режисери серіалу Євген Тунік, Аркадій Непиталюк), «Перші дні» (режисери серіалу: Олексій Єсаков, Тала Пристаєцька, Артем Литвиненко, Валентин Шпаков, Павло Остріков і Катя Царик 2024 р.). Усі ці роботи об'єднує тематика війни: це розповіді про те, як складаються людські долі, як продовжується життя в реаліях війни, про що мріють українці, як вони борються за себе і своїх близьких, не втрачаючи людяності, гідності й віри в Перемогу

(<https://mind.ua/publications/20277425-ukrayinski-filmi-pro-vijnu-yaki-vi-shche-ne-bachili>).

Отже, у реаліях українсько-російської війни кіномистецтво — потужна сила, воно є «очима війни», словом правди, яке нищить ворогів і доносить усьому світу інформацію про події воєнного і громадського життя країни. Основна із стратегій кіномистецтва — це поширення правдивої інформації, яку неможливо спростувати, бо кіноплівка фіксує реальність. Українські фільми все частіше з'являються на міжнародних майданчиках, а вітчизняні документальні фільми досягли високого рівня і міжнародного визнання, кіно дарує надію на краще, надихає митців створювати шедеври свого часу, де основними героями є звичайні люди, які стали воюючими, волонтерами, громадськими активістами, героями, що боронять Батьківщину.

Використані джерела:

1. Українські фільми про війну, які ви ще не бачили. Кінооповіді, в яких перетинаються реальні події, історичні паралелі, містика та психологія. URL: <https://mind.ua/publications/20277425-ukrayinski-filmi-pro-vijnu-yaki-vi-shche-ne-bachili> (дата звернення 15.10.2024).

Алла ДЕДУРА,
*аспірантка кафедри кінознавства,
КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*

РЕЖИСЕРИ ЯК НОСІЇ ДОСВІДУ: ІЛОКУТИВНА СИЛА КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ВИСЛОВЛЮВАНЬ У КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Кінематограф — один з найпотужніших засобів мистецького висловлювання, який здатний поєднувати візуальні, вербальні й емоційні елементи для передавання глибоких соціальних, історичних та моральних меседжів.

У сучасному дискурсі український кінематограф усе частіше сприймається як інструмент не лише для розваг чи індивідуального катарсису, а й для колективного осмислення травматичного досвіду. Давно окреслена ідея, що візуальне мистецтво може слугувати платформою для артикулювання травми, набуває нових змістів у контексті російсько-української війни. Якщо тимчасово (на період травматичних подій і відразу після них) наділити кінематограф функцією колективного катарсису, це означатиме його перехід від індивідуального досвіду до спільного осмислення.

Подібно до того, як психоаналітична практика допомагає індивідууму звільнитися від наслідків психічних ран через вербалізацію та рефлексію, кінематографічна нарація здатна виступати засобом звільнення цілої спільноти від тягаря колективної травми. Через наративи, образи й емоційні переживання фільми створюють простір для діалогу, емпатії та інтеграції досвіду, що інакше може залишатися невисловленим.

Такий підхід передбачає переосмислення ролі кінематографа: він перетворюється на своєрідну терапевтичну практику, що сприяє не лише індивідуальному, а й колективному зціленню.

Кінематограф воєнного часу як засіб трансляції колективного і персонального досвіду відіграє важливу роль у формуванні суспільного дискурсу, висвітленні травматичного досвіду й активізації колективної пам'яті. Для осмислення ролі режисерів як носіїв досвіду в умовах війни ця наукова розвідка пропонує залучення концепту *ілокутивної сили*, запозиченого з теорії мовленнєвих

актів Джона Остіна. Ілокутивна сила дає змогу розглядати кінематографічні висловлювання не лише як художні акти, але і як засоби впливу, здатні трансформувати суспільні уявлення, формувати емоційний і когнітивний відгук, а також мобілізувати суспільство до дії.

Українські режисери в умовах війни виступають унікальними свідками і носіями досвіду, через фільми вони передають складність і багатовимірність соціальних, моральних і культурних змін. Наприклад, у стрічці «Кіборги» Ахтема Сеїтаблаєва зображено не лише реалії оборони Донецького аеропорту, але й осмислено героїзм і жертвовність як фундаментальні цінності, які формують національну ідентичність. Режисерський дискурс у цьому разі поєднує індивідуальні переживання з колективною травмою, створюючи сильний ілокутивний ефект, що спонукає глядачів до переосмислення власної ролі в суспільстві. Цей приклад підтверджує, що кінематограф є не лише відображенням реальності, а й потужним інструментом соціального діалогу.

Ілокутивна сила кінематографічних висловлювань виявляється у трьох основних функціях: інформаційній, емоційній та мобілізаційній. **Інформаційна функція** — у здатності фільмів передавати фактичні обставини війни, підсилені естетичними прийомами, що акцентують увагу глядача. Наприклад, документальний стиль Мстислава Чернова у фільмі «20 днів у Маріуполі» передає жакливу реальність облоги, висвітлюючи умови виживання в місті й масштаби людських втрат. **Емоційна функція** кіно стимулює емпатію до героїв і жертв подій. Так, у фільмі «Міф» Леоніда Кантера та Івана Яснія використано архівні матеріали, що додають історичної достовірності й викликають сильний емоційний відгук у глядача. **Мобілізаційна функція** проявляється у здатності фільмів формувати відчуття солідарності та натхнення до боротьби, як це спостерігається у багатьох українських воєнних драмах останніх років.

Окремої уваги заслуговує здатність кінематографа формувати культурну ідентичність через зображення війни. У фільмі «Атлантида» Валентина Васяновича постає естетика поствоєнної травми, яка підкреслює відчуження й порушення соціальних зв'язків. Мова кіно у цьому випадку мінімалістична, проте насичена символами, що вимагають від глядача активного інтерпретативного

процесу. Подібні стрічки формують історичну пам'ять, що сприяє консолідації суспільства навколо спільного досвіду. У цьому контексті режисери не лише документують реальність, але й виступають активними учасниками створення нових наративів, які інтегрують історичні й культурні коди для збереження національної самобутності.

Розгляд кінематографа через призму мовленнєвих актів дає змогу глибше зрозуміти його ілюкативний потенціал. **Локутивний** аспект фільмів фіксує події, ідентифікуючи ключові проблеми суспільства. **Ілюкативний** аспект виявляється у відображенні емоційного і морального ставлення режисера до подій, що формує у глядача чітке розуміння авторської позиції. **Перілюкативний** ефект кінематографічного висловлювання полягає у впливі на аудиторію: у формуванні суспільних настанов, зміні емоційних реакцій та спонукання до дії. Наприклад, сцена у фільмі «Кіборги», де герой Сергій з позивним «Серпень» жартома порівнює воїнів-захисників аеропорту з кіборгами через їхню незламність і відмову залишати позицію попри інформацію про неминучі обстріли ворогом, створює сильний перілюкативний ефект. Ця промова акцентує увагу на героїзмі та самопожертві захисників, надихає глядача на роздуми про цінність стійкості і єдності в умовах боротьби, підкреслюючи важливість солідарності у найважчі часи.

Кінематографічні висловлювання в умовах війни не лише відображають соціальну та історичну реальність, але й сприяють формуванню культурного та етичного контексту. Війна змінює суспільні пріоритети, актуалізує моральні дилеми та спонукає до пошуку нових сенсів, а кінематограф виступає засобом осмислення цього досвіду. У цьому контексті кінематографічні наративи стають важливим інструментом для свідчення та рефлексії колективної травми, продовжуючи традицію створення мистецтва, яке не лише документує катастрофу, але й виконує етичну функцію — створення свідків подій через естетичний досвід.

Наукові дослідження у сфері травматології мистецтва підкреслюють значення цього процесу. Ізраїльсько-американський психіатр і дослідник емоційних травм Дорі Лауб, який народився в Чернівцях і пережив жахи кількох концентраційних таборів у Трансністрії, підкреслював, що свідчення катастроф є особливо значущими в тих випадках, коли події залишалися без свідків.

Його думка акцентує увагу на важливості створення простору для свідчень там, де вони раніше були неможливими, щоб забезпечити фіксацію та осмислення трагедій, які могли б залишитися забутими. У відповідь на глобальні катастрофи сучасні митці створюють роботи, які дають можливість аудиторії не лише розуміти масштаби трагедії, але й долучатися до її осмислення. Кінематографічні твори українських режисерів, зокрема, стають простором для інтеграції особистих і колективних переживань, формуючи свідків війни та її наслідків.

Через ілюкативну силу своїх творів кінематографісти не лише документують катастрофи, але й формують історичну пам'ять, сприяючи зміцненню національної ідентичності та солідарності. Як дисципліна, кінематографічне мистецтво розширює свої кордони, створюючи можливості для суспільного діалогу та свідчення травматичного досвіду, що в умовах війни є необхідним для інтеграції спільноти та протидії руйнівним наслідкам.

Олексій ЄСІН,
*аспірант кафедри кінознавства,
КНУТКТ ім. І. К. Карпенка-Карого*

АБСУРД ЯК МОДУС ЗЛА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНО

Сучасний кінематограф України дедалі частіше звертається до естетики абсурду. Це явище зумовлене прагненням осмислити травматичний історичний досвід, соціальні конфлікти, зруйновану систему цінностей та нові виклики, які постали перед суспільством у період російсько-української війни.

Абсурд у кіно часто є засобом не лише естетичного вираження, але й глибокого осмислення феномену зла в його різноманітних проявах: злочинності, моральній деградації, соціальних патологіях, війнах. Його філософське підґрунтя засноване на роботах Альбера Камю, Жана-Поля Сартра, а також постмодерністських концепціях.

Український кінематограф останніх десятиліть активно використовує абсурд як інструмент художнього висловлювання, що дозволяє осмислити складну історичну, соціокультурну і політичну реальність країни. Фільми часто висвітлюють не стільки зло як абсолют, скільки його побутову або системну природу.

У цій розвідці розглянемо, як абсурд використовується для зображення зла в сучасному українському кіно, спираючись на ключові кінороботи останніх років.

Абсурд, як зазначав Альбер Камю у своїх філософських роздумах, є реакцією на хаотичність і безглуздість світу, який позбавлений об'єктивного сенсу. У кінематографі цей підхід часто використовується для осмислення зла, яке, на відміну від традиційних маніхейських концепцій, постає не як абсолют, а як результат системної деградації суспільства, втрати людяності, моральних принципів. Українське кіно, з його посттоталітарною та постколоніальною специфікою, активно розвиває цю тему, ставлячи акценти на повсякденному, системному та історичному аспектах зла.

Абсурд як засіб зображення соціального зла

Один із найбільш показових прикладів використання абсурду для осмислення соціального зла в українському кіно — фільм

«Дике поле» (2018) режисера Ярослава Лодигіна, знятий за романом Сергія Жадана «Ворошиловград». У цій стрічці показано деградацію соціальних відносин у пострадянському просторі. Персонажі перебувають у середовищі, де корупція, байдужість і безвідповідальність стали нормою. Абсурдність їхніх дій і ситуацій, у які вони потрапляють, підкреслює хаотичність і нелогічність навколишнього світу. Іронія як основний прийом у фільмі виявляє той факт, що зло не є абсолютним або зовнішнім, воно ховається у дрібницях: у байдужості людей, у зруйнованих інституціях, у моральному вакуумі. Через іронію та абсурд у «Дикому полі» висвітлюються корумпованість та руйнація цінностей як форми соціального зла.

Інший приклад — фільм «Мої думки тихі» (2019) режисера Антоніо Лукіча. Ця комедія з елементами абсурду розповідає історію молодого звукоінженера, який стикається з хаосом у спробах реалізувати себе у ворожому суспільстві. Незважаючи на легкість і гумористичний тон, стрічка оголює серйозні проблеми, зокрема бюрократію, відчуження, неможливість адаптації до несправедливих умов. Абсурд у цьому фільмі виконує роль дзеркала, що відображає дисфункціональність і бездушність суспільної системи, яка є джерелом морального тиску і, у свою чергу, генерує зло як невід'ємну частину повсякденного життя.

Історична травма і абсурд як форма зла

Особливе місце в сучасному українському кіно займає осмислення історичної травми через естетику абсурду. Наприклад, у фільмі «Плем'я» (2014) Мирослава Слабошпицького зло стає майже фізичним відчуттям. У стрічці, знятій без жодного слова, середовище інтернату для глухих підлітків вражає своєю жорстокістю, ізоляцією і відсутністю людяності. Абсурд ситуації в тому, що персонажі діють у межах системи, яка відмовляється визнавати їхню суб'єктність. Байдужість і соціальна ізоляція стають основою, на якій розвивається зло. Абсурдність світу «Плем'я» підкреслена мовчанням і символізмом, вона відображає приреченість суспільства, де зло стає нормою.

Ще одним прикладом є фільм «Коли падають дерева» (2018) режисерки Марисі Нікітюк. У центрі сюжету — зіткнення старих і нових цінностей, спроба героїв знайти своє місце у світі, зруйнованому радянським спадком. Деструкція стає постійним супутни-

ком людини в посттоталітарному просторі. Абсурд проявляється у нелогічності людських вчинків, неможливості протистояти хаосу навколишньої дійсності. Символізм і алегорії у фільмі наголошують на руйнівному впливі минулого, яке виступає невидимим, але постійним джерелом зла.

Постмодерністський підхід до абсурду і зла.

У постмодерністському українському кіно абсурд стає не лише способом художнього вираження, а й засобом дослідження феномену зла як прояву дегуманізації. У фільмі «Атлантида» (2019) Валентина Васяновича показано постапокаліптичний Донбас у майбутньому. Світ після війни позбавлений людяності, а зло стає невід'ємною частиною реальності. Абсурд тут проявляється через порожнечу, мовчання, відсутність сенсу. Зло у «Атлантиді» виявляється не у фізичній агресії, а в дегуманізації та — деградацію людського і природного середовища — втраті сенсу життя.

Іншим цікавим прикладом є стрічка «Віддана» (2020) режисерки Христини Сиволап за мотивами роману «Фелікс Австрія» Софії Андрухович. Цей фільм зображує емоційне зло, яке руйнує людину зсередини. Абсурдність конфліктів між персонажами підкреслює нелогічність й ірраціональність людських стосунків. Зло тут виникає як наслідок внутрішніх конфліктів, емоційного тиску, що доводить героїв до межі.

Абсурд і буденність зла

Сучасні українські режисери у своїх роботах часто підкреслює буденність і невидимість зла, його здатність проникати у повсякденне життя через абсурдність ситуацій. Використовуючи мінімалізм, гротеск і символізм, автори звертаються до глядача, змушуючи його замислитися над тим, як зло проявляється в умовах морального хаосу. У цьому контексті абсурд стає засобом акцентування на невидимій, але невідворотній деструктивній силі.

Висновки

Абсурд у сучасному українському кіно виконує важливу роль у візуалізації зла. Через цей художній прийом режисери мають змогу досліджувати не лише явні, але й приховані аспекти зла як у соціальному, так і в особистісному контексті. Абсурд допомагає відтворити атмосферу безвиході, хаосу, втрати моральних орієнтирів, яка є характерною для багатьох ситуацій у сучасному світі. Завдяки цьому кінематографічному підходу українські митці не

лише осмислюють минуле, а й намагаються порушити питання про майбутнє. Сучасне українське кіно через абсурд стає дзеркалом, у якому глядач бачить не лише світ, а й самого себе, свої страхи, свої внутрішні конфлікти.

Аналіз абсурду в українському кіно може стати важливим кроком для розуміння, як художні прийоми впливають на формування суспільного світогляду й способів реагування на зло.

Тетяна ЖУРАВЛОВА,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри кінознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-1724-6395>

УДК 791.221.4:[316.647.8:3 05](045)

МЕЛОДРАМА В ПРОЦЕСІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ СУЧАСНОГО ПОЛЬСЬКОГО КІНО

Ідеалістичні концепції культурної глобалізації передбачають поширення культурних цінностей, які збагачують суспільні стосунки. Завдяки медіа, основним з яких є інтернет, широке коло споживачів культурного продукту долучається до спільних образів, ідей та ідеалів. Однак опозиційні думки щодо глобалізації стверджують, що вона призводить до нівелювання культурної, релігійної та політичної специфіки країн, які приєднуються до системи «відкритого суспільства». У цьому контексті ми спробуємо визначити стратегії збереження національної ідентичності польського кінематографа. Це і є метою нашого дослідження.

Актуальність цього вектору дослідження зумовлена близькістю української та польської культур, а також спільними процесами виходу з постколоніальних ідеологічних та економічних парадигм.

На прикладі історичного кіно з ознаками мелодрами ми проаналізуємо, як один з найпопулярніших жанрів кіно репрезентує національну специфіку польського кіномистецтва, її основні тренди та смисли. Рефлексія щодо суспільних та політичних колізій у польській історії відтворена зокрема у стрічці П. Павліковського «Холодна війна» (2018). У цьому фільмі відтворено несвідомий суспільний страх перед ймовірною політичною катастрофою (холодною війною чи реальним конфліктом), а сильні любовні почуття між головними героями — Віктором та Зулою — зароджуються й тривають у мінливих та небезпечних обставинах. Персонажів можна сприймати як метафору кардинально протилежних світо-

глядних позицій щодо комунізму, які тривалий час співіснували в польському суспільстві. Можна також відокремити романтичну лінію від політичної та намагатися зрозуміти, чому двоє закоханих не можуть бути разом, але й не наважуються розійтися: чи то через життєві реалії, чи через пристрасні стосунки, які постійно штовхають їх одне до одного.

«Розширював чи обмежував комунізм життєві можливості головних героїв П. Павліковського? Його гніт — це другорядний чинник. Коли Зула зізнається, що доносила на Віктора, стає зрозуміло, що з її точки зору ця зрада — необхідний для виживання вчинок» (Холодна війна, 2018).

Мелодраматичним у контексті постійної емоційної напруги і балансування на межі життя й смерті є фінальне самогубство закоханих — героїв «Холодної війни». Таке вирішення конфлікту може бути віднесене до жанрових домінант мелодрами за умови, що акт добровільного позбавлення життя стане єдиноможливим виходом із глухого кута, невирішуваної ситуації. Натомість завершення стрічки П. Павліковського справляє гнітюче враження, що є неприпустимим для ідеології мелодрами. За будь-якого фіналу глядач має бути впевнений у торжестві справедливості, навіть смерть має стверджувати пафос життя.

Стрічка П. Павліковського, безперечно, — зразок авторського кінематографа, з художнім світовідтворенням, кіно неомодерністичного (постмодерністичного), за визначенням польського кінознавця С. Платека. На його думку, таке мистецтво позначене ускладненістю форми та послабленням причинно-наслідкового зв'язку в ланцюгу подій: «важливим є спосіб, у який розгортається оповідь, кадри, довгі паузи, музика» (Платек, 2022, с. 53). Також автор зазначає, що неомодернізм у мистецтві, і у стрічках П. Павліковського зокрема, «став меланхолією та жестом зневіри в постульований запис реальності» (Платек, 2022, с. 62).

Сумна мелодрама П. Павліковського руйнує канон цього жанру, який передбачає оптимістичний фінал. Ловлячи глядача на мелодраматичні манівці, режисер діє за власною авторською логікою. Ця логіка спирається на мотив втраченого раю — безкінечного пошуку себе, своєї ідентичності головним персонажем Віктором. Він поляк, який не може жити в комуністичній Польщі, але й без своєї батьківщини не мислить існування.

Мелодрама відтворює реальність відповідно до власних моральних та естетичних візій. Її художня «правда», як не дивно, не втрачає привабливості для глядача й досі. Особливо яскраво в мистецтві кіно мелодрама звучить на історичному матеріалі. Історичність у кіно часто сприймається як часова віддаленість від сьогодення, дистанціювання від сучасних уявлень про норми та цінності.

Історичне кіно часто вдається до екранізацій класичних творів, наголошуючи на спільності давніх та сучасних ментальних рис, історичних та культурних національних трендів. На чергову екранізацію популярного в Польщі роману Т. Доленга-Мостовича «Знахар» наважився режисер М. Газда. Він створив провокативну кіноверсію, розраховуючи на порівняння з попередніми екранізаціями (1937 та 1982 років) і з власне літературним твором. Вибір актора на головну роль професора Рафала Вілчура (Л. Ліхота) у стрічці 2023 року говорить про спонукання глядача до аналогій з фільмом Є. Гофмана (1982). М. Газда пішов уже перевіреним жанровим шляхом. Починаючи з першої події стрічки — порятунку хірургом пораненого бідного хлопчика — глядача налаштовано на мелодраматичний лад. Шляхетний лікар, позбавлений меркантильних рис, стає певним національним етичним ідеалом і вже з перших сцен викликає довіру та емпатію протягом усього перебігу подій.

Мелодрама, як відомо, побудована на ідеалізації реальності. Людям завжди бракує справедливості, чесності, щирості, навіть краси. Героїв мелодрам грали переважно надзвичайно привабливі актори. У стрічці «Знахар» Є. Гофмана закохану пару — Марисю та Лешека — втілили актори, які відповідали усім ознакам зовнішньої досконалості. Вимушена розлука через підступність антагоніста (матері Лешека) мала викликати у глядача внутрішній спротив несправедливості. Саме так, ще з дитячих казок, діє на глядача мелодрами формула — «Принц та Принцеса мають бути разом».

Версія «Знахаря» 2023 року трохи похитнула усталену схему. Закохані на вигляд як сусідські підлітки, їхні стосунки не такі цютливі, як у попередніх екранізаціях роману, але від цього глядач не менше прагне їхнього возз'єднання. Доволі емансипована та менш лірична за Марисю 1982 року (А. Димну), Марися М. Ковальської має, на наш погляд, цікавішу арку персонажа. Писана

красуня, А. Димна, героїня якої перебуває на межі життя й смерті після автотрощі, спрямовує свідомість глядача на позитивне вирішення ситуації — адже ідеальне має жити вічно! Основна подія у «Знахарі» 2023 року — порятунок колишнім лікарем власної доньки — побудована так, що шанси вижити в Марисі мінімальні. Глядач сприймає дівчину не стільки як частину сюжетної лінії про кохання, а більшою мірою як доньку головного героя, Знахаря, його маленьку донечку, яку він любив п'ятнадцять років тому.

Сюжетні акценти в цій історії засвідчують, що основні механізми мелодраматичної впливовості сьогодні такі ж потужні, як і десятиліття тому. Залежно від поставлених завдань, режисери можуть інтерпретувати відомі літературні чи кінотексти, залишаючи незмінним жанрове кредо мелодрами — співчуття до персонажа, прагнення справедливості, підсвідоме тяжіння до ідеалізації реальності. Тяжіння до ідеалізації минулого, якщо йдеться про екранізації літературних творів про давнину, також має своє виправдання, адже минуле для національної свідомості є важливим опертям, відокремленням певної спільноти від глобального культурного обширу та можливістю зробити екранний продукт оригінальнішим.

Польська стрічка (мальована анімація) «Кріпачка» (саме під такою назвою у 2024 році вийшов в український прокат фільм Д. та Г. Велчманів) демонструє багат шарове видовище, де національний польський колорит посідає одне з чільних місць. У фільмі багато елементів, що акцентують увагу на польськості продукту: народна музика, пісні, обряди, автентичні народні інструменти. «Кріпачка» — це дуже етнографічне кіно. Зрозуміло, що якісна історична драма робиться з повагою та особливою увагою до одягу, побуту, культури, звичаїв зображуваної епохи. Варто зазначити, що вся ця етнографічність не містить ні грама шароварщини — навпаки, у «Кріпачці» цілком сучасний погляд на етнографічність і її втілення в кіно» (Майстенко, 2024).

Фільм створено за мотивами роману В. Реймонта «Селяни». Судячи з назви, основним в оповіді є не так любовна історія, як реакція на неї мешканців села Липці, де відбуваються події. Село у фільмі — це не просто локація, а соціум із сталими, переважно патріархальними уявленнями про любов, смерть, родину. Село — як чинник збереження національної ідентичності й водночас фактор

руйнування людських доль. Село — як земля, що годує, та село — як бруд на оголеному тілі Ягни у фінальній сцені (молоду жінку селяни з ганьбою вигнали геть, роздягнули, пошматували її одяг і вимастили тіло багном).

Ягна дозволяє собі вчинок (вона обрала собі коханого), який різко засуджується сільською спільнотою, адже споконвіку жінка мала коритися волі чоловіка й не виказувати власних прагнень та бажань. Фокусування історії «Кріпачки» на жіночому питанні актуалізує феміністичний дискурс сучасної польської суспільної думки. Головна жіноча персонажка в любовному трикутнику доводить мелодраматичну основу конфлікту цього фільму. Соціальні аспекти, які стали частиною ідеї цієї стрічки, засвідчують звернення до історичних основ жанру мелодрами.

Висновки. Сучасний польський кінематограф — як авторський, так і для широкої аудиторії — акцентує увагу на важливих і часто ще не вирішених для польського суспільства питаннях. Проблеми, які ставлять митці, пов'язані з ментальними рисами поляків, аспектами, які характеризують національний кінематограф як унікальний, своєрідний феномен європейського культурного простору. Конфлікти, представлені у зазначених фільмах, побудовані за канонами жанру мелодрами, яка є універсальним способом створення екранної оповіді, адже в своїй ідеології орієнтується на базові етичні та моральні імперативи сучасного глобального суспільства.

Використані матеріали:

1. **Майстренко, Д.** Любов приходить та йде, а земля назавжди. Рецензія на фільм «Кріпачка». 02.07.2024. Yabl. Retrieved from <http://www.timesonline.co.ukhttps://yabl.ua/2024/07/02/lyubov-prihodit-ta-uhodit-zemlya-nazavzhdi-recenziya-na-film-kripachka>

2. **Платек, С.** (2022). «Іда» та «Холодна війна» як (нео)модерністичне кіно. Культурологічна думка: збірник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, № 21. 51-67. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.51-68>

3. Холодна війна — zimna wojna (2018) Retrieved from https://arthousetraffic.com/modules/pages/files/153909269442_4768.pdf.

Сергій ЗУЄВ,*кандидат мистецтвознавства,**Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,**докторант**ORCID 0000-0003-1879-2993*

**«АНГЕЛ-ВИНИЩУВАЧ»:
МЕТАМОРФОЗИ КІНОТЕКСТУ
Л. БУНЮЕЛЯ В ОПЕРІ Т. АДЕСА**

Історія мистецтва свідчить про особливі стосунки, які склалися у кіно з оперою. Протягом ХХ століття опера виступала як генетичний матеріал для кінопродукції — від жанру екранізації до використання структурних елементів опер у кінострічках. У такий спосіб «молоде» мистецтво намагалося не тільки вирішити проблему пошуку кінотеми, але й залучало інтертекстуальний потенціал мистецтва «старого». У ХХІ столітті ситуація змінюється, і вже кіно стає «донором» для опери. Художній підхід, у якому реалізується свого роду мистецька «зворотна перспектива», утілений в операх: «Шосе в нікуди» О. Нойвірт (2003) за однойменним фільмом Д. Лінча (1997), «Муха» Г. Шора (2008) за однойменним фільмом Д. Кроненберга (1986).

У 2016 році Т. Адес написав оперу «Ангел-винищувач» (лібрето Т. Кернса), в основу якої було покладено однойменний фільм Л. Бунюеля (1962). Видається доцільним проаналізувати досвід звернення композитора й лібретиста до кінематографічного першоджерела й розкрити зміст його художніх перетворень у процесі перекладу мовою опери.

Мета — виявити особливості взаємодії оперного та кінотексту на прикладі опери Т. Адеса «Ангел-винищувач» за однойменним фільмом Л. Бунюеля.

Першим структурним елементом кінострічки, який піддається трансформації в опері, є рама. У Л. Бунюеля вона утворюється насамперед зображенням храмів на початку й у кінці фільму, синхронізованого зі звучанням виконуваного під орган григоріанського хоралу. Завершення фільму знаменується також введенням зображення церковних дзвонів, звучання яких супроводжує останні кадри фільму. Таким чином як основний декларується прийом

повторення, а також замикається смислове коло, пов'язане зі зміненою назвою картини (початкова — «Потерпілі аварію з вулиці провидіння»). Другий кадр відкривається зображенням таблички «Вулиця провидіння» і показом власне вулиці, що можна трактувати як введення подвійної рами. Таке акцентування меж у художньому тексті не тільки розводить диспозиції бінарних сфер людського буття, але й через ефект дистанціювання «розвертає» погляд глядача на себе самого.

У Т.Адеса повторюваний елемент рами природно модулює зі сфери зображальної в звукову: опера починається та закінчується дзвонами. Цікаво, що постановка опери, здійснена Т.Адесом і Т.Кернсом на сцені Метрополітен-опери, свідчить про намагання авторів підсилити ідею Л.Бунюеля через «розмиття» меж художньої рами, виведення її в «реальне» життя. Так, за відсутності традиційної увертюри, яка б мала виконувати функції метатекстової рами всієї опери, глядач нью-йоркської вистави чує дзвони й бачить на сцені людей з вівцями крізь прозору завісу (основна завіса відкрита) при увімкненому освітленні глядацької зали. Далі, при піднятті прозорі завіси (дзвони продовжують лунати) оркестр починає настроюватися. Виникає ефект накладання художнього (дзвони як частина партитури, мізансцена з вівцями) та нехудожнього (повне освітлення зали, рутинна процедура оркестрантів, що зазвичай передують виставі). Люстри у глядацькій залі спалахують також у ключові моменти вистави, викликаючи аналогії зі спецефектами сучасних шоу та нагадуючи глядачу про раму.

Знакова повторюваність у фільмі досить ґрунтовно досліджена з точки зору психологічних параметрів. Однак не менш важливим видається аналіз зв'язку ритуальних повторів, що просякають людське життя, з повторністю як базовим принципом музичного загалом і оперного мистецтва зокрема. Так, структура кінострічки може бути інтерпретована як сонатна форма з урахуванням виконання Бланкою сонати Парадізі (дієгетичний звук), а також пояснення невігласу Леандро Гомесу, який намагається підтримати світську бесіду про щойно виконане «пічкато»: «Соната, сеньйоре, соната». Зв'язок з музичним мистецтвом простежується також у численних алюзіях до оперного коду: оперна співачка Сільвія (в опері — Летісія), що блискуче співала в «Лючії ді Ламмермур», прізвисько Летісії «Валькірія», слово «клоун» (іспанською

«payaso», що наближається до італійського «pagliacci»), кинуте зневажливо одним слугою іншому.

У такому контексті повтор кадру з прибуттям гостей у дім Едмундо Нобіле видається не «сюрреалістичним», а таким, що цілком відповідає традиціям напрацьованого класиками сонатного Allegro з його подвійною експозицією — показом основних тем (головних героїв). Музичність цього «експозиційного коду» розкривається в опері. На відміну від кіно, де майже точно повторюється короткий кадр з гостями, що наповнюють вестибюль дома й, не дочекавшись слуги, піднімаються сходами на другий поверх, повторювана оперна «експозиція» розширена. До неї потрапляють сцени привітань і представлення гостей, які знайомлять оперного слухача з дійовими особами, голосами, теситурними та інтонаційними особливостями партій. «Репризою» в кіно та опері є момент «дежавю». Оперний варіант зберігає проведення всіх «партій» експозиції, акцентуючи оперний код: нарешті на прохання гостей Летісія співає, і саме цей акт співу визволяє гостей з примарного полону.

Наступний «сюрреалістичний» повтор фільму — сцена виголошення тосту хазяїном дому на честь присутньої серед гостей оперної співачки Сільвії та її виконання партії Лючії ді Ламмермур. У реальному житті такий повтор може бути пояснений бажанням Едмундо Нобіле подолати інерцією ритуалів світських раутів і підвищити статус святкової події та одночасно своєї промови. Це бажання нехтується компанією. Вона не готова вислуховувати набридливий повтор «підвищеної значущості», що заважає трапезі й приємному спілкуванню. В опері іронічний зміст цієї сцени підкреслюється, вкладаючись у тривіальну репризну форму, де функцію середини виконують хор і ансамблі гостей.

Крім сонатної форми й репризних побудов, повторність в опері реалізована, на думку К. Сеймур, за допомогою пасакалії (сцена прибуття гостей) і варіацій (арія Бланки з I дії) [2]. Можемо вказати також на використання фугато (тріо епізоду «видіння» жінок з III дії), прийомів імітації (наприклад, дуєт Беатріс і Едуардо з III дії), остінатності (оркестрова інтерлюдія перед II дією).

У специфічний спосіб оперними засобами втілено комедійні моменти. Наприклад, епізод, в якому Леонора, притискаючи Доктора до стіни, цілує його, завершується діагнозом, який про-

голошує збентежений лікар: «Перенесення» (іронія авторів опери щодо тлумачення творчості Л. Бунюеля в аспекті психоаналізу). Холодний бунюелівський жарт на межі світського етикету та цинізму в діалозі Доктора й Леандро Гомеса («Не пройде й трьох місяців, як вона облісіє. — У неї красивий череп») в опері яскраво й ефектно примножується. Фраза «На щастя, у неї красивий череп» співається під акомпанемент квазібарокової сонати, виконуваної Бланкою. При чому на завершальному драматичному кадансі тенор бере високу ноту на слові «красивий», довго тримає її й, лише дочекавшись останнього фортепіанного акорду, проспівує «череп».

Висновки. У процесі переробки кінематографічного першоджерела автори опери «Ангел-винищувач» здійснили спробу перекласти в музичну площину основний прийом кінострічки, а саме повтор, засобами музичних жанрів і принципів розвитку музичного матеріалу (сонатне Allegro з подвійною експозицією, репризність, варіаційність, імітація, остинатність). При цьому «сюрреалістичні ознаки» кіномови Л. Бунюеля вступили в плідний і взаємозбагачувальний діалог з абстрактними конструкціями музичної мови.

Використані джерела:

1. **Seymour C.** (2017). The Exterminating Angel: compulsive repetitions and re-enactments. *Opera today*. Режим доступу: https://www.operatoday.com/content/2017/04/the_exterminati.php.

Ігор ІСИЧЕНКО,
кандидат географічних наук,
науковий співробітник відділу
методології мистецької критики
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
ORCID <https://orcid.org/0009-0000-4218-4002>

КОНЦЕПЦІЯ «КІНЕМАТОГРАФА АТРАКЦІОНІВ» ТОМА ГАННІНГА В СВІТЛІ ЕСТЕТИКИ НОВИХ МЕДІА

Актуальність теми обумовлена жанровим різноманіттям та естетичним кодом відеоконтенту нових медіа (насамперед, популярних соціальних мереж на кшталт Instagram або TikTok), які, розглянуті в перспективі майже стотридцятирічної історії кінематографа та практик медійної археології, виявляються співрезонансними жанровим та естетичним тенденціям перших десяти років розвитку німого кінематографу (1895–1906). Саме в коротких відео означених та подібних їм мереж слід шукати тенденції повернення та переосмислення медіасферою «кінематографа атракціонів» — у тому сенсі, який вкладав у цю фразу Том Ганнінг у низці своїх, уже класичних серед дослідників історії та сьогодення кінематографу публікацій.

У відомій статті 1986 року, присвяченій ранньому кінематографу, його глядачеві та впливу фільмів 1895–1906 рр. на подальші траєкторії найрізноманітніших напрямків масового кіно та авангарду [1], Том Ганнінг стверджує, що перше десятиріччя історії кіно характеризувалося кількома ключовими рисами, до яких дослідник відносить, серед інших:

- повну відсутність наративу або ж його однозначну підпорядкованість елементу «атракціону» у фільмі;
- пов'язану з цим глибоку саморефлексивність кінематографічного медіуму, ознакою маніфестації якої Ганнінг вважає, перш за все, часто повторюваний у фільмах 1895–1906 років погляд актора/ки у камеру — погляд, що, в певній мірі, руйнує ілюзію фільму як автономної естетичної реальності та стверджує його характер як засобу відпочинку та, подекуди, його субверсивну по відношенню до домінантного суспільного ладу природу;

- надзвичайно тісну інтегрованість перших фільмів у вистави театру вар'єте, через що кіно маніфестувало свою приналежність до масової культури, радше ніж до театру з характерними для останнього дієгетичними моментами.

Власне, усі ці риси, зокрема остання, послугували причиною того, що ряд митців-авангардистів (серед яких згадаємо хоча б Брехта та Марінетті), як і знаних культурних критиків (наприклад, Вальтер Беньямін, ранній Зігфريد Кракауер тощо) вважали можливим використання радикального потенціалу масової культури як агента змін у процесі побудови іншого, принципово відмінного від капіталістичного суспільства (не будемо вдаватися в подробиці на предмет того, яким саме це суспільство бачили комуніст Брехт, Беньямін з його квазі-містичними тропами та Марінетті, який воював у складі 8-ї Італійської армії, сформованої за наказом Муссоліні).

Надалі в тій же публікації Ганнінг стверджує, що «кінематограф атракціонів», себто кінематограф, головною рушійною силою якого є показ чогось заради самого показу, видовище заради видовища — чому, власне, у німому кіно і набули такої популярності жанри слепстік та фарс [2], походження яких Ганнінг виводить напряду від деяких категорій фільмів 1985—1906 років — повернувся у Голівуд разом з фільмами Копполи, Спілберга, Лукаса та інших режисерів-постановників масштабних стрічок, зокрема повних так званих «спеціальних ефектів».

Однак, згідно Ганнінга, проблема полягає в тому, що, в той час як на ранньому етапі розвитку та становленні кінематографа наратив був підпорядкований атракціону, навіть якщо формально і був присутній як усього-на-всього стрижень, на який нанизувалися різні видовищні сцени (варто згадати класичний «The Great Train Robbery» 1903 року), то у кінофільмах означеного типу, що почали набирати популярність приблизно з середини 1970-х років, атракціон був підпорядкований наративу або, за влучним висловом Ганнінга, приборканий останнім: «[спеціальні] ефекти є приборканими атракціонами» [1].

Інший, хоч і споріднений погляд, пропонує американський культуролог та дослідник Стівен Шавіро, який у щонайменше двох публікаціях [3, 4] середини 2010-х років намагається методологічно опрацювати нову для аналітики візуальної культури

категорію post-continuity (що можна спробувати перекласти як постцілісність, постпослідовність, постнеперервність), притаманній якій він вважає посткінематографічні артикуляції звуку та бачення («Post-Cinematic Articulations of Sound and Vision»). Префікс «пост», дуже популярний у зв'язку з постмодернізмом та низкою інших пост- явищ, у цьому разі видається абсолютно виправданим.

Головною характерною рисою досліджень Шавіро є те, що цей аналітик культурних та посткультурних процесів не обмежується лише цариною кінематографа, включаючи в сферу своїх інтересів найрізноманітніші відеокліпи та загалом динаміку змін зображення/звуку і їхніх якісних співвідношень у різних електронних медіа.

Справді, якщо якась частина медіасфери і реагує максимально швидко на зміни статусу зображення та звуку, якщо, взагалі, не задає їх співвідношення — то це скоріше музична індустрія, яка вже давно стала аудіовізуальною, скоріше ніж просто аудіальною. Безперечно, зйомка відеокліпу є не миттєвим процесом, але це відбувається набагато швидше, ніж зйомка фільму голівудським режисером.

Однак, окрім музичної індустрії, кліпи топових виконавців якої є все ж украй дорогими проєктами, необхідно зазначити аудіовізуальні практики соціальних мереж на кшталт TikTok та Instagram, які, за аналогією з терміном «vernacular modernism» (тобто, народний модернізм), запропонованим Міріам Брату Хансен, знаною дослідницею німого кіно, для якомога точнішої дескрипції певних нюансів впливу німих фільмів перших десятиріч на культуру масового суспільства, ми пропонуємо називати «vernacular postmodernism» (тобто, народний постмодернізм), або навіть post-postmodernism, цебто народний, масовий постпостмодернізм.

Мабуть найважливішою рисою означених аудіовізуальних практик соціальних мереж є поєднання вкрай короткої середньої тривалості аудіовідеоматеріалу з часто гоговим, фарсовим або бурлескним характером того, що демонструється; все це, власне, і змушує згадати слепстік як один з основних жанрів німого кіно, розквіт якого перервався лише з винайденням звуку, тобто, аж після 1926 року.

І хоча фільми-«атракціони» 1895–1906 років належали не тільки до цієї категорії, не треба забувати, що згідно з деякими дослідниками (у всякому випадку, так прочитує раннього З. Кракауера, а також В. Беньяміна Міріам Хансен [5]), слепстік та геговість у кінофільмах взагалі спираються на вкрай серйозну соціологічну та метафізичну складову, а саме, вони репрезентують насильство, що його чинить суспільство споживання та капіталізму початку ХХ століття над особистістю, а також той жах, який охоплює людину при контакті з цілими генераціями нових, промислово-вироблених речей, які остаточно поривають зв'язок європейської людини з античним космосом та його ecstatic trance (термін Вальтера Беньяміна з «Вулиці з одностороннім рухом»; власне, в цьому ж контексті варто згадати дотичні «Прогулянку» (1917) Роберта Вальзера та категорії Erfahrung і Erlebnis з класичного есею «Оповідач» (1922) того ж таки Вальтера Беньяміна — вельми красномовним є те, що обидва тексти написані за доби німого кінематографу, соціологію та естетику якого, а також її передумови в структурі досвіду та психології особистості, вони до певної міри і коментують).

Подальший аналіз аудіовізуального контенту згаданих та схожих на них мереж приведе до виявлення ще ряду жанрів, схожих за своїми формально-естетичними рисами на фільми перших десятиліть розвитку кінематографа.

Висновки. Отже, можна стверджувати, що аудіовізуальні практики мільйонів користувачів соціальних мереж через ряд схожих (однак не тотожних) рис естетичного коду та спільних жанрових специфікацій, зникаються з фільмами початкового періоду розвою кінематографа, фільмами 1895–1906 років, та, до певної міри, 1906–1927 років. У цих практиках «атракціон» початку розвитку кіно набагато відвертіше демонструє свою природу, ніж у тому його «приборканому» вигляді, який можна побачити у фільмах плеяди голівудських режисерів, де він перетворюється на «спеціальний ефект». Утім, якомога точніше з'ясування різниці природи «атракціону» як аудіовізуального видовища початку ХХ та відповідно ХХІ століть, так само як і соціологічного виміру, що дещо приховано за естетичною складовою, потребує окремого дослідження.

Використані джерела:

1. **Gunning, T.** (2006). *The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: Wanda Strauven (ed), *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam University Press). — Pages 381–388.

2. **Crafton, D.** (2006). *Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy*. In: Wanda Strauven (ed), *The Cinema of Attractions Reloaded* (Amsterdam University Press). — Pages 355–364.

3. **Shaviro, S.** (2016). *Post-Continuity: An Introduction*. In: Shane Denson & Julia Leyda (eds), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* (Falmer: REFRAME Books). — Pages 51–64.

4. **Shaviro, S.** (2016). *Splitting the Atom: Post-Cinematic Articulations of Sound and Vision*. In: Shane Denson & Julia Leyda (eds), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* (Falmer: REFRAME Books). — Pages 362–397.

5. **Hansen, M.** (2011). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. University of California Press.

Пилип КАПУСТІН,
аспірант ХДАДМ,
ORCID: 0009-0007-4845-131X

ЕВОЛЮЦІЯ ТЕХНІК ТА ІНСТРУМЕНТІВ У ЦИФРОВОМУ ЖИВОПИСІ: ВІД ПІКСЕЛЬ-АРТУ ДО ВІРТУАЛЬНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Цифрове мистецтво відображає динаміку та інноваційність сучасного мистецького світу. Еволюція технік та інструментів у цифровому живописі засвідчує перетворення мистецьких форм і виражень від зображень у техніці піксель-арту до імерсивних світів віртуальної реальності.

Піксель-арт, що виник у 1980-х, став однією з перших форм цифрового мистецтва, сформованого в епоху 8-бітних відеоігор та персональних комп'ютерів. Ця техніка базувалася на ручному розміщенні пікселів, які разом формували зображення на екранах з низькою роздільною здатністю. Водночас обмеженість технічних можливостей визначала стиль піксель-арту. Художники працювали з обмеженою палітрою кольорів та дуже малою кількістю пікселів, що вимагало від них великої винахідливості для передачі деталей та емоцій. Однак, попри технічні обмеження, піксель-арт створював унікальний візуальний стиль і атмосферу.

З розвитком технологій піксель-арт не втратив своєї актуальності. Цей стиль продовжує використовуватися сучасними художниками та графічними дизайнерами, які цінують його за естетичні якості та відчуття ностальгії [2].

Піксель-арт залишається важливою частиною історії цифрового мистецтва, впливаючи на сучасні техніки та стилі, і джерелом натхнення для художників, що працюють у цифровому просторі.

Поступовий розвиток програмного забезпечення і комп'ютерних технологій зазнав вражаючих змін з часів піксель-арту. Збільшення потужності обчислень та розширення графічних можливостей дали поштовх до створення нових інструментів та технік цифрового живопису.

На відміну від часів, коли митці вимушено були обмежені 8–16 кольорами, зараз технології дали змогу використовувати мільйони відтінків, що значно розширило палітру цифрових

художніх засобів. Це дало можливість для більш глибокої роботи з кольором, світлотінню та атмосферою цифрових творів.

Графічні планшети революціонізували спосіб, яким художники створювали цифрові зображення. Вони дали змогу художникам працювати більш інтуїтивно, імітуючи традиційні техніки малювання [2].

Програми, такі як Adobe Photoshop, Corel Painter, і Procreate, стали важливими інструментами в арсеналі цифрових митців. Ці програми не тільки надають безмежні можливості для створення і редагування зображень, але й імітують реальні художні матеріали та інструменти: пензлі, фарби та папір. Завдяки такому розвитку художники змогли перенести своє мистецтво на новий рівень, експериментуючи з техніками, стилями і формами, які раніше були недоступними або неможливими. Це не тільки розширило межі цифрового живопису, але і збільшило доступність та різноманітність цього виду мистецтва.

Віртуальна реальність (VR) відкриває нові горизонти для цифрового мистецтва, створюючи простори для імерсивного (занурювального) мистецтва, де глядач може взаємодіяти з творами на більш глибокому, особистому рівні [5]. VR-мистецтво відрізняється можливістю занурення та інтерактивності. Глядачі не просто спостерігають за твором — вони стають його частиною, маючи змогу взаємодіяти з об'єктами, звуками та світлом у віртуальному просторі [1].

Художники використовують 3D-моделювання та інструменти анімації для створення динамічних і реалістичних віртуальних середовищ.

VR-мистецтво ставить питання про соціальні та етичні аспекти технологій. Художники через свої твори досліджують теми самотності, відчуження, а також можливості віртуальної реальності в лікуванні та реабілітації.

Віртуальна реальність дає змогу художникам експериментувати зі сприйняттям часу, простору та тіла. Віртуальні середовища можуть трансформувати звичні закони фізики, створюючи неповторні відчуття та досвід для користувача.

З розвитком технологій і зниженням вартості обладнання для віртуальної реальності, імерсивне мистецтво стає все більш доступним для широкої аудиторії. Це сприяє розширенню жанрової

різноманітності та появі нових форм імерсивного мистецтва [4].

З урахуванням цих аспектів, віртуальна реальність веде до переосмислення самої суті мистецтва, надаючи художникам та глядачам нові можливості для вираження та взаємодії. Це новаторське поле продовжує розвиватися, визначаючи майбутнє цифрового мистецтва.

3D-моделювання відкрило нові горизонти для цифрових митців, дозволяючи їм створювати динамічні сцени й об'єкти, котрі є цікавими як з формотворчої точки зору, так і з огляду на можливість подальшої розробки їх анімації або перенесення 3D-моделі у «реальний» світ, наприклад, фігурки для настільних ігор, надруковані за допомогою 3D-принтеру, ця технологія полегшує процес проєктування, чому сприяє можливість розглядати ці об'єкти мистецтва у віртуальному просторі з усіх сторін. Популярні інструменти, такі як Blender і Autodesk Maya, забезпечили художникам можливість працювати з тривимірними просторами, додаючи глибини та реалізму до їхніх творів.

У сфері цифрового живопису, 3D-моделювання дає змогу художникам створювати комплексні й деталізовані сцени та об'єкти. Це може бути використано для створення фонових зображень, анімаційних персонажів, або інтерактивних елементів у віртуальній реальності [3].

Висновки

Еволюція технік та інструментів у цифровому живописі відбувалася паралельно з розвитком технологій, починаючи від піксель-арту і до сучасних імерсивних засобів віртуальної реальності.

Піксель-арт заклав основу для цифрового мистецтва, використовуючи обмежені технічні можливості для створення візуальних зображень, які стали класикою ХХІ століття. Розвиток програмного забезпечення та поява нових цифрових графічних технік дали змогу художникам розширити арсенал художніх засобів, доповнюючи його різноманітними техніками та стилями.

Уведення віртуальної реальності знову трансформувало підхід до цифрового мистецтва, надаючи можливість занурення та інтерактивності. Віртуальні середовища дають змогу художникам та аудиторії взаємодіяти на більш особистому та емоційному рівні, що сприяє глибшому розумінню та сприйняттю творів мистецтва.

Кожен етап розвитку відкривав нові можливості для худож-

ників, дозволяючи їм використовувати сучасні технології для пошуку власного нестандартного підходу до вираження своєї творчості у новому форматі, де рамки «реального» та «віртуального» відсутні й глядач може стати частиною витвору мистецтва, розглядаючи його зсередини.

Важливо відзначити, що ці технологічні зрушення не тільки впливали на вигляд та форму цифрового мистецтва, але і на саму суть творчого процесу. Сучасні художники володіють не тільки традиційними художніми навичками, але й глибокими знаннями в сфері технологій, програмування, анімації та звукового дизайну. Наразі мистецтво на порозі нової цифрової ери, де технологічні можливості, креативність та взаємодія сплітаються у невідомий раніше симбіоз, надаючи мистецтву нові форми вираження та змісту.

Використані джерела:

1. **Celine Tricart.** Virtual Reality Filmmaking: Routledge, 2019. 190 с.
2. **Christiane Paul.** Digital Art. Thames & Hudson: The MIT Press, 2003. 272 с.
3. **Dariush Derakhshani.** Introducing Autodesk Maya, Hoboken, N.J.: John Wiley, 2017. 610 с.
4. **Isaak Kerlow.** The Art of 3D Computer Animation and Effects. Hoboken, N.J.: John Wiley, 2004. 512 с.
5. **Доценко С. О.** Імерсивні технології: симбіоз цифрових технологій та мистецтва / С. О. Доценко, Чжен Ван // Новий колегіум. — 2023. — № 1–2 (110). — С. 118–124.

Дмитро КИРИЧЕК,
*аспірант Національної музичної академії України
імені П.І. Чайковського,
спеціальність 025 Музичне мистецтво,
кафедра оперного співу, спеціалізація оперний спів.
ORCID ID — <https://orcid.org/0009-0000-9149-5560>*

УКРАЇНСЬКА БАРИТОНАЛЬНА ШКОЛА В МУЛЬТИМЕДІЙНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОСТІ

Сучасний світ швидко рухається в напрямку цифровізації. Онлайн-платформи, відеохостинги та стримінгові сервіси стали інструментами, що представляють українських виконавців у міжнародному цифровому контексті.

Головною особливістю цього контексту є численні можливості для повторного прослуховування записів, їх порівнянь, моментального зіставлення виконавських версій музичного твору представниками різних шкіл та історичних періодів, співаками різних рівнів майстерності та обдарування: від початківців до легенд сцени.

Завдяки специфіці мультимедійного простору з'явилися унікальні можливості для дослідження історії українського вокального виконавства за конкретними записами та зразками. Наприклад, ті українські баритони, які здобули популярність до цифрової епохи, завдяки сучасним технологіям залишаються у мультимедійному просторі й сьогодні. Їхні записи представлені в онлайн-архівах, зокрема на YouTube, завдяки чому їхня творчість стала доступна для найширшої сучасної слухацької аудиторії будь-якого віку.

Предметом дослідження є репертуарний контент та різноманітні формати відеозаписів українських баритонів минулого і сучасності.

Серед відомих українських баритонів, що прославили країну на міжнародній сцені, і на сьогодні є вже класикою виконавства, особливо виділяються Володимир Гришко, Дмитро Гнатюк, Микола Кондратюк і Юрій Гуляєв. Їхній внесок у розвиток українського вокального мистецтва закріплює національну спадщину в глобальному контексті.

Матеріалом цього дослідження є записи легендарних укра-

їнських баритонів — Романа Майбороди, Миколи Ковалю та Івана Пономаренка.

Голос Миколи Ковалю поєднує в собі драматизм і технічну досконалість, що дає можливість йому передавати найтонші емоційні відтінки творів. Записи цього співака на платформі YouTube розкривають його вміння працювати з різноплановим матеріалом: від української народної пісні до складних оперних арій.

Роман Майборода — спадкоємець відомої музичної династії Майбород. Його виконання вирізняється глибоким ліризмом та природною теплою голосу. У записах, доступних на YouTube, чітко відчувається його талант до проникливої інтерпретації як національного, так і іноземного репертуару. Крім того, у цифровому архіві зберігається та посилюється його славетний виконавський титул «Вердівського баритона».

Іван Пономаренко відомий своїм надзвичайно багатим тембром і потужною сценічною харизмою. Його інтерпретації вражають силою емоційного впливу, здатністю однаково сильно передавати як патріотичний пафос, так і ліричну ніжність.

Серед найпопулярніших записів Івана Пономаренка, Миколи Ковалю та Романа Майбороди на YouTube особливо вирізняються твори, що розкривають їхній багатий тембр і майстерність у національному та світовому репертуарі. Ось деякі з них: українські пісенні шлягери «Ніч яка місячна», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Якби мені не тиночки», з оперного мистецтва найбільш поширені фрагменти та номери з опер Дж. Верді (Ріголетто / «Ріголетто», Ренато / «Бал-маскарад», Жермон / «Травіата»), опери «Тарас Бульба» М. Лисенка (партія Остапа), партія Султана із опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» та інші.

Записи Р. Майбороди, М. Ковалю та І. Пономаренка на YouTube представлені в кількох жанрових форматах:

1. *Концертні записи* (з акомпаніатором або оркестром), що демонструють майстерність виконавців у різних сценічних умовах¹.

2. *Оперні вистави*².

3. *Телевізійні фільм-опери, музичні фільми та їх фрагменти*³.

4. *Монографічні телевізійні та радіо передачі*. Цей формат записів має, безумовно, просвітницьке та популяризаторське спрямування. Проте, для нас важливим є ілюстративний матері-

ал, який, як правило, добирався авторами передач із приватних та інших, як правило, недоступних широкому загалу користувачів, архівів. У результаті відео створюють своєрідний аудіовізуальний образ, додаючи до вокалу вербальний та візуальний контекст, який допомагає глядачам краще зрозуміти атмосферу творів, особливо коли сам співак розповідає, що почував в той чи той момент творчості⁴.

5. *Радіо- і студійні записи*: Велика кількість записів на YouTube — це оцифровані аудіозаписи на платівках, на радіо студіях або в інших умовах професійного звукозапису. Часто у такому контенті до звукових доріжок додаються слайд-шоу або зображення самого співака, що дозволяє зосередитися на чистому звучанні його голосу. Як правило, у такому форматі викладено камерні вокальні форми — романси, солоспіви, обробки народних пісень⁵, або оперні шлягери⁶.

Загалом із представленого на YouTube зібрання можна зробити певні **висновки**, щодо рис виконавства, які притаманні саме українській баритональній школі у світовому контексті:

1. **Тембральна виразність**. Українські баритони відомі своїм багатим, глибоким і теплим тембром, що надає виконанню особливої краси та емоційності.

2. **Емоційна насиченість**. Виконавці української школи часто відзначаються здатністю передати драматичні та ліричні елементи з глибокою чуттєвістю. Це є важливим аспектом при виконанні українських народних пісень, оперних арій та камерних творів.

3. **Репертуар**. Українські баритони зазвичай мають широкий репертуар, який включає як національні, так і світові класичні твори.

4. **Вплив народної музики**. Багато українських баритонів формували свою манеру виконання під впливом народних солоспівів, що додає виконанню автентичності та глибини.

5. **Самобутня школа вокальної техніки**. Українські педагоги та виконавці розробили систему навчання, яка поєднує італійські традиції «бельканто» з підходами та принципами вітчизняної школи співу.

У цілому, представлені в мультимедійному просторі записи свідчать, що українська баритональна школа — унікальне явище

у світовій вокальній культурі, що зберігає культурну ідентичність і відповідає вимогам світової музичної сцени.

Подальша перспектива розвитку теми пов'язана із дослідженням представлених у соціальних мережах виступів молодих українських співаків. Молоді українські баритони (і не тільки) використовують соціальні мережі (Instagram, Facebook, TikTok) та відеоплатформи для просування власної творчості. Це дає їм можливість безпосередньо взаємодіяти з аудиторією, отримувати швидкий зворотний зв'язок і формувати свій імідж у цифровому просторі. Таким чином, у сучасному інтермедіальному просторі виконавська майстерність вимагає від молодих виконавців додаткових навичок автоменеджменту та інтернетжурналістики.

Загалом, слід відзначити, що мультимедійний простір значно розширив можливості людини серед популяризації себе на онлайн-сцені. Це допомагає інтеграції співака в глобальний музичний контекст, розширенню аудиторії та вдосконаленню виконавської майстерності.

¹ Запис 08.03.2015. В.А. Моцарт. Арія фігаро. Опера «Весілля Фігаро». Виконує Іван Пономаренко URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5RbSHWpzJ8w> (Доступ 10.11.2024)

Запис 23.11.2011 р. В. Івасюк. Слова В. Вознюк. Пісня «Відлуння». Виконує Роман Майборода. URL: https://www.youtube.com/watch?v=m-8-gd_Q6FI (Доступ 10.11.2024)

Ж. Бізе, Куплеті Ескамійо, опера «Кармен». Виконує Микола Коваль та симфонічний оркестр Київського музичного інституту імені Р.М.Глієра. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RXg0lspHpVI> (Доступ 10.11.2024)

² Дж. Верді. Опера «Аїда» (Іван Пономаренко у ролі Амонасро та Людмила Моначирська у ролі Аїди) URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=LVxiUWDsh7o> (Доступ 10.11.2024)

Дж. Верді. Дуєт Жермона та Віолетти. Опера «Травіата». Виконує Іван Пономаренко (у ролі Жермона), 07.11.2013 URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=s5hwPoUWSQ0> (Доступ 10.11.2024)

Дж. Верді. Партія Набукко. Опера «Набукко». Виконує Іван Пономаренко Part 3 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9SK5htoE0VA> (Доступ 10.11.2024)

Р. Леонкавалло. Арія Сільвіо. Опера «Паяци». Виконує Роман Майборода URL <https://www.youtube.com/watch?v=dmwnIuVA78A> (Доступ 10.11.2024)

М. Лисенко. Партія Остапа. Опера «Тарас Бульба». Виконує Микола Коваль URL https://www.youtube.com/watch?v=1_-JXKcOeSA (Доступ 10.11.2024)

³ Кінофільм «Моя Софія». Музика О.Костіна. Роль графа Потоцького виконує Іван Пономаренко URL <https://www.youtube.com/watch?v=eljkl2K5UI> (Доступ 10.11.2024)

С. Гулак-Артемівський. Каватина султана. Опера «Запорожець за Дунаєм». Виконує Іван Пономаренко URL <https://www.youtube.com/watch?v=4-0qglRfh7Y>

⁴ Роман Майборода у телевізійній передачі «Роман Майборода — обличчя України»// «Українська мова», 19 серп. 2012 р. URL <https://www.youtube.com/watch?v=wum0JD1sYVM> (Доступ 10.11.2024)

Микола Коваль у Телевізійній Передачі «Класик-прем'єр». НТКУ. 1999 р. // 27 трав. 2017 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A7tNfxE3ZPA> (Доступ 10.11.2024)

Євгенія Мірошніченко. Згадки Романа Майборода // 3 черв. 2024 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fh0Ub1X54AU> (Доступ 10.11.2024)

Роман Майборода «Вердівський баритон» 2006. // Ukrainian Opera Artists XX-th Century. 29.08.2012 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=S2IvMZwF2tE> (Доступ 10.11.2024)

⁵ М. Лисенко. Слова І. Франка. Романс «Безмежнеє поле». Виконує Іван Пономаренко. 28.04.2017 URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=n3onpm9RpKk> (Доступ 10.11.2024)

Г. Майборода. Слова А. Міцкевич, переклад М. Асєєв. «Пісня Мандрівника». Виконує Іван Пономаренко. URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=xRpO6hYlQCg> (Доступ 10.11.2024)

Г. Майборода. Вірші В. Сосюра. Романс «Троянди». Виконує Роман Майборода, фортепіано — Ольга Нечипоренко, Київ, 1984. URL.: https://www.youtube.com/watch?v=zw3ZC_KHANM (Доступ 10.11.2024)

М. Лисенко. Слова Г. Гейне. Романс «Чого ж так поблідли троянди ясні». Виконує Микола Коваль, фортепіано — Світлана Орлюк URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=wqvLjz3uGzw> (Доступ 10.11.2024)

Народна пісня «А у полі вярба». Виконує Микола Коваль URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=GMSpPfvwzZo> (Доступ 10.11.2024)

В. Філіпенко. Вірші Л. Рева. пісня «Здрастуй, Києве мій». Виконує Роман Майборода, оркестр укр. радіо, Київ, 1974. URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=120iith4s9k> (Доступ 10.11.2024)

⁶ К. Данькевич. Монолог Богдана. Опера «Богдан Хмельницький». Виконує Іван Пономаренко URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=r-dXphWuegI> (Доступ 10.11.2024).

М. Лисенко. Арія Остапа. Опера «Тарас Бульба». Виконує Микола Коваль, заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України Диригент — народний артист України Володимир Сіренко. URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=hGPn1YEobaw> (Доступ 10.11.2024).

Р. Леонкавалло. Пролог опери «Паяци». Виконує Роман Майборода., Київ 1986, оркестр Українського Радіо, диригент С. Литвиненко. URL.: <https://www.youtube.com/watch?v=VWzwktLU0ww> (Доступ 10.11.2024).

Олександр КЛИМЕНКО,
*науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
куратор, художник, автор концепції
Ноосферно-Космічного Імперативу*

КОНЦЕПЦІЯ НООСФЕРНО-КОСМІЧНОГО ІМПЕРАТИВУ як краща та дієва метастратегія мистецтв в умовах постглобалізму, постколоніалізму та взагалі в умовах сучасної світової цивілізації, що швидко крокує до самознищення

Тема конференції дуже близька до кола наших теоретичних та мистецьких інтересів. Йдеться саме про поняття метастратегії. Якраз пошук спільної для світу та для всього людства, для всіх видів мистецтв ефективної, дієвої та об'єднувальної метастратегії порятунку, виживання, а в подальшому розвитку — розквіту, процвітання цивілізації і є головною метою створеної нами концепції Ноосферно-Космічного Імперативу. А у свою чергу ця активна світоглядна та філософська концепція, яка докладно розроблена нами теоретично, є основою для створеного ж нами Ноосферно-Космічного Мистецтва Майбутнього.

Цілеспрямовано підкреслюючи активну, навіть наступальну життєтворчу та профетичну позицію цього нового напрямку мистецтва, його месіанські інтенції іноді також називаємо його Ноосферно-Космічним Авангардом. Термін авангард уперше вжито автором статті на персональній виставці «Ноосферний авангард» у 2018 році в Музеї історії Києва після ретельного та вдумливого аналізу, головним чином для того, щоб підкреслити мету активного, формувального впливу на суспільство створеного нового мистецтва. Добре зрозуміло, що точним та усталеним значенням терміна авангард є маркування активних процесів у мистецтві початку ХХ сторіччя, коли митці відчували гостру потребу в негайному та рішучому впливі на суспільство, гаряче бажали зміни його мислення засобами мистецтва на краще. На жаль, зараз деякі артдилери в суто комерційних маркетингових цілях почали використовувати термін авангард в Україні до мистецьких явищ, які ніякої причетності до нього насправді не мають.

А якраз у концепції Ноосферно-Космічного Імперативу активний вплив на суспільство, необхідність докорінної зміни системи мислення задля порятунку людства від самознищення чи знищення Гесю і є головною метою. Тому вирішено використати термін авангард. Без сумніву, сьогодні саме сміливе, незвичне, рішуче та навіть зухвале авангардне мислення потрібно для того, щоб реально та практично вплинути на інерційне та таке, що повністю занурено у споживання суспільство, привернути увагу та змінити вектор руху, що веде до прірви.

У багатьох інтерв'ю, художніх маніфестах, авторських текстах, зокрема у публікаціях у наукових виданнях ІПСМ, намагалися висвітлити тему важливості розвитку та посилення морально-етичних норм як жителів України, так і людства до високої ноосферно-космічної свідомості, що може врятувати світ від ганебного самознищення у світовій ядерній війні, а у подальшому, надає можливість побудови цивілізації принципово нового типу, без воєн та конфронтації, ноосферної цивілізації об'єданого людства. Здається, що на теперішньому етапі, враховуючи те, що діється навколо, а особливо розуміючи, до якої жахливої катастрофи все це призведе в подальшому, немає більш важливої теми. З метою пошуку колег-однодумців спробуємо довести, що якраз симфонічне коло світових ноосферно-космічних ідей, лише зібраних у синтезі у цілісну концепцію з невеликою часткою давнього особистого передбачення, якраз і є тією рятівною метастратегією, яка єдина спроможна вирішити ключові та надважливі питання сучасності як для України, так і для світу.

Ноосферно-Космічний Імператив, серед інших світових джерел, має значною основою прозріння українських провідників: філософію серця Григорія Сковороди, відкриття ноосфери геніального вченого та мислителя Володимира Вернадського, антропокосмізм академіка Миколи Холодного, величні мрії та сподівання біоанархіста-косміста Світогора (Олександра Агієнко з Харькова), космічні візії піонера та теоретика абстрактного мистецтва Казимира Малевича, інтуїтивно ноосферне мистецтво Соні Делоне та інше. На наш погляд, очевидно, що існування безлічі протилежних, навіть ворогуючих точок зору на всі процеси в сучасному світі прямо підтверджує той факт, що ніякі інші окремі концепції та ідеї, які суперечать одна одній, не можуть забезпечити

ти цілісне бачення ситуації у світі, перспективу його сприятливо-го майбутнього та головне запропонувати хоч будь-який оптимістичний план дій, прийнятний для всіх.

Потрібна настільки переконлива та загальна ідея, щоб вона була здатна об'єднати поки що роз'єднане та навіть вороже одне до одного людство, окреслити надихаючу перспективу майбутнього, яка справді має силу та рішучість вивести людство з глухого кута, куди воно зайшло на помилковому шляху до безодні ганебного зникнення. А поки що, на жаль, усі запропоновані в світі концепції лише далі роз'єднують та протиставляють між собою країни, нації, ідеології, релігійні уподобання.

Цей факт наочно підкреслюється якраз темою конференції, де два поняття — постглобалізм та постколоніалізм — прямо суперечать один одному, бо якщо насправді є прогрес у постколоніалізмі, то тоді якраз посилюється глобалізм. Можемо побачити, що ці дуже різні і в деякому сенсі логічно протилежні поняття є ознаками сучасного, дуже суперечливого, тривожного, нестабільного та загрозливого світу. Вочевидь, щодо реального стану спільних справ людства в наш часи, то потрібно ясно та чесно визнати, що ми взагалі опинилися у вирішальному періоді для подальшої долі існування людства на планеті Земля. Бути чи не бути — саме таке питання гостро та невідкладно повстало перед людством сьогодні.

Подібні алармістські переконання не безпідставні, у наш час вони ґрунтуються на безлічі актуальних наукових та статистичних даних, їх поділяють багато провідних учених різних країн світу. Коли генеральний секретар Організації Об'єднаних Націй з офіційної трибуни Президії ООН стверджує, що людство не виживе через катастрофічні та загрозливі швидкі кліматичні зміни, якщо терміново не здійснить рішучі та абсолютно нездійсненні у реальності кроки щодо радикального скорочення споживання, викидів забруднюючих речовин та інше — то це і є визнання того факту, що людству вперше в історії абсолютно реально загрожує загибель чи самознищення. Як відомо, Римський клуб, до якого входять найбільш визнані та авторитетні вчені світу, починаючи з кінця 70-х років публікує все більш песимістичні та попереджальні доповіді про все більш тотальні та невідворотні загрози існуванню людства через зміни клімату та з інших причин.

Відомий британський учений Джеймс Лавлок, автор світового

бестселера «Гіпотеза Геї» та багатьох інших книжок, стверджує, що за результатами його спільних з Лінн Маргуліс наукових досліджень, людство буде повністю знищено Геєю ще до кінця ХХІ сторіччя. Так, не колись, а вже зараз починаються ці руйнівні процеси, які зачеплять дуже багатьох уже в найближчі роки: значно посиляться та почастишають урагани, підвищиться загальна температура, посиляться землетруси та інше. За його переконанням, наша планета Земля є живою сутністю, яка захищає себе та різноманітність життя від людства, яке стало загрозою та перешкодою. Важко не погодитися з тим, що діяльність людини швидко знищує природний баланс на нашій планеті. За дослідженнями вчених, тільки за останнє сторіччя зникло 75 % біорізноманіття життя на Землі. Лавлок стверджує, а трошки пізніше за часом, за ним цю тезу підхоплює Бруно Латур та інші визнані світові вчені та інтелектуали, що саме за допомогою кліматичних змін Гея намагається знищити людство. Кліматичні зміни, як стверджують вчені, швидко накопичуються, мають ефект резонансу, посилюються і вже дуже скоро перетворюються на лавину, яку неможливо буде зупинити, яка знищить людство. Які причини такого грандіозного явища та як це може відбутися? Учені вказують на дуже різні, іноді суперечливі причини та сценарії. Вони досліджують великий спектр кліматичних змін, намагаються передбачити різні сценарії катастрофічних подій, вказують на різний час, коли відбудеться катастрофа. Варіантів загибелі чи самознищення людства безліч, як більш швидких та жахливих до розтягнутих у часі та, на перший погляд, не таких вже і страшних для тих, хто живе зараз. Безперечним фактом є те, що у прогнозах футурологів чи в науково-фантастичних творах письменників повністю зникла будь-яка переконлива можливість щасливого та довгого майбутнього цивілізації. І навпаки, неймовірна кількість фільмів та книжок з апокаліптичними сценаріями дуже різних типів та видів. З чим ми маємо справу: чи з більш-менш достовірним колективним передчуттям чи навпаки з масовою параноєю, самонавіюванням, некритичним слідуванням натовпу за авторитетними думками експертів — сказати складно. Але точно маємо безпрецедентну ситуацію колективної зневіри в майбутньому, страху та поганих очікувань. Вочевидь подібні настрої породжують ту чи ту форму й ступінь колективного психічного розладу, одним словом,

масового божевілля, яке у свою чергу відображається в культурі та мистецтві. Виходячи з усього вищесказаного переконані, що саме цей тотальний та надважливий чинник суспільного страху перед майбутнім та колективного божевілля є головною проблемою, яку потрібно враховувати як у аналізі того, що діється навколо, так і в тому, яке мистецтво створювати.

Повертаючись до фундаменту, на якому побудована теорія Ноосферно-Космічного Імперативу, важливо підкреслити, що наше передбачення, скорше припущення полягає у тому, що насправді Гея — наша жива планета Земля саме на цьому етапі розвитку життя набагато більше негативно реагує на ворожість людства один до одного, на руйнівні війни, тобто на негативний духовний та розумовий стан людства, який, в той же час теж пов'язаний з матеріальними наслідками. Це вагомий фактор, ніж забруднення довкілля та інші. Переконані, якщо людство рішуче припинить назавжди війни, ненависть та ворожість, то можливо трохи будуть зменшуватися та з часом припиняться кліматичні зміни. Це авторська особлива інтуїтивна візія, передбачення, і воно є значною складовою частиною розробленої концепції Ноосферно-Космічного Імперативу. Добре розуміємо, що, можливо, це утопія, помилка в прогнозі — і кліматичні зміни не припиняться. Так, може бути, але це єдиний позитивний шлях для людства, який якнайменше приведе нас всіх до комфортного життя на той період, поки кліматичні зміни не набули повної потужності, та надасть можливість реального об'єднання зусиль найкращих учених усього людства для пошуку вирішення цієї загальної проблеми.

У наукових збірках ІПСМ НАМ України, у 2021 і 2022 роках вийшли дві статті нашого авторства, які розглядають тему ноосферо-космічного мислення та мистецтва. До друку подано третю. Усі статті пов'язані між собою, доповнюють та розтлумачують різні аспекти цієї надважливої та гостро актуальної, на переконання автора, теми. У першій статті доводилася природня схильність жителів України до космічного світосприйняття, яке бере коріння з прадавніх часів, з панпсихізму, розглядалася суто українська складова концепції, філософська, частково мистецька. Наголошувалося на важливості прийняття Україною ноосферо-космічних уявлень та переконань як головної національної ідеї, як нашої

красивої, прогресивної та розумної цивілізаційної пропозиції світові. Переконані, що саме така ідея здатна сформувати привабливе та миролюбне обличчя нашого народу, привести нашу країну до розквіту, разом з усім світом.

Що пропонує Концепція Ноосферно-Космічного Імперативу

Добровільне і свідоме розуміння та прийняття більшістю населення планети Земля ідей ноосфери, об'єданого людства, визнання високої космічної мети створення та розвитку цивілізації для подальшого довічно мирного, щасливого співіснування, розквіту і процвітання. Повна заборона війн, розпуск усіх армій світу, знищення зброї масового ураження, визнання всіх народів, рас, націй рівними та вільними, що добровільно об'єднуються у розумінні своєї відповідальності перед Геєю, Вищим Розумом Всесвіту, який створив нас. Прагнення розвитку та виконання високої космічної мети, з якою і було створено людство. У просвітництві, у доведенні до людства цих ідей і полягає місія Ноосферно-Космічного Імперативу та відповідно, мистецтва, що його ілюструє, доповнює й розкриває.

Важливо, що новітня, екологічна, просвітницька ідея Ноосферно-Космічного Імперативу та Ноосферно-Космічне Мистецтво Майбутнього створено та докладно теоретично обґрунтовано автором статті в Україні. Це українська ідея! Доповнюючи одне одного, докладно розроблена теорія та мистецтво пропонують шлях порятунку цивілізації, окреслюють шлях до подолання самовбивчої конфронтації, до щасливого мирного майбутнього, розвитку, розквіту та у підсумку до головного — виконання космічного призначення людства. Зрозуміло, що сьогодні немає нічого більш важливого та актуального в світі, особливо на тлі небаченого мілітаристського психозу, божевільного загострення взаємної ненависті та ворожнечі, які ми спостерігаємо, на тлі низки війн та більш ніж реальної небезпеки світової ядерної бійні.

Пропонуємо провести в ІПСМ НАМ України цілеспрямовану конференцію на цю тему, шукаємо підтримки та допомоги у спільній, неймовірно прийнятній всім та надважливій справі — більш активному поширенню ноосферно-космічної ідеї в українському та світовому суспільстві.

Максим КЛОПЕНКО,

*аспірант кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3979-0604>*

КІНЕМАТОГРАФ У ДОБУ НЕПЕВНОСТІ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ

Озираючись на озвучені в недалекому минулому концепції феномену глобалізації, можна ствердно сказати, що поступ глобалізаційних процесів не мав у своїй природі нічого загадкового. Закономірні перетворення глобального суспільства так чи інакше несли в собі аналогії локальних суспільств та окремих країн. Власне це взаємопроникнення індивідуального буття та глобальної історії давало змогу аналізувати глобалізацію як своєрідний «внутрішній» феномен. Звісно, сучасний період існування людства неможливо розглядати у відриві від трансформацій в економічній сфері, у політиці, технологіях, медіа, культурі та інших сферах, однак, що принципово нового нам подарувала нова доба в контексті глобалізації (зокрема, щодо її впливу на кіно) і які проблеми постали в теоретизуванні цього явища?

Багатоіменність у виборі дефініцій сучасної доби в певному сенсі слід розглядати як безіменність, що свідчить про кризу орієнтацій та проблему розуміння власної ідентифікації. На цьому влучно зауважив німецький соціолог Ульріх Бек у роботі «Суспільство ризику. На шляху до іншого модерну» (1986), говорячи про показний префікс «пост», яка став ключовим словом нашого часу: «Пост» — кодове слово для вираження розгубленості, що заплуталася в модних віяннях. Воно вказує на щось таке понад звичне, чого воно не може назвати, і перебуває у змісті, який воно називає та заперечує, залишаючись у полоні знайомих явищ. Минуле плюс «пост» — ось основний рецепт, який ми у своїй багатослівній і спантеличеній незрозумілості протиставляємо дійсності, що розпадається на наших очах» (Beck, 1992, с. 9).

Процес глобалізації був суперечливим і, якщо так звані «гіперглобалізатори» у своїх оцінках змін звертались насамперед до економічної сфери життя, «скептики глобалізації» слушно ви-

словлювали сумніви в тому, що нова дійсність взагалі чимось суттєво відрізняється від світу 100 чи навіть 50 років тому. Цілком зрозумілою ця думка здається в процесі аналізу сучасних екранних історій, що попри своє різноманіття та відкриття плюралізму поглядів на дійсність, зберігають сталі тенденції у способах мистецького вираження та особливостях глядацького сприйняття. Безумовно, географічна карта кіно за останні кілька десятиріч років суттєво розширилася, відкривши світу маловідомі національні кінематографії, які в той самий час попри свою неповторну специфіку і аутентичність нерідко наслідують західну манеру кінооповіді, шукаючи зразок такої собі універсальної історії, зрозумілої далекому глядачу. Немає сенсу зупинятися на технологічних та економіко-виробничих аспектах світового кінознімання, розширенні можливостей кіновиробництва тощо. Більш дискусійним виявляється питання окремих світоглядно-культурних, тематико-ціннісних та етичних підвалин кінематографа у нібито постглобалізаційну епоху.

Згадуються слова французького філософа Жана-Франсуа Ліотара, який стверджував, що сучасність характеризується скептицизмом до метанаративів. Грандіозні тексти, доктрини та філософії про історичний прогрес, науку чи свободу більше не викликають довіри. Ставши пильнішим до різноманітності, до несумісності людських прагнень та вірувань, сучасник обирає мікронаративи. У сучасному кінематографі суттєво помітне зменшення уваги до роботи над монументальними полотнами, що є такими навіть не стільки за своєю формою, скільки за своїм змістом і масштабом проведеного екранного дослідження, скрупульозності й точності відтвореного фрагменту реальності. Спостерігаємо розпад актуальної проблематики в численних формотворчих спрощеннях, гібридних схематизаціях та жанрових заграваннях все ще постмодерністського штибу, дедалі частіше не здатних охопити соціо-культурний контекст доби бодай у якійсь цілісності та завершеності.

Звернемось і до побоювань Ліотара щодо роз'єднаності сучасних людей, за якою слідує крах етики. Судження стає етичним, спираючись на універсальність, однак універсалії несумісні із втратою віри у метанаративи, а отже і універсальність самої етики зникає. Слід зауважити, що етичне наповнення кінематографа є

віддзеркаленням суспільного стану, полем для чутливої рефлексії про дух часу, виражений у морально-етичних координатах. Саме цей простір етичного видається нині найбільш мінливим і нестійким. У цьому контексті задля опису сучасності польським і англійським соціологом та філософом Зигмунтом Бауманом була запропонована доволі вдала метафора «моральної сліпоти» як алюзія на метафору сліпоти з роману португальця Жозе Сарамаго. Ідеться про втрату чутливості, викликану атомізацією, фрагментацією, самотністю та ізоляцією, непевністю і незахищеністю людського життя у плинній сучасності (Бауман, 2014, с. 5). Актуально як ніколи звучать нині слова Баумана: «Саме це незатишне відчуття, що «все виходить з-під контролю», і виражене (без особливої інтелектуальної чіткості) у модній сьогодні концепції глобалізації. Найглибший зміст ідеї глобалізації — це невизначений, некерований і самостійний характер усього, що відбувається у світі; відсутність центру, пульта керування, ради директорів або штаб-квартири. Глобалізація — просто інша назва «нового світового безладу» Джовітта» (Бауман, 2008, с. 49–50).

Сучасні ціннісно-етичні кризи, зокрема і криза моральних цінностей, очікувано передбачають відхід від тотального загального й повернення у площину цінності індивідуального досвіду через те, що уніфікація множинності та пошук універсальної мови для можливого діалогу, як показує практика, все ще часто видаються приреченими на неуспіх. У той час як збереження різнорідності лишається своєрідним необхідним компромісом. Проте це, безперечно, не відміння самої природи вічних проблем, відображених зокрема на екрані, як таких, які і складають серцевину потрібної глядачу універсальності. Оригінальною ілюстрацією до цього може видатися творчість польського режисера Кшиштофа Кесльовського, який з особливо актуального для сьогодення напряду «морального занепокоєння» свого суто польського періоду режисури 70-х років перейшов на «універсальний» метафізичний ґрунт, працюючи у Франції. Йдеться про символічний вміст знаменитої трилогії: «синій, білий, червоний» — «свобода, рівність, братерство». Обраний підхід дещо перегукувався з екзистенціальним проєктом його попереднього «Декалогу» насамперед розглядом універсальних заповідей у найширшому контексті, щоб дати змогу поміркувати над тим, що вони означають у сьогоднішньо-

му світі у людському, особистому, інтимному плані, а вже в другу чергу у філософському, політичному чи суспільному. Втративши у середині 80-х років інтерес до політики, Кесльовський у співавторстві з Кшиштофом Песевичем так само прагнули зробити і «Декалог» універсальним фільмом, виключивши з нього політичні теми. Задум полягав у тому, щоб героя камера вибирала немовби випадково, як одного з багатьох у натовпі перехожих. Головним лишалось те, що відбувається у їхньому внутрішньому житті.

Специфіка екзистенціальних та етичних питань, що складали основу кіно «морального занепокоєння» здатна знову принципово зазвучати в постглобалізаційному етапі історії завдяки вищезгаданим проблемам моральної (не) чутливості людини в сучасній добі непевності. Цим подібне екранне осмислення соціально-політичних та культурних перетворень, зокрема викликаних війною і супутніми процесами світоглядних і ціннісних змін людського життя актуальне і для України, яка стала «лакмусовим папірцем» для перевірки глобальної моральної нечутливості на початку ХХ ст. (Бауман, 2014, с. 6).

Висновки. Отже, переосмислення повернення до самоцінності індивідуального локального досвіду життя у фільмах, які в широкому сенсі можна віднести до дискурсу «соціального» чи «морального занепокоєння», окрім звичних філософських питань охоплює відображення важковловимого психологічного аспекту суспільного буття, його ціннісний і загальний соціологічний вимір. Саме обсягом проблем, що порушуються в кінематографі «морального занепокоєння», цей напрям вписується у широке коло досліджень сучасності.

Тематичне спрямування та специфічна постановка проблеми людини органічно сплітаються з парадоксами морального самопочуття, комунікаційних розладів, загостреної сприйнятливості вразливого індивіда на загальному тлі нечіткості його орієнтирів та невизначеності життєвих спрямувань. Раніше згаданий Кесльовський цілком вичерпно передав кредо свого творчого погляду, направленого на індивідуальне буття людини: «Я точно не хочу знімати фільми глобального масштабу. Я завжди звернений до більш камерних питань, бо не думаю такими поняттями, як «суспільство» чи «народ». Шістдесят мільйонів французів, сорок мільйонів поляків чи шістдесят п'ять мільйонів англій-

ців — у кожного з них своє, єдине життя. Ось що для мене головне» (Stok, 1993, с. 104).

Таким чином, аналіз духовного життя сучасника митці умовного спрямування «морального занепокоєння» наповнюють морально-етичними дилемами, актуалізуючи проблему пошуку виходу з тенет моральної дезорієнтації. Означений аспект цілком знайомий і зрозумілий у рамках нинішнього українського кіно, адже воєнний контекст карколомних суспільно-політичних змін та ризиків лише підкреслює проблему героя в нових мінливих умовах існування, а розгляд сьогодення у руслі нетлінної філософії екзистенціалізму напрочуд добре пасує портрету тих розгублених людей, яких так несподівано відкинула глобалізація і плінна сучасність.

Використані джерела:

1. **Бауман, З.** (2008). *Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія». 109 с.
2. **Бауман, З., Донскіс, Л.** (2014). *Моральна сліпота. Втрата чутливості у плінній сучасності*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА. 280 с.
3. **Beck, U.** (1992). *Risk Society: Towards a New Modernity*. (Theory, Culture & Society Series). London: SAGE Publications Ltd. 272 p.
4. **Stok, D.** (Ed.). (1993). *Kieslowski on Kieslowski*. London: Faber and Faber. 304 p.

Тетяна КОЖУКАЛО,
*аспірантка кафедри кінорежисури та кінодраматургії
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого
ORCID: 0009-0000-6745-4187*

РОЛЬ РЕМІНІСЦЕНЦІЙ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО СТУДЕНТСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА В УМОВАХ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ ТА ПОСТКОЛОНІАЛІЗМУ

Ремінісценції — цікавий художній прийом, який дає змогу митцям інтегрувати в свої твори елементи з минулого, встановлюючи своєрідний міст між епохами. Вони додають неабиякої глибини сучасним студентським роботам, допомагаючи краще розкрити ідеї через знайомі образи, символи, назви тощо. Такі інтертекстуальні відсилання сприяють кращому розумінню твору, адже глядач починає по-новому сприймати історичні чи культурні мотиви. При цьому діалогічність (ремінисценція комунікує з глядачем через «нагадування») дозволяє авторам досягнути більш складного рівня організації їхніх робіт [1].

Актуальність. Сьогодні ремінісценції відіграють особливу роль у студентському кіно України, яке розвивається в умовах постглобалізму та постколоніалізму. Молоді режисери, звертаючись до культурних кодів різних країн та епох, не лише відображають сучасні соціальні процеси, а й переосмислюють національні традиції, шукаючи певний баланс між локальним і глобальним. Студенти-кінематографісти створюють роботи, що водночас близькі українській аудиторії та цілком зрозумілі світовій спільноті.

Мета роботи — аналіз ролі ремінісценцій у сучасному студентському кінематографі, а також визначення їхніх функцій у формуванні культурного контексту в умовах постглобалізму та постколоніалізму.

Поглиблення змісту студентського фільму через культурні відсилки. Ремінісценції в українських студентських фільмах здатні підкреслити важливі ідеї та теми через знайомі образи та символи, що стає особливо актуальним в умовах постглобалізації,

коли культурні коди багатьох країн змішуються. Сам термін означає відгомін у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей з відомого твору іншого автора [2]. Очевидно, що використання такого прийому у своїх фільмах дозволяє студентам пов'язувати сучасний сюжет з класичними творами або культурними явищами, що надає стрічкам додатковий змістовий шар. Це сприяє тому, що глядачі краще розуміють і відчують головну тему, бачачи її в ширшому контексті.

Так, випускниця КНУТКиТ імені І.К.Карпенка-Карого 2021 року Марія Лукашевич використала цей художній прийом у назві свого дипломного фільму. Її стрічка «Одесея» розповідає про молоду студентку, яка в день народження кидає все і їде з рідного Києва до Одеси, де на неї чекають цікаві пригоди. Завдяки назві авторка фільму проводить неявну паралель між сучасною дівчиною і головним героєм античної поеми Гомера «Одіссея», тим самим натякаючи глядачам, що проблеми людей, насправді, в усі епохи дуже схожі.

Інша випускниця КНУТКиТ ім. І.К.Карпенка-Карого, Софія Поліщук, цього ж року здобула ступінь бакалавра, захистившись фільмом «Біжи, Таню, біжи», що розповідає про молоду жінку, яка в день свого народження тікає з власного дому на роботу. У назві цієї стрічки дуже чітко проглядається ремінісценція на відому картину німецького режисера Тома Тиквера «Біжи, Лоло, біжи». Софія Поліщук ніби пропонує глядачам провести паралелі між героїнями двох картин і їхніми діями, розмірковуючи над важливим питанням вибору та свободи, осмисленими в новому локальному контексті.

Передача сучасних ідей через знайомі образи в студентському кінематографі. Художні відсилки також допомагають молодим кінематографістам виражати актуальні соціальні та політичні ідеї через звернення до вже знайомих культурних кодів. Це не лише робить їхні фільми зрозумілішими для глядачів, але й підсилює їхній вплив, даючи змогу глибше осмислити проблематику творів. Такий підхід сприяє створенню фільмів, які резонують з широкою аудиторією, зберігаючи при цьому глибину змісту. Адаптація відомих образів і тем під нові реалії дає змогу висловлювати свою позицію та пропонувати глядачам свіжий погляд на знайомі питання.

У цьому контексті варто пригадати дипломний фільм режисера Едуарда Нечмоглода «Капітан Бровари», за який він отримав ступінь магістра в КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого в 2023 році. У цій стрічці йдеться про сучасного супергероя з маленького містечка Київської області. Через головних героїв автор фільму робить відсилки до Капітана Америки та інших персонажів коміксів, які зараз популярні серед підлітків. Водночас Едуард Нечмогод торкається важливих соціальних тем, зокрема впливу американської культури на українське суспільство, ставлячи питання про те, чи можуть українські супергерої мати власний унікальний стиль і чи потрібні вони взагалі, якщо світ уже знайомий із західними персонажами. Використання ремінісценції у фільмі «Капітан Бровари» є яскравим прикладом адаптації знайомих образів для осмислення нових ідей в українських реаліях.

Висновки. Отже, ремінісценції у студентському кінематографі виконують декілька важливих функцій. По-перше, вони допомагають молодим кінематографістам актуалізувати знайомі образи, вносячи їх у сучасний контекст, тим самим зберігаючи зв'язок з минулим. По-друге, дають змогу авторам збагачувати наративи, додаючи їм нові значення та поглиблюючи емоційний вплив на глядачів. По-третє, ремінісценції сприяють встановленню діалогу з міжнародним кінематографом, що дає змогу українським митцям розширювати власні творчі рамки і презентувати свої роботи на світовому рівні.

Використані джерела:

1. **Осадча О. А.** (2018). Ремінісценція як інструмент художньої презентації біблійних образів та сюжетів у творчості українських митців: кінець XX — початок XXI ст. *Вісник Національної Академії Керівних Кадрів Культури і Мистецтв*, (1), 249–253.
2. **Мельничук О. С.** (ред.) (1974). *Словник іношомовних слів*. Київ: Головна редакція Української Радянської Енциклопедії.

Георгій КУРБАНОВ,*доктор мистецтв,**викладач КНУТКиТ ім І. К. Карпенко-Карого,**кафедра звукорежисури**ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4913-5104>*

ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ ВИПРОБУВАННЯ КИТАЙСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФА ТА КІНЕМАТОГРАФА ІНДІЇ ЯК ПРИКЛАД СТРАТЕГІЇ В УМОВАХ ГЛОБАЛІСТИЧНИХ ВИКЛИКІВ

Мистецтво ХХ століття вирізняється різноманітністю стилів і жанрів, великою кількістю нових форм, але, без сумніву, знаковою подією цього періоду стало виникнення кінематографа. Протягом більше, ніж сотні років він набрав популярності та значущості, посилюючи вплив на глядачів. Однак глобалізація, яка почалася наприкінці 1980-х рр. і не зменшує темп аж до теперішнього часу, задала нові правила та стандарти не лише у сфері технологічного розвитку, але і в повсякденному житті, поведінці людей. На тлі зазначеного процесу виникла проблема збереження національної культури і цінностей, що поступаються під тиском західноєвропейського світогляду, який став основою глобалізаційних змін. У цих умовах кінематограф, уже ставши не тільки найбільш популярним, але й найбільш впливовим видом мистецтва, почав приділяти підвищену увагу ретрансляції елементів національної, традиційної культури. Цей процес особливо торкнувся кіномистецтва країн Сходу як найбільш традиційних за своїм життєвим укладом та історично чужих західному світосприйняттю. Кінематограф Індії показовий з цієї думки не тільки через обсяги виробництва (більше тисячі фільмів на рік) і широти аудиторії, але і завдяки жорстоким і не надто завуальованим відсиланням до традиційної культури та цінностей. З огляду на це необхідно згадати, що найбільший інтерес з точки зору ретрансляції представляє саме масові кінофільми (головним чином вироблені комплексом кіностудій у Мумбаї, відомим під назвою Болівуд) як володарі великої глядацької аудиторії та більш доступні для розуміння у порівнянні з авторським кінематографом, який також є в індійській кіноін-

дустрії. Розглянутий період знаходиться в проміжку між 1990-ми та 2010-ми рр., коли вплив глобалізації став найбільш явним і зажадав втручання. Говорячи про культурні цінності, необхідно зазначити, що дослідники не пропонують однозначного визначення цього феномену, іноді маючи на увазі в культурній цінності загальне поняття взагалі і, отже, не виділяючи її в якості окремого типу в її комплексі, або розуміючи саму культуру як набір цінностей. Однак, на основі аналізу деяких існуючих робіт і в контексті проблеми, що вивчається, можна сформулювати наступне визначення: культурні цінності — це комплекс моральних і естетичних ідеалів, норм та образів поведінки, загальноприйнятих у даній культурі та визнаних необхідними для виконання переважною більшістю членів відповідної спільноти.

Отже, індійський кінематограф є найяскравішим прикладом служіння творів сучасної масової культури меті збереження національно-культурного надбання, традицій та інших культурних явищ. Свідомо використовуючи обряди, ритуали, звичаї, а також ситуації і настрої, які супроводжують такі епізоди в фільмах, індійські кінематографісти прагнуть утвердити у свідомості глядачів необхідність виконання певних дій і слідування встановленим моделям поведінки, які щонайчастіше і складають традиційно усталені цінності.

Щодо Китаю, то як можемо бачити, за три з половиною тисячі років могутня і самобутня китайська цивілізація зробила неоціненний внесок в історію світового мистецтва і культури. На сучасному етапі нашої історії світ Китаю сприймається західною культурою як таємнича легенда, невмирущий міф, який міцно вкоренився у свідомості. Цей світ приховує в собі безліч несподіваних і парадоксальних речей, адже риси китайського менталітету, сформованого на основі конфуціанства, даосизму і буддизму, засновані на багатовікових традиціях, ритуалах і правилах. Духовна спадщина своїх великих співвітчизників для народу Китаю — це не просто «філософські пам'ятники», а суворе керівництво до дії. Кінематограф Піднебесної можна розглядати як незвичайне (і привабливе) джерело для вивчення як китайського менталітету, так і, ширше, як галузь світового кінематографа. Він має багато цікавих особливостей, які відрізняють китайський кінематограф від кінематографа західного світу. Звичайно, перш ніж сформуватися

в остаточному вигляді, китайському кінематографу довелося пройти складний шлях. На першому етапі розвитку і становлення кінематографа від нього вимагалось дотримання жорстких правил, установлених керівництвом КПК. Творчість уписувалася в рамки ідеологічного впливу і пропаганди, її не дозволялося розкривати в усій повноті. Але з роками ця потреба в суворому дотриманні канонів була подолана, і свобода творчого пориву культури кінематографа почала формувати і відточувати риси кіномистецтва Китаю. Останнім часом кінематограф все частіше відносять до індустрії розваг, забуваючи про те, що це ще й один із видів мистецтва. Створення фільму — це складний творчий та виробничий процес, який поєднує в собі роботу митців різних спеціальностей: сценаристів, режисерів, акторів, операторів, художників по костюмах. Кінематограф звернений до масового глядача, він створює ілюзію реальності подій, утілених у фільмі, і є важливим засобом формування у глядача уявлень про дійсність, етичних поглядів, естетичних смаків.

Китай традиційно розглядає мистецтво як освітній процес, а освіта — це, серед іншого, пропаганда ідеальних зразків для наслідування. Відверте моралізаторство, що прийшло з конфуціанської культури, набуло досить наочної художньої форми у фільмах. Моральні та сімейні цінності були і є важливими для китайських глядачів, тому для успіху того чи того твору достатньо наявності життєвого сюжету, правдивості деталей, згадки реальних персонажів, постановки проблеми, позитивності сенсу та гарного фіналу. Кожен фільм, який хоче бути представленим широкій аудиторії в цій країні, підлягає цензурі. Будь-який фільм, випущений у Китаї, повинен відповідати вимогам китайського законодавства. Так, касети, що містять сцени сексуального характеру та сцени насильства, не допускаються до розповсюдження. Іноді перевірки та погодження на випуск тих чи тих фільмів затягуються на кілька місяців, що допомагає уникнути піратського прокату. Творці фільму вважають важливим ілюструвати легенди і перекази, традиційність китайського побуту, самобутність культури Китаю, що не зазнала європеїзації. Краса природи, її фарби є предметом захоплення кожного китайського режисера. Китайський кінематограф помітно відрізняється від фільмів інших країн. Звичайно, у ньому не видно динаміки і яскравих масштабних голлівудських

спецефектів, але це не означає, що в Китаї немає справжнього кіномистецтва. Відмінною рисою китайських фільмів є любов до показу бойових мистецтв, майстерно вписана в сюжет фільму. Бойові сцени у виконанні талановитих акторів, каскадерів, чудово зрежисованих, здаються неймовірними і нелюдськими, укупі з високим рівнем художньої майстерності і спецефектів роблять картину заворожуючою. Також варто відзначити, що саме фільми, присвячені кунгфу, змогли прокласти шлях у великий кінематограф. Другою характерною рисою китайських фільмів є їхня театральність — що не дивно, саме театральне мистецтво Китаю заклало основу драматичних сюжетів для фільмів. У таких фільмах присутнє багатство акторської гри, акцент на символічних жестах, предметах і міміці. Кожна культура має свій код, свій культурний код, який відтворюється з покоління в покоління. Цей шифр уписаний у традицію.

Борис ЛЕПШОВ,
науковий співробітник
Національної академії мистецтв України,
здобувач ступеня доктора філософії (PhD),
НМА України імені П. І. Чайковського
ORCID: 0009-0000-4237-1254

РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ФОРМУВАННІ НОВОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО КІНОВИРОБНИЦТВА

Актуальність: Дослідження стосується кіновиробництва ХХІ століття та питання про те, наскільки змінилася система створення аудіовізуальних творів у порівнянні з періодом ХІХ–ХХ століття завдяки появі та впровадженню штучного інтелекту.

Мета: Використовуючи методи аналізу, синтезу, спостереження, порівняння, експерименту, індукції та дедукції дослідити роль штучного інтелекту у формуванні нової культури сучасного кіновиробництва.

Результати дослідження: Історія кінематографа розпочинається тісною співпрацею з науково-технічним розвитком та створенням двох новаторських приладів американського науковця і винахідника Томаса Едісона — фонографа в 1877 році, завдяки якому можна було записувати та відтворювати звук, і кінетоскопа в 1891 році, який став першою технологією для показу рухомого зображення через індивідуальний окуляр. Брати Луї та Огюст Люм'єри де-факто повністю підтверджували статус родоначальника кінематографа Едісона, адже саме на основі його приладу винайшли свій «кінематограф» у лютому 1895 року (він був призначений як для зйомки, так і для демонстрації відзнятого матеріалу) і платили йому відкупні, коли демонстрували фільми в США. Офіційною датою започаткування кінематографа новим видом мистецтва вважається 1895 рік, коли брати презентували в Парижі у «Гран-кафе» на бульварі Капуцинок свої десять німих кінострічок, серед яких був перший публічно продемонстрований комерційний фільм у світі — «Вихід робітників з фабрики», знятий у березні того ж року. На той час це був великий науково-технічний прогрес, що докорінно змінив культурне життя людства згодом.

Поступове поширення кінематографа у світі охоплювало дедалі більше людей, вимагало створення кіностудій, нових робочих місць для креативних особистостей, започаткування «зірок» в індустрії та гідного фінансового результату праці. Після появи в 1927 році першого звукового фільму «Співак джазу» ці пріоритети лише посилилися. Окрім основної мети — заробляння грошей, важливе значення має також вплив на населення аудіовізуального контенту через донесення певних ідей та бажань. Наприклад, кіно Голлівуду від самого початку зарекомендувало себе як інтернаціональну систему для розроблення, створення та випуску свого творчого продукту з метою поширення вектора впливу культури та ідентифікації себе глобалізаційним лідером на світовій арені. Цей напрям був зрозумілий, цікавий та затребуваний серед кінематографістів і глядачів, що лише підтверджується популярністю та касовими зборами в наш час. Це зумовило об'єднання міжнародної спільноти в майданчик для мирного протистояння діячів та поціновувачів культури своїми концепціями на противагу, наприклад, періоду фільмів нацистської Німеччини (1933–1945) з жорсткою політичною пропагандою тогочасної влади, що врешті-решт і призвело до ще більш рішучого підйому перших та тотального падіння останніх.

Історія штучного інтелекту (ШІ) як нового наукового спрямування розпочинається в 1950-х рр. Англійський математик Алан Тюрінг першим провів масштабні дослідження в галузі, яку він назвав машинним інтелектом. Сам термін «штучний інтелект» офіційно запровадив американський інформатик та дослідник мислення Джон Маккарті під час Дартмутського семінару 1956 року — поворотної події, яка ознаменувала офіційне запровадження ШІ як академічної дисципліни. Основною метою цього семінару було дослідити можливості створення машин, здатних імітувати людський інтелект, що стало початком цілеспрямованого дослідження сфери ШІ [1].

На той час було сформовано безліч передумов зародження штучного інтелекту: серед філософів давно йшли суперечки про природу людини та процес пізнання світу, нейрофізіологи та психологи розробили ряд теорій щодо роботи людського мозку та мислення, економісти та математики задавалися питаннями оптимальних розрахунків та уявлення знань про світ у форма-

лізованому вигляді; нарешті, зародився фундамент математичної теорії обчислень — теорії алгоритмів. Звичайно, значну роль у науково-технічній революції відіграла і Друга світова війна. Перша обчислювальна машина «Z3» з властивостями сучасного комп'ютера, яка займалася розрахунком конструкцій літаків та керованих ракет, була винайдена інженером Конрадом Цузе в Німеччині в 1941 році. У 1944 році в США запрацював перший програмований комп'ютер «МАРК I», який був повністю автоматичним та не вимагав втручання людини в робочий процес. Упродовж наступних десятиліть розроблення інтелектуальних машин, здатних виконувати завдання з мінімальним втручанням або взагалі без інтелекту індивіда, дозволило зробити швидкий стрибок у можливостях людства: створити перший штучний супутник Землі (1957), здійснити вихід у відкритий космос (1961), успішно виконати політ на Місяць (1969), презентувати персональний комерційний комп'ютер (1976), реалізувати поширення Інтернету (1980–90-і рр.). Звісно, що зміни відбулися і у кінематографі.

У кінці XX — на початку XXI століття цифрові технології починають масово проникати в процес кіновиробництва, залишаючи плівці другорядну роль. Вони уособлювали нову віртуальну дійсність. У 1995 році у світ вийшов перший повнометражний анімаційний фільм, повністю змодельований на комп'ютері — «Історія іграшок» студії Ріхар. За сприяння Стіва Джобса компанія стала розробником передових рішень у сфері тривимірної комп'ютерної графіки, наприклад, програми RenderMan, яка є стандартом у створенні візуалізації та генерації високоякісних фотореалістичних зображень, починаючи від таких відомих блокбастерів, як: «Безодня» (1989), «Термінатор 2: Судний день» (1991), «Парк Юрського періоду» (1993). У 2001 році на екранах з'явився повнометражний анімаційний фільм «Остання фантазія: Духи всередині», де вперше було застосовано CGI-графіку (зображення, створені комп'ютером), повністю змодельовавши образи всіх живих персонажів та захоплення руху всіх дій людей. У 2001 році світ також побачив першу частину трилогії Пітера Джексона — «Володар перснів: Братерство кільця» з першим використанням технічних можливостей штучного інтелекту для оцифрування актора Енді Серкіса в персонажа Голлума. Подальші фільми «Полярний експрес» (2004) та «Беовульф» (2007) лише закріпили новий етап

кіновиробництва з поступовим впровадженням цифрового задіяння штучного інтелекту. Демонстрація надрозуму, який здатний перевершити людський, застосовувалася в кінематографі ще 100 років тому, як-от робот Марія у фільмі «Метрополіс» (1927), потім HAL 9000 з «Космічна Одиссея: 2001» (1968), репліканти кіберпанку «Той, хто біжить по лезу» (1982), кібернетичний організм бойовика з елементами жахів «Термінатор» (1984), комп'ютерні програми кінокартини «Матриця» (1999). Тоді штучний інтелект вважався більше науковою фантастикою, проте зараз це вже певною мірою схоже на реальність. Наразі цифрові технології є лише співавтором у творчому процесі, екстраординарним інструментом у сфері аудіовізуального мистецтва та індустрії розваг. Однак «чим ширше використовується в художній творчості ШІ, тим більше зростає цінність неординарних ідей, креативності, нових концепцій як головної рушійної сили в розвитку мистецтва».

Огляд можливостей технологій штучного інтелекту в кіновиробництві надано в доповіді «Кіноіндустрія переходить до штучного інтелекту: можливості та виклики для кінематографістів» А.Дата та Р.Госвами (Dattaand Goswami, 2020), проголошених на конференції FICR-TEAS 2020 «Щоразу більші загрози в експертних програмах і рішеннях».

Дослідники називають режисерів не просто художниками, а технологічними візіонерами, які активно сприяють упровадженню технологічних інновацій у кіновиробництво. Ці технологічні інновації допомагають кінематографістам реалізувати свої бачення і кинути виклик структурі індустрії [2]. Стосовно певного занепокоєння щодо удосконалення системи штучного інтелекту під час кіновиробництва яскраво демонструє сумісний страйк Гільдії сценаристів Америки (WGA) та Гільдії голлівудських акторів (SAG-AFTRA) проти Альянсу продюсерів кіно і телебачення (AMPTP) у 2023 році, де цей пункт був одним із головних для вирішення суперечки та продовження роботи. Наголошувалося на тому, що після приходу на ринок та масового поширення стримінгових сервісів, одним з лідерів яких є «Netflix» (1997), змінився підхід до процесу створення та поширення контенту. Студії знайшли спосіб для економії фінансів на творцях, скоротивши виплати від повторних переглядів у бібліотеці сервісу, що значно збільшило власні доходи. Особливо протиріччя загострилися після появи ла-

бораторії досліджень OpenAI (2015) Ілона Маска та її віртуального помічника з генеративним штучним інтелектом ChatGPT (2022) з презентацією широкому загалу своїх нейромереж, які дають змогу абсолютно усім генерувати контент лише за одним текстовим запитом.

Студії побачили можливість для економії вартості кінопроектів, що погрожувало непотрібності або навіть зникненню багатьох робочих місць. Проблемою могло бути і безкоштовне задіяння образу облич людей для безмежної кількості їх використання. Врешті-решт домовитися, та укласти угоду сторони змогли, проте актуальність та обговорення цих питань, звісно, будуть наростати як у Голлівуді, так і в усьому світі.

На сьогоднішній день штучний інтелект здатний самостійно змонтувати фільм. Незакінчена робота Орсона Веллса «Інша сторона вітру», зйомки якої розпочалися ще в 70-х роках XX століття, але так і не були завершені, реальний цьому приклад. На основі потокового мультимедіа фахівцями Netflix відзнятий матеріал було завантажено у систему, створену на основі штучного інтелекту, щоб покращити якість зображення. Результатом став у 2018-му році повноцінний художній фільм з 4К-картинкою величезного розміру, а компанія заощадила на людських ресурсах. Штучний інтелект спроможний і самостійно створити аудіовізуальний твір від самого початку: 2018 року ШІ на ім'я Бенджамін під керівництвом інженера з корпорації Google Росса Гудвіна за дві доби створив чорно-білий короткометражний фільм «Zone Out». Система виконала весь процес кіновиробництва: створила сюжет, діалоги героїв, визначила емоції акторів, змонтувала картину, озвучила персонажів і знайшла відповідну музику. Бенджамін самостійно дібрав зі старих фільмів фрагменти для свого проекту. Обличчя акторів накладалися на потрібні сцени, щоб відтворити ті емоції, які обирав ШІ. Ця подія спонукала агентство McKinsey й медіалaboratorію Массачусетського технологічного інституту дослідити можливості співпраці людей і машин у створенні відеоконтенту. Спільно ці дві установи навчили нейронні мережі переглядати невеликі фрагменти відеофільмів, телесюжетів і коротких онлайн-роликів, миттєво оцінюючи емоційну «валентність» сюжету. Модель зважає не тільки на фабулу, персонажів і діалоги, а й на нюанси, наприклад великий план людського обличчя чи музику

під час автомобільної погоні. Далі ШІ зіставляє деталі кожного фрагмента та вибудовує емоційну лінію сюжету [3].

Створення дипфейків — методика синтезу зображення чи голосу, теж є досить перспективним напрямом. Серед прикладів — повернення на кіносцену акторів, яких більше не має на світі або нових особистостей на основі постатей минулого, що продемонстровано у фільмах «Бунтар Один. Зоряні війни. Історія» (2016) та «Флеш» (2023). Також цікавими і новаторськими є розпізнавання мовлення і копіювання стилю творців фільму; поведінкові алгоритми, які можна використати у будь-якому кадрі за участю великої кількості людей чи тварин, поведінку яких можна стимулювати; здатність відтворювати історичні події на основі конкретних зображень і тексту; імітація реальності та моделювання штучного світу, яку майстерно розробляє та презентує світові режисер Джеймс Кемерон своєю франшизою «Аватар». Серед відомих компаній у світі, які займаються цифровими візуальними ефектами та роботою зі штучним інтелектом у кінематографі, варто виділити «Industrial Light & Magic» (США, 1975) Джорджа Лукаса і «Weta FX» (Нова Зеландія, 1993) Пітера Джексона.

В українському кіно у практичному сенсі зараз найкориснішою та найзатребуванішою виявилася технологія DeepfakeAI, що дає змогу реалістично маніпулювати аудіо- та відеоматеріалами. У 2023 році вийшов фільм «Перший код» режисера Артура Лермана та продюсера Владислава Савченка, який є першим у кіноіндустрії, перекладений англійською мовою за допомогою штучного інтелекту, де лише 20 % діалогів записані справжніми акторами. Окрім багатоголосового дубляжу, за допомогою ШІ було створено також промоматеріали [4].

Висновки. Отже, підсумовуючи дослідження, варто зазначити, що використання штучного інтелекту втілюється швидкими кроками у світовому кінематографі та житті загалом. Виробництво аудіовізуальних творів із залученням новітніх цифрових технологій є невід'ємною складовою системи культури майбутнього, яка у комерційному, ідейному та особистісному розвитку розкриває велике поле для реалізації. Головне пам'ятати, що ми є люди і ніякі штучні нейромережі не повинні замінити справжнє життя віртуальною ілюзією, це має бути лише доповнення нашого еволюційного зростання. У такому разі сучасне мистецтво буде про-

гресувати новими досягненнями без втрати здобутків минулого, а людство, справді, чекає світле майбутнє, яке привнесе ще більше можливостей та щастя майбутнім поколінням.

Використані джерела:

1. **Chatterjee, Sheshadri; N.S.**, Sreenivasulu; Hussain, Zahid. Evolution of artificial intelligence and its impact on human rights: from sociolegal perspective. *International Journal of Law and Management* [Електронний ресурс]. — Режим доступу: doi:10.1108/IJLMA-06-2021-0156.

2. **Трач Ю.** «Досвід і перспективи застосування технологій штучного інтелекту в кіноіндустрії» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://infotech-soccult.knukim.edu.ua/article/view/270136/265656>.

3. **Chu, E., Dunn, J., Roy, D., Sands, G. and Stevens, R.**, (2017). AI in storytelling: Machines as cocreators. McKinsey & Company, [online] 11 December [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://www.mckinsey.com/industries/technology-media-and-telecommunications/our-insights/ai-in-storytelling>.

4. **СТОПКОР.** Перша українська кінострічка, у виробництві якої використано штучний інтелект: що відомо про «Перший код» (ексклюзив) [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <https://life.stopcor.org/ukr/section-shou-biznes/news-persha-ukrainska-kinostrichka-u-virobnitstvi-yakoi-vikoristano-shtuchnij-intelekt-scho-vidomo-pro-pershij-kod-eksklyuziv-23-12-2023.html>.

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

ВИКЛИКИ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ В УМОВАХ ПОВОЄННОЇ ВІДБУДОВИ: ПОШУК СТРАТЕГІЙ ЧИ МЕТАСТРАТЕГІЙ?

Повномасштабна війна з небаченими за розмахом від часів Другої світової руйнуваннями ставить перед українським суспільством, владою та професійною архітектурною спільнотою рішучі виклики в контексті збереження наявного спадку та масштабної післявоєнної відбудови (чи, точніше, у річищі обраної теми, перебудови).

Усю глибину означеної кризи важко оцінити одномоментно, враховуючи її многогранність та незавершеність в часі. Ми вже присвятили декілька статей та виступів на міжнародних конференціях у Франції, на Кіпрі та у Швеції певним аспектам післявоєнної відбудови. Зокрема, стосовно дилеми пріоритетності між відновленням житлового фонду чи збереженням культурного спадку; новітньому економічно обґрунтованому якісному будівництву чи поверненню до традиційного культурного ландшафту; первинності ролі держави чи місцевих громад; пріоритетності урбанізації чи дезурбанізації; та, звичайно, проблемі деколонізації, що в нашому ареалі проявляється в декомунізації, при відбудові міст та агломерацій Півдня та Сходу України.

І хоча ми ще перебуваємо в епіцентрі трагічних подій, вже зараз, з вірою в Перемогу, варто опрацьовувати ключові напрямки та ухвалювати перспективні рішення, особливо враховуючи те, що більшість з означених викликів беруть свій початок не від прямої військової агресії, а значно раніше, індуковані відсутністю чіткого вектору державної політики та стратегічного плану розбудови України від часів відновлення Незалежності.

У контексті декомунізації постає питання про стильову компоненту майбутньої відбудови та розбудови держави, пошуків національної самоідентифікації через самобутні архітектурні рі-

шення та стилістичні напрямки, що, однак, не має означати лише автоматичного ретроспективізму та еклектичного використання історичних варіацій та «народних» мотивів. На наше тверде переконання, розвиток архітектури має гармонійно поєднувати як традиції, так і сучасні архітектурні тенденції та новітні пошуки, позаяк і не в останню чергу це забезпечить від певних паралелей з колоніально нав'язаними ретроспекціями, що спекулятивно маніпулювали частиною нашого історичного спадку.

Дуалістична природа архітектури породжує дилему між високим мистецтвом та матеріальною складовою, що в контексті нашого сьогодення додає ще один виклик. В актуальних умовах повномасштабної війни та обмеженості матеріально-технічних ресурсів на фоні необхідності швидкого відновлення ми маємо ухвалювати стратегічні, програмні рішення, однак не перетинати грань «метастратегій», що у випадку архітектури створює небезпеку дистанції чи навіть розриву між «високим академізмом» та «практичним будівництвом».

З одного боку, перші десятиліття відновленої Незалежності якраз і вирізнялися відсутністю єдиного вектору розвитку, що створило небезпеку для національної архітектури та культурного самовизначення. З іншого — ми перебуваємо в одному з найкритичніших моментів вітчизняної історії, коли перед лицем екзистенційної загрози, маємо найраціональніше розподіляти обмежені матеріальні та творчі ресурси. Розуміючи суспільний запит та високі порухи майстрів, ми у прагненні до ідеалів, однак, не маємо повторювати історичних помилок, тож, між базовою прагматичною тактикою та перспективними метастратегіями, обирати баланс стратегічного мислення, глобального, однак заснованого на актуальних реаліях.

Марина МІЩЕНКО,
кандидатка юридичних наук,
завідувачка відділу культурної спадщини
та пам'яткоохоронної справи,
Інститут культурології
Національної академії мистецтв України

СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В ПРОСТОРІ ЕКРАНА: ПОШУК ТА ВПРОВАДЖЕННЯ

В умовах сьогодення новітні цифрові технології, зокрема екранні електронні пристрої та ресурси, є постійними супутниками людини як в її професійному, так і повсякденному житті. Відповідно й сприйняття нею масиву візуальної інформації здебільшого залежить саме від того, яким чином здійснюється її представлення, передання/виведення назовні та інтерпретація саме в межах екранного простору означених пристроїв. З огляду на це більшість сфер суспільної діяльності нині вже повною мірою адаптувалася до функціонування у системі сучасних екранних технологій і національна культурно-мистецька сфера тут не є винятком. Однак, якщо в контексті мистецтва оприявлення екранних технологій є більшою мірою зрозумілим, то для окремих напрямів у межах національної культури, зокрема таких як охорона культурної спадщини, воно ще потребує спеціального вивчення.

Чому ж власне актуалізується проблематика дослідження популяризації культурної спадщини в межах простору екрана? На нашу думку, це має вельми очевидне пояснення — в умовах сучасності пошук інформації, а йдеться про доволі різнопланову інформацію, зокрема й відомостей про об'єкти матеріальної або духовної культури, здійснюється із використанням екранних пристроїв: смартфонів, планшетів, персональних комп'ютерів. З огляду на це сприйняття матеріального об'єкта переважно здійснюється не через його безпосереднє споглядання в умовах реальної дійсності (огляду в системі експозиції музею; умовах міського простору — якщо це будівля, споруда чи інший монументальний об'єкт; на матеріальних моделях-копіях чи малюнках тощо), а опосередкованим чином — людина в якості «споживача» формує свій

персональний запит на пошук потрібного виду інформації в мережі Інтернет, наприклад відомостей про певну пам'ятку національного значення, і вже відповідно до цього отримує певний масив посилань, аналіз змісту яких формує її уявлення про запитване.

В умовах повномасштабного вторгнення, коли відбувається агресивний наступ не лише на реальному, але й «культурному» фронті й уповноваженими органами держави фактично щоденно фіксуються випадки пошкодження об'єктів матеріальної культурної спадщини — нерухомих пам'яток, об'єктів культурної інфраструктури, а також втрати внаслідок фізичного знищення чи незаконного вивезення за межі держави рухомих культурних цінностей, напрочуд важливо сформувати в суспільстві цілісне та істинне, неспотворене багаторічними насаджуваними наративами сприйняття культурної спадщини, оскільки це має безпосередній вплив на нашу національну ідентичність. У цьому сенсі практичний контекст дослідження того, як у відкритому мережевому середовищі позиціоновано об'єкти культурної спадщини і чи формуються на рівні державних інституцій стратегії, спрямовані на їх популяризацію, набуває особливої значущості.

Якщо брати до уваги нормативно-правові основи означеного питання, то проблематика популяризації культурної спадщини певною мірою відобразилася на рівні чинного законодавства в пам'яткоохоронній сфері та системі стратегічного планування у сфері культури.

Так, згідно з Законом України «Про охорону культурної спадщини», «популяризація справи охорони культурної спадщини на відповідній території, організація науково-методичної, експозиційно-виставкової та видавничої діяльності у цій сфері» належить до числа повноважень інших органів охорони культурної спадщини (Про охорону культурної спадщини: із Закону України, зі змінами та доповненнями, 2000, ст. 6).

Відповідно до Довгострокової стратегії розвитку української культури — стратегії реформ, затвердженої ще в лютому 2016 року, до системи операційних цілей було, зокрема, долучено «забезпечення популяризації української культури за кордоном...» та «сприяння розповсюдженню інформації про культуру в засобах масової інформації» (Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку української культури – стратегії реформ, 2016).

Таким чином, на загальнодержавному рівні не було сформовано і, відповідно, впроваджено окремих стратегічних документів, за цільовим призначенням, спрямованих на систематичну популяризацію культурної спадщини. Однак нині на рівні профільного Міністерства, а також представників громадськості активно обговорюється Проєкт «Стратегія розвитку культури України до 2030 року», що, за умови його схвалення, у перспективі може внести зміни до нормативного та практичного означення цього питання.

При огляді змістового наповнення офіційного інтернет-ресурсу профільного Міністерства, зокрема відповідно до основних напрямів його діяльності, висновується, що від початку повномасштабного вторгнення в системі охорони культурної спадщини впроваджується переважно така стратегія — наочне акцентування на матеріальному впливі Великої війни на культуру, втратах та потенційних потребах повоєнного відновлення. Зокрема, це відобразилося у регулярному публікуванні (орієнтовно раз на місяць) зведеної інформації про знищені, пошкоджені об'єкти культурної спадщини за видами та цифровими показниками відповідно до областей України, а також висвітлення випадків шкоди, заподіяної окремим пам'яткам національного значення чи об'єктам культурної спадщини, внесеним до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

Таким чином, процеси, пов'язані із систематичним впровадженням у мережевому просторі, — як у межах національних Інтернет-ресурсів, так і на міжнародному рівні, цільових стратегій щодо популяризації культурної спадщини, можна вважати не лише до певної міри даниною цифрової ери, типовою рисою тотальної цифровізації та залученості людини до простору екрана, але й нагальною потребою їх залучення до загальної системи заходів, спрямованих на охорону культурної спадщини в умовах глобальних загроз сучасності.

Використані матеріали:

1. Про охорону культурної спадщини: із Закону України, зі змінами та доповненнями. (2000, 21 липня). *Офіційний вісник України*. № 27. С. 32.

2. Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку української культури — стратегії реформ: із розпорядження Кабінету Міністрів України (2016, 1 лютого). Відновлено з https://ips.ligazakon.net/document/view/kr160119?an=1&ed=2016_02_01.

Володимир МИСЛАВСЬКИЙ,
доктор мистецтвознавства, доцент
Харківської державної академії культури
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>

«ЯГІДКА КОХАННЯ» О. ДОВЖЕНКА: В ПОШУКАХ СТИЛЮ

Всесвітньо відомий режисер Олександр Довженко — автор геніальної трилогії, до якої увійшли фільми «Звенигора», «Арсенал» і «Земля», — перші кроки в кінематографії зробив у жанрі комедії. Цікаво зазначити, що в період з 1923 по 1929 роки в Україні було знято 18 комедійних фільмів і не менше 20 запланованих у виробництво сценаріїв так і залишилися не реалізованими. Виробництво комедій ВУФКУ починається в 1922–1923 роках з постановок на Одеській кінофабриці картини «Шведський сірник» і на Ялтинській — «Кандидат у президенти». Ці комедії були українськими лише номінально, оскільки їхня тематика не мала нічого спільного з українською реальністю. Вони були зняті методами дореволюційної російської кінематографії. Тому першим етапом в розвитку української комедії 1920-х слід вважати 1924–1925 роки, коли кінофабрики ВУФКУ розпочали випуск кіножурналу «Маховик». Кожен випуск кіножурналу складався з 4–5 сюжетів: хронікальних зйомок, а також 1–2 агітфільмів або короткометражних комедій. Таких комедій для «Маховика» виробили дев'ять.

Усі короткометражні комедії «Маховика» були на злобу дня. Режисерами цих короткометражок в основному були дебютанти. На кінофабриках ВУФКУ практикувалося залучення до постановки комедійних фільмів саме молодих режисерів. Керівництво кінофабрик і редакторат ВУФКУ вважали комедії і дитячі фільми надзвичайно легкими жанрами, з якими зможуть впоратися навіть режисери-початківці. Через це значна частина комедій виявилася малоцікавою. Небагато молодих режисерів змогли в дебютних кінопостановках показати свій талант, художній смак, уміння працювати з актором і над композицією кадру.

У комедіях «Маховика» усе було доволі примітивним, про це писали і в критичних статтях: і теми, і об'єкти для висміювання (буржуазні забобони в побуті, релігійні обряди і т. д.), і засоби

досягнення комічного ефекту. У середині 1925 року кіножурнал «Маховик» припинив своє існування. Останньою комедією, що увійшла до кіножурналу, став фільм «Радянське повітря».

У 1925–1926 роках почали виходити повнометражні комедії, серед яких: «У пазурах радвлади», «Непевний багаж» і «Вася-реформатор» за сценарієм О. Довженка. Фільм «Непевний багаж» по суті був варіантом сюжетної схеми фільму «Радянське повітря», з тією лише різницею, що замість футбольного м'яча була коробка з апельсинами, замість генерала Болванеску — голова фашистської поліції і шпик-невдаха Сміт, якого зіграв Дмитро Капка. Фільм «Непевний багаж» отримав негативну оцінку. Персонаж Дмитра Капки, на думку рецензентів, це персонаж старих комедій, з гонитвою, мордобоем і тупістю героїв. А прийоми гри Капки, на їхню думку, запізнилися років на десять.

З ім'ям актора театру імені Івана Франко Дмитра Капки пов'язані перші спроби української кінематографії створити комедійну маску. Капка, що мав деяку зовнішню схожість із відомим франко-італійським коміком Андре Дідом, на думку керівництва Одеської кінофабрики ВУФКУ, повинен був створити певний стандартний образ, певну маску, яка повторювалася б від фільму до фільму. Перший сценарій, написаний спеціально для Капки, — «Капка — герой матчу» у 1925 році мав відкрити комічну серію Одеської кінофабрики.

Протягом 1925–1926 років було написано вісім сценаріїв, зокрема сценарій Олександра Довженка «Одруження Капки». Проте міф про можливість за допомогою Капки створити справжню українську комедію був розвіяний після участі актора у фільмі «Вася-реформатор». Капка, на думку критики, «подав образ занадто близький до найгірших зразків дореволюційної буржуазної комедії». Дебютний режисерський фільм Олександра Довженка, за власним сценарієм, мав би вийти під назвою «Одруження Капки», але режисер вирішив не робити ставку на актора, і фільм з'явився у прокаті під назвою «Ягідка кохання». Довженко не мав режисерського досвіду, але в Харкові на спеціальних переглядах для преси, які він практично ніколи не пропускав, ознайомився з різноманітними фільмами, зокрема й американськими та західноєвропейськими комедіями. Перший фільм «Ягідка кохання» знімав під впливом американських трю-

кових комедій, лише з тією різницею, що в ньому було закладено соціально-сатиричний компонент.

Картини «Вася-реформатор» і «Ягідка кохання» ставилися за сценарієм Олександра Довженка і демонстрували життя НЕПу — «Вася-реформатор» (сатиричне викриття деяких сторін побуту в роки НЕПу), а «Ягідка кохання» (про пригоди непмана, що намагається позбавитися від свого «незаконнонародженого» немовляти). Обидві картини не мали шумного резонансу. Між тим, як відзначають дослідники, сценарій «Васі-реформатора» не був таким уже безнадійно поганим. За усієї наївності кінематографічного рішення подій, несамовитому на вигадки початківцю-сценаристові вдалося, на думку дослідників, «правильно намацати можливості комедійного протиставлення нового і старого побуту, дати гострі сатиричні нариси негативних явищ і навіть намітити риси позитивного комедійного образу».

Сучасники розцінили інакше кінематографічний дебют молодого сценариста й режисера. Незабаром після випуску «Васі-реформатора» і «Ягідки кохання» про Довженка написали, що він «з того авангарду, який створює культурну українську кінематографію... Кінематографію, у якій бушує і бушуватиме кров молодості і завзяття» (Охлопков і «Митя»: [Ред. ст.] // Кіно. 1927. № 2(14). Січень. С. 6).

На первинному етапі свого розвитку українська кінокомедія запозичувала напрями й тенденції західноєвропейських і, особливо, американських комедій. Особливо помітно вплинули на розвиток української кінокомедії популярні американські комедії «гегів». Запозичуючи з комедій Бастера Кітона, Монті Бенкса і Гарольда Ллойда засоби комічного, сценаристи і режисери забували, що для комедійного фільму характерний не конфлікт, а саме спосіб вирішення конфлікту. Ігноруючи це, вони переважували свої картини трюками, через що безнадійно втрачався сенс фільму, що, безумовно, знижувало їхню художню якість. Після виходу подібних фільмів, на думку сучасників, уся кінопродукція ВУФКУ визначалася як повільний процес переходу від старих форм кінематографа до нових, ще не віднайдених остаточно, але вже намічених форм і жанрів радянського кіно.

У ті часи вже існували нормативи щодо випуску комедій. Ось основні правила радянських комедій. Сміх — знаряддя класової

боротьби. Можна сміятися з усього суспільства, з усієї системи в цілому, і можна сміятися тільки з окремих безглузвих фактів у середині стрункої системи, з «маленьких недоліків великого механізму». Сміх з усього, з усієї системи в цілому — це злий і гнівний сміх панівного класу з розвалу і загибелі старого суспільства. Сміх з окремих недоліків і потворності всередині системи — здоровий, корисний сміх класу-переможця заради зміцнення і посилення свого становища. У комедії має бути протиставлення, зіткнення двох начал, двох груп героїв. У комедії важливо зберегти пропорції: одне начало не повинно наївно і непереконливо тріумфувати над іншим. У комедії повинні довго і наполегливо боротися двоє начал, і тільки після важкої боротьби світле позитивне начало має перемогти темне негативне. У комедії можна висміювати радянське начало — частково, натомість можна убивчо висміювати антирадянське начало в цілому.

Комедії в Україні не мали шумного резонансу, оскільки вони здебільшого не вирізнялися високим художнім рівнем. Це пояснюється тим, що спочатку подібні фільми розглядалися як дургорядні, і постановка таких картин доручалася молодосвідченим кінематографістам, часто дебютантам. Комедії були здебільшого фальшивими, оскільки відображували не відчуття реальності авторами, а установки, що спускаються «згори». Лише деякі комедії були позбавлені плакатності, ламали усталені установки. Ці картини, вочевидь, мали успіх у глядачів, але не отримували підтримки в пресі.

Довженко розумів, що робота в комедійному жанрі в умовах на той час практики кіновиробництва — це шлях у нікуди. Свою другу картину «Сумка дипкур'єра» він зняв у пригодницькому жанрі. Робота над цими фільмами дала змогу режисеру отримати необхідний досвід в професії, який Довженко повною мірою використав у «Звенигорі».

Едуард НЕЧМОГЛОД,

*аспірант Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,*

ORCID: 0009-0001-9309-8435

**КІНОДРАМАТУРГІЯ АБСУРДУ
ЯК МЕТАСТРАТЕГІЯ ОСМИСЛЕННЯ РЕАЛЬНОСТІ
В УМОВАХ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ:
АНАЛІЗ ФІЛЬМУ «ВСЕ ЗАВЖДИ І ВОДНОЧАС»**

Від початку XX століття й донині людство шукає нові шляхи для відображення реальності та її парадоксів. В епоху глобалізації, що поступово перейшла у фазу постглобалізму, кіно як масове мистецтво адаптує філософські напрямки минулого, такі як абсурдизм під нові виклики. Фільм «Все завжди і водночас» (реж. Даніель Кван та Деніел Шайнерт, 2022) [1] є новаторським прикладом кінодраматургії абсурду. Він поєднує елементи іронії, фрагментованих наративів та нелінійної розповіді для осмислення теми множинних ідентичностей та реалій.

Актуальність обраної теми полягає у тому, що абсурдизм у кіно дає змогу ефективно передати емоційний і філософський досвід сучасної людини, яка намагається знайти сенс у світі, де традиційні цінності втрачають актуальність. Саме ця концепція абсурду знаходить відображення в парадоксальній та нелінійній драматургії, визначальній для аналізованого фільму.

Мета та завдання

Метою роботи є дослідження кінодраматургії абсурду як методу осмислення реальності в постглобалізмі, зокрема на прикладі фільму «Все завжди і водночас». Метою окреслено виконання таких завдань:

1. Визначення ключових елементів абсурду у кінодраматургії.
2. Аналіз впливу абсурдистських театральних концепцій на кіномистецтво.
3. Дослідження іронії та парадоксу у наративній структурі фільму як засобів відображення реалій постглобалізму.

Теоретичні основи: абсурд у театрі та його вплив на кінодраматургію

Театр абсурду, представлений такими митцями, як Бертольт

Брехт, Семюель Беккет і Антонен Арто відзначився використанням нелогічності, фрагментації та алогічних діалогів для передачі абсурдності людського існування [1]. Беккет, зокрема в п'єсі «Чекаючи на Годо», показує людей, що намагаються знайти сенс у світі, де немає жодних відповідей. Ці ідеї вплинули на кінематографічне мистецтво, створили основу для абсурдистських фільмів, таких як «Лобстер» Йоргоса Лантімоса, «Великий Лебовський» братів Коенів і, зрештою, «Все завжди і водночас».

Абсурд у кіно надає глядачеві можливість побачити реальність у її незвичних формах, підкреслюючи іронію існування у світі, де традиційні моральні ідеали та цінності стають нерелевантними. Це відповідає концепції постглобалізму, де множинність ідентичностей і швидкість інформаційних потоків створюють враження хаосу й фрагментованості, що потребує переосмислення.

Аналіз фільму «Все завжди і водночас»

Фільм «Все завжди і водночас» відображає ключові риси абсурдистської драматургії, застосовуючи прийоми нелінійності та парадоксу. Центральна тема фільму — боротьба головної героїні з кризою ідентичності, що є символом сучасної людини, яка опиняється у вирі фрагментованих реальностей. Іронія ситуацій, у яких героїня вимушена вирішувати проблеми багатьох паралельних життів, підкреслює безглуздість її намагань зрозуміти або впорядкувати цей хаос.

Сцени, що зображують переходи між реальностями, розривають традиційний наратив і формують почуття дисонансу в глядача, що є свідомим вибором режисерів, які прагнуть зруйнувати звичні уявлення про лінійність та причинність. Абсурдизм стає тут стратегічною метафорою, яка дає змогу глядачеві відчути на собі ефект множинності та фрагментації, що відображає сучасний світ.

Іронія як інструмент осмислення реальності

Однією з головних складових кінодраматургії абсурду у фільмі є іронія, що використовується для підкреслення абсурдності соціальних норм та очікувань. У сценах, де героїня веде боротьбу з різними версіями себе, створюється враження, що навіть багатоваріантність реальностей не гарантує вирішення особистих ідентифікаційних проблем. Це відповідає ідеям Брехта про «ефект відчуження», який надає глядачам можливість споглядати сюжет з дистанції і формувати критичну оцінку побаченого.

Парадоксальні ситуації, в яких героїня опиняється, дає змогу розглянути проблему в контексті іронії та відчуження, що є ключовим для розуміння критики суспільних норм у фільмі. Це також перегукується з концепціями, представленими в американському фільмі «Абсурд» (реж. Ненсі Кіссам, 2009), де іронія використовується як засіб критики суспільства та його очікувань [2].

Абсурд як відображення постглобалізму

У постглобальному світі людина стикається з проблемою багатовимірності та множинності сенсів, що відображає абсурдність буття, яку успішно передає кінодраматургія фільму «Все завжди і водночас». Сюжетні лінії, побудовані на взаємодії паралельних реальностей, створюють відчуття хаосу, що водночас перегукується з філософією екзистенціалізму. Героїня фільму стає символом сучасної особистості, яка намагається знайти себе в лабіринті взаємодій, впливів і очікувань, диктованих суспільством.

Аналогічно фільм «Абсурд» (2009, США, реж. Ненсі Кіссам) звертається до подібних мотивів, передаючи ідею пошуку сенсу в хаотичній, багатозначній реальності. Через комедійні елементи та абсурдні ситуації ця стрічка відображає складності особистісного вибору та ідентичності в умовах множинних впливів і відсутності єдиної правди. [3].

Висновки

Кінодраматургія абсурду, представлена у фільмі «Все завжди і водночас», є метафорою сучасного світу, де хаос і фрагментованість стають новими нормами. Абсурд у кіно не лише розважає, але й дає можливість поглянути на себе під новим кутом, переосмислити цінності і усвідомити межі власного розуміння реальності. Фільм, за аналогією з творами Брехта, Беккета та Арто, розширює розуміння глядачів, демонструючи, що абсурд — це не просто елемент художньої форми, але й ключ до розуміння сутності сучасного світу.

Використані джерела:

1. URL:<https://www.imdb.com/title/tt6710474/>
2. Герасименко Ольга. Абсурд театру: Брехт, Беккет, Арто. Читомо, 23 березня. 2025. URL:<https://archive.chytomo.com/news/absurd-teatru-breht-bekket-arto> (дата звернення 08.09.2024)
3. «Абсурд» 2009. США реж. Ненсі Кіссам. URL:<https://uakino-bay.net/61058-absurd.html> (дата звернення 08.09.2024).

Анна ОБРАЗЦОВА,
*аспірантка кафедри кінознавства,
КНУТКиТ ім. І. Карпенка-Карого*

ПРОБЛЕМА ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ САМОТНОСТІ У ФІЛЬМАХ КІРИ МУРАТОВОЇ 2000-Х РОКІВ

Творчість будь-якого митця варто розглядати в контексті соціально-політичного, культурного й економічного середовища, в якому він живе і працює. На початку 2000-х Україна пережила період трансформацій, пов'язаних з пошуком національної ідентичності, стратегічного розвитку та утвердження незалежності. У той же час творчість Кіри Муратової жодним чином не змінила свого напрямку і не перевела фокус творчого дослідження з людини та її внутрішнього світу на загальні теми, такі як «переосмислення минулого», «економічне розшарування», «екологічні проблеми» тощо. Але атмосфера в її фільмах все ж змінилася: герої стали ще більш відчуженими, а їхні екзистенційні переживання віддзеркалювали кризу, яку відчувало суспільство в умовах постколоніалізму.

Цей період приніс із собою не лише нові можливості, але й посилив відчуття ізоляції, самотності, яка досліджується у фільмах режисерки як складний екзистенційний феномен. Постколоніальна свідомість і відчуття самотності тісно пов'язані між собою, адже відбувся розпад системи, яка десятиліттями формувала життєві орієнтири, ідеологію та саму структуру суспільного буття. Це спричинило своєрідний «колективний екзистенційний вакуум». Самотність людини стала одним з основних лейтмотивів творчості Кіри Муратової 2000-х років.

Проблема самотності є об'єктом глибокого вивчення у філософії, психології та мистецтві. Вона розглядається з різних позицій, які відображають багатогранність цього феномену. Для одних індивідів самотність є можливістю для самопізнання, творчого розвитку та досягнення внутрішньої гармонії. Особливо це характерно для інтровертів або тих, хто знайшов у самотності шлях до свободи від зовнішнього шуму і впливу. Для таких людей самотність стає простором для глибокого мислення, творчості й духовного розвитку. Про це писав Артур Шопенгауер, підкреслюючи, що здатність насолоджуватися самотністю притаманна зрілим

та самодостатнім особистостям [1]. Інші ж, навпаки, сприймають самотність як болісний стан відокремленості від суспільства, пов'язаний зі страхом бути покинутими, невизнаними або втратити зв'язок із соціумом. Люди, які бояться самотності, часто не мають внутрішньої стабільності, їм бракує здатності до самопізнання та саморефлексії. Вони тікають від самотності, бо мають певний негативний досвід цього стану, але не до кінця його розуміють і не сприймають, що спонукає їх уникати його. Як наслідок, людські взаємини часто виявляються поверхневими, а спроби зближення — приреченими, а отже, такі люди залишаються глибоко самотніми істотами, і так по колу... Саме про таких людей знімала свої фільми Кіра Георгіївна Муратова.

Творчість Кіри Муратової охоплює всі вікові категорії і прошарки суспільства. Її фільми — це глибоке дослідження людської природи. Режисерка особливо майстерно передає екзистенційний стан людини, боротьбу кожного персонажа за своє місце у соціумі, незалежно від його віку, соціального статусу та ролі в суспільстві. У цьому контексті термін «екзистенційний» стосується основних питань: стан неспокою та невпевненості щодо сенсу життя та свободи вибору, відчуття ізоляції та пошуку власної ідентичності. Так, у самій назві фільму «Другорядні люди» (2001 р.) закладена ідея непомітності і втрати значущості героїв у світі. Вони — другорядні, і живуть на узбіччі не лише соціального життя, а й особистого щастя. Випадкове «вбивство» не коханого чоловіка, труп якого намагаються сховати головні герої фільму (Н. Бузько), підсилює цей світ «другорядних» непомітних людей і символізує втрачену цінність людського життя, а також саме поняття людяності. Труп як образ і метафора стає символом занепаду, безвиході та глибокої внутрішньої порожнечі, яка охоплює життя персонажів. Він виявляє головну тему фільму — самотність, відчуженість і абсурдність буття, а також підкреслює екзистенційний кризовий стан, у якому перебувають герої. Відчуття знецінення і меншовартості людського життя посилюється, коли в убитого з'являється брат-близнюк.

Обидві героїні фільму «Настроювач» (2004 р.), кожна по своєму, прагнуть наповнити своє життя сенсом, знайти емоційний зв'язок, який зміг би подолати їхню екзистенційну самотність. Заможна вдова Анна Сергіївна (А. Демідова) намагається полегшити

своє відчуття самотності через спілкування з іншими, їй подобається знаходити приводи для розмови в найпростіших побутових ситуаціях, вона легко обмінюється парою слів з продавчиною в магазині, часто запрошує гостей до себе для світських розмов. На фоні витонченої Анни Сергіївни її подруга медпрацівниця Люба (Н. Русланова) обирає простіший метод подолання своєї самотності — мріє покохати чоловіка і вийти заміж. Але обидві потрапляють у ситуації, де їх обманюють. Це викликає співпереживання та наштотує глядача на роздуми про причини їхньої екзистенційної драми. Роздуми про самотність та «прості» шляхи її подолання приводять нас до поняття самообману. Людина все життя може прожити в ілюзіях і самообмані. Це і є особливий стиль її мислення та життєвий шлях. Труднощі тому і здаються непереборними, оскільки вони не можуть ні відкинути, ні зрозуміти самообман. [2]

У кінострічці «Два в одному» (2007 р.) ведучий представляє головного героя (Б. Ступка) глядачу всередині фільму та нам, глядачам у кінозалі (два в одному) словами: «Андрій Андрійович був страшенно самотній, страшенно самотній!». Режисерка пропонує нам відчувати стан літнього чоловіка саме на новорічні свята, коли самотність відчувається гостріше. Крім того кінець року зазвичай підштовхує до самоаналізу, до підбиття підсумків, а у випадку героя фільму — до підбиття підсумків усього його життя.

Екзистенція самотності персонажів останніх двох фільмів Кіри Муратової також заявляє про себе дуже красномовно, адже маленькі діти-сироти («Мелодія для шарманки» 2009 р.), які без батьків блукають вулицями великого міста, та самотня жінка («Вічне повернення» 2012 р.) до якої завітав чоловік з проблемою вибору між двох люблячих жінок, з перших кадрів занурюють глядача у стан емоційної ізоляції, кричущої самотності та тривоги.

Кіра Муратова як режисерка та співавторка сценаріїв більшості своїх фільмів безперечно глибоко розуміла і співпереживала своїм персонажам. Вона як щирий і точний дослідник була наповнена власним досвідом, емоціями і спостереженнями за світом, і це робить її творчість автентичною і резонуючою з проникливим глядачем. Її художні висловлювання були і будуть актуальні і в часи глобалізму і в часи постглобалізму, адже самотність це один із лейтмотивів світосприйняття і світорозуміння. Тому можна сказати, що фільми Муратової є діалогом між митцем і вічністю.

Використані джерела:

1. The wisdom of life, by Schopenhauer, Arthur, 1788–1860; Translated by Bailey Saunders and Ernest Belfort Bax, Publication date 1901; Publisher Washington & London, M. W. Dunne; page 12–36. <https://archive.org/details/wisdomoflife01scho/page/n21/mode/2up>

2. Being And Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology ; Author · Jean-Paul Sartre ; Translated by Hazel E. Barnes ; Edition First (1943), Washington Square Press Publication of Pocket Books; 1956, Chapter two: Bad Faith and Falsehood, 86–96 p.

<https://ia601504.us.archive.org/14/items/in.ernet.dli.2015.69160/2015.69160.Jean-paul-Sartre-Being-And-Nothingness.pdf>.

Олександра ОЛІЙНИК,
кандидатка культурології,
завідувачка відділу теорії та історії культури
Інституту культурології НАМ України

СУСПІЛЬНЕ БЛАГО ЯК ЛОКАЛЬНИЙ РЕСУРС КУЛЬТУРИ В СТРАТЕГІЇ ВІДНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ

Для оцінювання суспільного блага в культурному виробництві, потребуємо уточнення деяких важливих моментів. До суспільного блага належать різноманітні послуги, користування яким характеризувано невиключністю їхнього споживання: освіта, медицина, інфраструктурні елементи (мости, маяки). Культурні блага потрапляють до категорії блага суспільного в складі освіти, мови й ідентичності, проте це не вичерпний перелік. Культурні блага, що забезпечують культурні права, зокрема, вільний доступ до культурних надбань, є суспільним благом. Проте існує дві основні контрверсії, пов'язані з такою обширною інтерпретацією культурного блага як суспільного: відповідальність гаранта і доступ до блага бенефіціарів. Це описується в економіці як дилема і конфлікт між приватним благом і суспільним, зокрема як трагедія спільного (де суперечність приватному інтересу і суспільного блага приводить до зниження умов для обох).

Дилема, описана Ллойдом 1877 р., добре в економіці розширена Гарієттом Гардіном у статті 1968 року. Автор наводить спрощений приклад використання пасовищ і наслідків зловживань учасниками ринку. Утім, якщо екстраполювати трагедію спільного на культурний процес, то контекст виходить за межі суто економічної рівноваги. Як приклад, або ж збереження пам'яток і туризм.

Культура є частиною суспільного блага, адже відповідає критеріям національної безпеки — убезпечує простір національної ідентичності. Безапеляційною є користь культури і мистецтва для локальної економіки, й здається, не вимагає прояснення чи критики. Коли пояснити більш лінійний зв'язок культури і локальної економіки — культурні події збільшують споживання й обіг в інших локальних видах підприємницької діяльності (від транспорту до кафе, готелів). Складнішим впливом нового культурного ви-

робництва є зміна інфраструктури міста, регіону для мешканців — ринок праці, дозвіллєві практики тощо, зміна повсякденних ритуалів. Економічні вигоди для регіону від інвестування в створення або збереження суспільного блага перетинається зі створенням або збереженням спадку для майбутніх поколінь, що підтверджується й історією українського підприємництва. Описана Тетяною Водотикою (Водотика, 2023) підприємницька особливість українського бізнесу дає змогу говорити про значне покращення соціальних умов у спільноті. Авторка пише про поліграфічний бізнес Стефана Кульженка з найновітнішим на той час обладнанням, великими обсягами виробництва, високим рівнем друкарської майстерності в Україні та магазини Кульженка, які «стали чимось більшим ніж просто місце, де купують книжки, конверти та пада-рунковий папір по дорозі на свято... вони стали частиною культури читання й київського повсякдення, елементом інтелігентного проведення часу, врешті — одним із символів Києва *belle époque*» (Водотика, 2023, с. 128–129). (Підприємство зруйнувано київською пожежею 1941 року. Без поновлення.) Подібний приклад зміни повсякдення спільноти ілюструє й історія функціонування приватних бібліотек (часто — на комерційних засадах). Ця форма культурного підприємництва в регіонах України (в Одесі, Києві, Вінниці тощо).

Девід Тросбі (Throsby, 2001, с. 37) пропонує суспільне благо розібрати на прикладі художнього музею: внесок, що робить музей в публічні дебати щодо мистецтва культури і суспільства; роль яку відіграє музей у визначенні культурної ідентичності; стимул, що дає музей для підвищення рівня креативної роботи митцями (як професійними так і аматорами); цінність для індивідів мати можливість відвідувати музей; відчуття потрібності цього музею і робіт, збережених в ньому, для майбутніх поколінь; різні блага для спільноти, наприклад, в освітніх послугах і формальні і неформальній освіті, яку може забезпечувати музей; зв'язок з іншими культурами що гарантується в музеї або для мешканців, або для ознайомлення з культурою цієї спільною та, зрештою, блага, які виникають для людей від самого факту існування такої інституції, як художній музей.

Інна ОСТАФІЙЧУК,
молодший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України

МІФОПОЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ МИСТЕЦТВА ЗА УМОВ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ ТА ПОСТКОЛОНІАЛІЗМУ

Термін «міфопоетика» позначає оповідний жанр сучасної літератури чи кіномистецтва, в якому автором створюється нова міфологія. Саме слово «міфопоетика» було запропоноване Дж. Р. Толкіном у 1931 р. для позначення міфотворення. Міфологія виникає у творах окремих авторів у короткий період часу, а не виринає з глибини століть та місцевих традицій. Міфопоетичні твори часто відносять до категорії фентезі чи наукової фантастики, насправді вони займають міфологічну нішу в сучасному суспільстві. Відомий дослідник світової міфології Джозеф Кемпбелл стверджував, що повинні створюватись нові міфи. За визначенням Генрі та Генрієти Франкфортів, міфопоетичне мислення (науковці вживали цей термін як синонім архаїчної думки взагалі) було конкретним і персоніфікованим, тоді як сучасне є абстрактним і безособовим, до того ж — і це основне — міфопоетичне мислення було дофілософським, а сучасне — філософське. Міфопоетика може бути предметом дослідження як літературознавства, так і лінгвістики, культурології, фольклористики, історіографії, філософії та психології.

Міф є історично першою формою світобачення, яка моделює індивідуальну та соціальну реальність буття людини у взаємозв'язку із священним, трансцендентним, міфопоетичним, тобто реалізує сакральну картину світу на противагу профанній.

За словами Т. Мейзерської, міф — багатоплановий організм, з одного боку, це система, в якій існують і розгортаються образи, поняття, уявлення, з іншого — модель, за якою вони розгортаються [1; с. 9]. Визначальними рисами міфу є універсальність, позачасовість і метатекстуальність. Міф існує у свідомості або підсвідомості людини, впливає на формування людського мислення, є спробою проникнути в потойбічну реальність, що перебуває поза часом і простором з порушеними причинно-наслідковими зв'язками, світ

в якому все пізнається інтуїтивно. Б.Маліновський твердив, що міф є обов'язковим елементом будь-якої культури: «Кожна історична епоха створює свою власну міфологію, котра однак лише опосередковано пов'язана з дійсністю». Він подає взірці моральних цінностей та магічних вірувань. Функцією міфу є зміцнення традицій і надання їм більшої вартості і престижу [2; с. 510-528]. Більшість міфологів (зокрема, М.Еліаде, Е.Кассісер, Б.Маліновський, Н.Фрай) стверджували, що кожна епоха творить свої міфи, які часто виникають як реакція на певні події, проте не відтворюють об'єктивної реальності. Головною причиною звернення до міфів у XX — XXI ст. є пошук відповідей на питання, які не піддаються людському розуму.

Поняття міфу висвітлено в трактуванні представників основних шкіл міфокритики в літературознавстві: кембриджської антропологічної школи (Е.Тейлор, Дж.Фрезер, О.Веселовський), психоаналітичної школи (К.Юнг, Е.Фромм) та американської порівняльно-міфологічної школи (Дж.Кемпбелл, М.Еліаде, Н.Фрай). Антропологічна школа декларувала вірність ідеям Дж.Фрезера про магічно-ритуальну сутність міфів. Дж.Фрезер та його послідовники твердили, що в архаїчні часи міф був безпосередньо пов'язаний з ритуалом. Ритуал — це практика, втілена в дії, а міф — словесний коментар до дії. Психоаналітична школа категорією літературознавчого аналізу обрала юнгівський архетип. Основами методології К.Юнга були концепції колективного несвідомого, архетипу та творчої особистості. Послідовником аналітичної психології був Е.Фромм, який стверджував про існування універсальної мови, спільної для всіх народів і епох — це мова снів, міфів та символів. На думку дослідника, сучасне суспільство деформувало людські стосунки, обмеживши їх до принципу підкорення або узалежнення. Таким неістинним відношенням учений протиставляв гармонію первісної людини з природою. Представники американської міфокритики вважали міф універсальною константою людського мислення, що зазнає трансформацій залежно від культурно-історичних впливів та поєднує в собі колективне й індивідуальне начало. Дж.Кемпбелл і М.Еліаде вважали головним дослідження міфологічних символів, образів. Окрім цього, поняття міфотворчості було репрезентоване декількома основними теоріями: соціологічною (Е.Дюркгейм); лінгвістич-

ною (М. Мюллер); символічною (Е. Кассіпер); структуралістською (К. Леві-Строс); компаративною (брати Грімм); функціональною (М. Еліаде); ритуалістичною (Дж. Фрезер) та еволюціоністською (Г. Спенсер). В Україні дослідженням цієї проблеми займалися Є. Мелетинський, О. Лосєв, М. Моклиця, А. Гурдуз, О. Забужко, І. Зварич, А. Нямцу, Д. Наливайко, Я. Поліщук, тощо. К. Леві-Строс вважав, що структуру міфу слід вивчати у синхронному та діахронному зрізах. Новаторство дослідження вченого виявилось в переході від символічної теорії міфу до структурної. Основним методологічним імпульсом семантико-символічної школи було сприйняття міфів і літературних творів як відокремлених, незалежних від соціальної та історичної дійсності феноменів. Представники цього напрямку вважали вищою, істинною реальністю не навколишнє середовище, а внутрішній світ символів, поетичних образів. Дослідженням феномена міфу в українській науці займався О. Потебня, основуючи свої положення на теоріях міфологічної школи XIX ст. та вивчав генезу поетичних образів, зокрема, фольклорних. Кембриджська група прихильників теорії Дж. Фрезера активно розвивала міфокритичні дослідження. У праці «Золота віть» учений встановив зв'язок обрядів із міфоутворенням. Дж. Фрезер започаткував компаративний аналіз міфів, згодом широко застосованих іншими вченими, та проголосив універсалізм міфологічних мотивів і сюжетів. Послідовник Дж. Фрезера Б. Маліновський акцентував увагу на вірі у правдивість міфу, його незаперечність і святість, наголошуючи на релігійному характері міфологічної оповіді, «важко досягнути міф, сприймаючи його як оповідь, без віри в нього — таким чином він перетворюється на фантастичну подію. Міф є живим елементом людської цивілізації, а не пустою оповіддю, він є тяжко здобутою дієвою силою. Міф — це не інтелектуальне пояснення чи художній вимисел, а прагматичний документ первісної віри й духовної мудрості». Це твердження перегукується з ідеями теорії психоаналізу К. Юнга, який формулюючи поняття архетипів, трактує їх як елемент колективної підсвідомості, що репрезентують психологічно необхідні реакції на певні типові ситуації, оминаючи свідомість.

Активно розвивається міфологічна критика в США після другої світової війни. Праця Н. Фрая «Анатомія критики» (1957 р.) стала вищим досягненням американської міфокритики. Згідно з

концепцією Н. Фрая, літературу можна трактувати як знищену міфологію. Дослідник об'єднував міф, ритуал, архетип і намагався звести до них усі жанри й образи, створюючи своєрідну «антропологію в літературі». Вважав, що сучасні митці постійно звертаються у своїй творчості до міфів. Представником психоаналітичної міфокритики був також Дж. Кемпбелл, який пов'язував виникнення міфів із психопрагматичними потребами людини і з цієї точки зору інтерпретував не лише міфологію та фольклор, а й художні твори. У дослідженні «Герой із тисячею облич» відтворено архетипний шлях міфологічної пригоди персонажа, представлений у ритуалах переходу: відторгнення — ініціація — повернення: «герой насмілюється вийти з буденного світу у край надприродного дива; там він здивається з легендарними силами й здобуває вирішальну перемогу; герой повертається з цієї загадкової пригоди, наділений силою обдаровувати благами своїх одноплемінців» [3; с. 31].

Міфотворчість, особливо в XX ст., стає одним зі шляхів посиленої інтелектуалізації й філософізації літератури і часом нагадує своєрідну «гру» письменника з матеріалом (як-то, у Т. Манна). Роман XX ст. демонструє варіативність міфологізування різних авторів, яке у творі може мати роль «додаткової опори» (як в «Уліссі» Дж. Джойса) чи бути «абсолютно панівною стихією» (як у «Поминках за Фіннеганом» того ж автора); бути результатом складного інтелектуального опрацювання й інтерпретації класичної міфології (Дж. Джойс, Т. Манн) або ж мати «інтуїтивний характер», співіснувати та взаємодіяти з фольклорною традицією (латиноамериканський роман другої половини XX ст.) чи не звертатися до неї (західноєвропейський роман). Отже, художній твір можна розглядати у світоглядно-філософському вимірі та у вимірі тексту. У першому випадку говоримо про міфопоетичну парадигму твору, а в другому — про текстуально виражену міфопоетичну систему твору. Основними поняттями міфопоетичної парадигми твору є тип ядра цієї парадигми (за джерелом виникнення) і міфопоетична атмосфера твору. Якщо в основі твору покладено одну легендарно-міфологічну традицію (біблійна чи антична), тип ядра буде простим; якщо ж більше двох — то складений [4; с. 28].

Міфопоетичний аналіз розглядає проблему функціонування міфу в літературі в діахронічній перспективі, що надає можливість простежити за розвитком міфу в часі. Аналізуючи міфопое-

тику літературних творів, дослідники класифікували основні форми поєднання семантичного поля міфу й авторського тексту, що являють собою узагальнення основних підходів авторів до міфів, до функціонування елементів міфів у тексті. Виділено три основні шляхи міфопоетики: 1) використання автором традиційних міфологічних сюжетів та образів шляхом їхньої інтерпретації і трансформації (міфологічні елементи самі формують проблематику твору); 2) творення авторського міфу (де він використовується як модель структури, за зразком якої створюється новий міф); 3) міфологічна стилізація, у якій автор лише формально імітує стиль міфу (міф відіграє роль декоративного елемента) [5; с. 17].

Міфопоетика є функціонально більшою, ніж міф, виступає як культурний топос, система й метод та є творчим результатом міфологізації дійсності, але у розмаїтті культурних форм. Отже, міфопоетика виступає як сукупність культурних слідів, що відображають перевагу міфопоетичного сприйняття, позначеного як «міфомислення». О.Коляда зазначав: «Міфопоетика або міфогенез — це реконструкція міфу, міфотворчість, мистецтво, метамова, у термінах якої людина моделює світ, соціум, себе» [6; 199]. Відтак, міфопоетика є легітимним культурологічним терміном та методом (інтертекстуальним і контекстуальним), що впорядковує дійсність та освоює культурні епохи з метою дослідження їхньої рецепції, трансформації та розвитку, аналізує їхні функції у створенні цілісної картини світу, проявленої у текстах, символах, образах.

Використані джерела:

1. **Мейзерська Т.** Проблеми індивідуальної міфології (Т. Шевченко — Леся Українка). Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури»; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАНУ. — К., 1997. — 42 с.

2. **Malinowski B.** Szkice z teorii kultury. — Warszawa: Książka i Wiedza, 1958. — 552 s.

3. **Кемпбел Дж.** Герой із тисячею облич. — Київ: Видавничий дім «Альтернативи», 1999. — 392 с.

4. **Гурдуз А. І.** (2008). Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській “прозі про землю” кінця ХІХ — першої третини ХХ ст.: Монографія. — Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008.

5. **О. Кобзар.** Міфопоетичний аналіз художнього твору [Електронний ресурс] / О. Кобзар // Філологічні науки. — 2013. — Вип. 15. — С. 16-23

6. **Коляда О. В.** Поняття «міфопоетика» / О. В. Коляда // Вісник Житомирського державного університету ім. Івана Франка. — 2005.— № 22.

Євген ПРИЧЕПІЙ,
 доктор філософський наук, професор,
 провідний науковий співробітник
 Інституту культурології НАМ України
 ORCID 0000-0002-5363-1004

ОБРАЗИ БОГИНЬ, ЩО ВТІЛЮВАЛИ ВІСІМ ФАЗ МІСЯЦЯ, У ТРИПІЛЬСЬКІЙ ОРНАМЕНТИЦІ

При дослідженні восьмичленних орнаментів на мисках трипільців автором було встановлено, що вони символізують жіночі і чоловічі фази Місяця. Цикл цього світила наші земляки ділили на вісім фаз, чотири з яких були жіночої (Ж) статі і чотири — чоловічої (Ч). Цей поділ ймовірно мав такий вигляд: 1 фаза (Ч) — місяць-молодик; 2 фаза (Ж) — половина молодого місяця; 3 фаза (Ч) — місяць від половини до повного; 4 фаза (Ж) — повний місяць; 5 фаза (Ч) — місяць від повного до половини; 6 фаза (Ж) — половина старого місяця; 7 фаза (Ч) — старий серпик; 8 фаза (Ж) — місяць на переході від старого до нового. Ці фази втілювали боги і богині, які складали пантеон Богині Місяця.

Восьмичленна структура символів досить поширена в орнаментах на мисках трипільців. Так, в орнаменті цієї миски (рис.1, Більче-Золоте, за Trela) два великі круги ймовірно позначають повний місяць (4-та фаза) і місяць на переході (8-ма фаза). Зигзаги (змійки) в цих кругах, на нашу думку, символізують зміну зро-



Рис.1

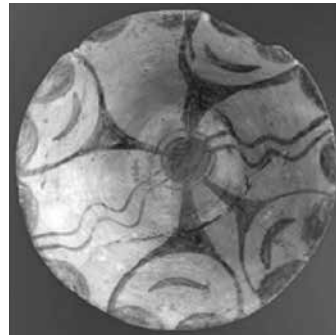


Рис.2



Рис. 3

стання на спадання світила і навпаки. Два менші круги – половини місяців (2-га і 6-та фази). Чоловічими фазами ймовірно є чотири фігурки (місяці-серпики ?), що прилеглі до вінчика миски.

Про те, що фази місяця втілювали богів і богинь, свідчить цей орнамент миски (рис.2, колекція Платар). Тут чотири фігурки з двома очима і ротом (місяцем-серпиком), що розміщені ближче до вінчика миски, ймовірно, символізують богів, а три більші фігури з двома очима і подовжений ромбик, що як правило символізує жіночу стать, слід вважати символами богинь.

Восьмичленні структури символіки Місяця можуть бути засобом для проникнення в семантику символів, з яких конституювані антропоморфні фігурки трипільців. Одним з найзагадковіших антропоморфних образів є так званий Пуруша на посудині з Петрен (рис. 3). Після Б. Рибаківа за образом закріпилася назва Пуруші — індійського божества чоловічої статі, з тіла якого було утворено світ. Образ цієї незвичної людини конституювано з восьми символів — чотирьох частин тіла: сідниці (найнижча частина), два умовних тулуби (груди) і голова та чотирьох умовних рук у формі «драбинок».

Чотири частини тіла і чотири «руки» складають восьмичленну структуру. Ключем для розкриття семантики структури (і об-

разу) є чотири «драбинки». Нами було встановлено, що «драбинка» в архаїчній символіці фігурувала як чоловічий символ. Отже, чотири «драбинки» образу «Пуріші» слід трактувати як символи богів-чоловіків. Слід додати, що в архаїчній символіці руки і ноги Богині фігурували як чоловічі символи, а сідниці, груди і голова — як жіночі. Звідси випливає, що подвоєнням тулубів (грудей) в образі «Пуріші» означає збільшення жіночих символів до четвірки. Отже, образ «Пуріші» є структурою, конституюваною з чотирьох жіночих і чотирьох чоловічих символів. Оскільки така структура властива поділу фаз Місяця, є всі підстави розглядати даний образ як моделювання фаз світила за допомогою частин тіла Богині. Це по суті означає ототожнення жінки Богині і Місяця. Оскільки 28-денний цикл світила збігався з фізіологічним циклом жінки трипільці і ймовірно всі ранні землероби вважали, що Місяць є втіленням жінки Богині. На підставі цього можна зробити висновок, що ця фігура не має ніякого відношення до бога Пуріші. Вона є Богинею-Місяцем.

Конституювання жіночого образу з чотирьох жіночих (Ж) і чотирьох чоловічих (Ч) символів, яке властиво Богині з Петрен, може стати методологічним ключем для інтерпретації інших жіночих образів з трипільських орнаментів. Далі буде розглянуто жіночий образ, композиція якого відповідає структурі 4Ж+4Ч символів.



Рис. 4

Цей образ уплетений в орнаментальний мотив, що носить назву «совиний лик». (Мотивом в орнаментиці називають усталену композицію символів, яка зустрічається на ряді артефактів). Його загальний вигляд представлений на посудині з Бернашівки (рис. 4). Мотив складається з двох великих «очей», утворених з концентричних кругів, жіночої фігурки, зображеної між очима та «дзьоба», що утворений з концентричних ліній зверху. Символіка мотиву ра-

зом з верхньою частиною посудини має вигляд голови. («Дзьоб» і «очі» дали підставу археологам вбачати в мотивові вигляд сови, звідси і назва «совиний лик»). При дослідженні трипільської символіки нами було встановлено, що концентричними лініями, як правило, позначали жіночі символи.

Отже, цю композицію (разом з богинею) можна розглядати як чотири жіночих символи. Тут також слід додати, що трипільці часто випускали чоловічі символи, і структура утворювалась з одних жіночих. На наш погляд, ця чотиричленна структура передає чотири жіночі фази Місяця. «Очі» символізують 2-гу і 6-ту фази, середній символ (жіноча фігурка) — повний місяць, а «дзьоб» символізує 8-му фазу.

Отже, жіноча фігурка в цій структурі символізує повний місяць. Увагу привертає структура символів, з яких конституювана ця фігурка. Жіночий образ з Бернашівки уникає неприродності, яка властива образу з Петрен. Тут тіло Богині конституювано з трьох жіночих символів — ромбу-сідниці, тулубу (грудей) і голови. Але в образі наявний і четвертий символ. Ним є трикутник (знак «чирви»?), що неприродно приєднаний унизу до тіла Богині. (Знак «чирви» деякі дослідники вважають символом сідниці). Чоловічими символами є руки й дві смужки, що від сідниці Богині спускаються вниз обабіч трикутника. На вигляд вони імітують ноги, але не є ними. (Це також неприродний елемент). Завдяки цим неприродним елементам — «чирві» (жіночий символ) і двом умовним ногам (чоловічим символам) конституюється структура 4Ж+4Ч, яка подібно структурі Богині з Петрен моделює восьми-фазний цикл Місяця. Попри відмінності у способі моделювання восьмичленних структур між цими фігурками сама структура з 4Ж + 4Ч символів залишається незмінною.

Оскільки жіноча фігурка (Богиня) символізує повний місяць, стає зрозумілою логіка восьми символів, з яких конституюване її тіло. Вісім символів (божеств) тіла Богині очевидно позначають те, що повний місяць (4-та фаза) містить у собі всі фази (серпа-молодика, дві половинки і старого серпа та перехідні фази). З того, що Богиня, конституювана з восьми символів, у орнаменті фігурує як повний місяць (4-та фаза), впливає, що саме повний місяць трипільці вважали втіленням вісімки божеств, головним божеством, Богинею Матір'ю божеств Місяця.

Ілюстрації подані за джерелами:

1. **Годенко-Наконечна О. П.** (2017). Трипільська орнаментика: типологізація, інтерпретація, семантичні, художні та функціональні особливості. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, Київ. (рис. 1, 4).

2. Енциклопедія трипільської цивілізації (2004). [редкол.: Л. М. Новохатько (голова), М. І. Сенченко, Т. І. Іжевська, С. О. Тарута та ін.]. — К. : Укрполіграфмедіа. — Т. 2, кн. 2 / Ред. С. Ляшка, Н. Бурдо, М. Відейка. (рис. 2).

3. **Мицик В. Ф.** (2006). Священна країна хліборобів. Київ, Такі справи, (рис. 3).

Марина ПРОТАС,
доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
головний науковий співробітник
відділу кураторської виставкової діяльності
та культурних обмінів
ІПСМ НАМ України
ORCID <http://orcid.org/0000-0001-8137-0342>

DESKILLING ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ З ПОЗИЦІЙ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНОЇ АРТ-ЕПІСТЕМИ

Актуальність теми визначена стратегією перемоги суверенної української нації в російсько-українській війні з подальшою реалізацією незалежного повоєнного розквіту вітчизняного культуротворення на засадах етноментальної епістемі кордоцентризму в координатах трансцендентальної естетики. Мета повідомлення полягає в доведенні необхідності сутнісної трансформації фундаментальної парадигми мистецької когніції, зокрема ресайклінгу естетичного судження й критичної оцінки артпрактик, девальвованих формально-концептуальною логікою бенчмаркінгу глобалізованого бізнесу, що посилює дескілінг, прискорюючи ентропію постмодерністського артвислову.

Восени 2024 року американська публіцистка, авторка книги про голодомор «Red Famine: Stalin's War on Ukraine» (2018) Енн Епплбаум у статті про російсько-українську війну розповіла, як переконані у своїй перемозі українські інженери-винахідники втілюють інновації асиметричних стратегій, що вже тепер змінює розуміння мистецтва війн майбутнього, і згадала важливу для нації саме горизонтальну систему комунікації: «Українцям стає краще, коли вони самоорганізуються; але їм стає гірше, коли вони намагаються рухатися разом під керівництвом одного лідера», через те рашисти ніколи не зможуть винищити центр прийняття рішень у маніакальній жазі «ліквідації української мови, культури та ідентичності», цілеспрямовано викрадаючи і депортуючи в рф майбутнє України — уже понад 19 тисяч дітей [1]. Натомість, пише Епплбаум, проблема західних партнерів в ситуації розв'язання кривавого геноциду в центрі Європи «полягає у відсутності уяви»,

бо «ми не могли собі уявити, що українці здібні перемогти росію, і тому не намагалися допомогти тим, хто прагнув цього», та зараз можна було б «дозволити коаліції почати захищати Україну від атаки ракет, як щойно зробили друзі Ізраїлю на Близькому Сході»; утім хоча «демократичний світ залишається багатшим і динамічнішим за авторитарний», досі коаліція не поспішає сприяти перемозі України, ніби не хвилюється за хаос і беззаконня на східних кордонах ЄС [1]. Тож війна оголила кластер проблем постмодерністської свідомості західноєвропейської цивілізації, виявивши небезпечну ерозію (ентропію) бачення і розуміння реальності в сферах соціополітичної, військової, культурно-мистецької (емпатійної тощо), про що попереджали незалежні аналітики, в Україні також, досліджуючи зокрема аморфність критики і арт-вислову як естетику чистої негативності, що деградує в фейкову множинність без'якісних фрагментів [2]. Українська естетик Марія Шкепу констатує, оскільки глобалізоване культуротворення світу відбувається як дисперсія фрагментів деформацій об'єктивної та суб'єктивної реальності, то це деконструє всю систему «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», відтак: «Рядопокладеність кількісного різноманіття є і причиною, і наслідком суб'єктивістських передумов вивертання основи логіки в математичну логіку, перетворення всезагального на множинність, знеособлення кількості і зведення його до числа, як і переклад світу в простір математичної свідомості штучного інтелекту. <...> Але феномен технократичного мислення абсолютизує математичну схему і репрезентує її як вище досягнення культури. Семантична патологія математичного схематизму (коли такий зводиться в імператив суспільних відносин) обумовлена вимушеністю редукування усього, що в нього не вміщується. А в ньому не вміщується різноманіття і різнобарвність життя» [3]. Отже, асиметричні стратегії мистецтва перемоги, що надає тепер українцям статус лідерів у багатьох сферах діяльності, мають бути реалізовані і в царині образотворчих креативних досягнень, де так важливо позбутися комплексу меншовартості не лише у ставленні до російської імперської політики, але і в контексті пан'європейської колоніальної програми глобалізації контемпорарної свідомості з

«відсутністю уяви» як чинника попудізму артепістем. Зробити це нелегко, адже з міленіуму в Україні просувають бенчмаркінгову когніцію творчості, яку постмодернізм понад 70 років (за цей час навіть СРСР не утримався на мапі) презентує як виключно найсучаснішу демократичну систему культуротворення, хоча чимало західних незалежних аналітиків доводять помилковість такого сприйняття культуріндустріальної моделі, що позбавляє нації етноментального ідентифікаційного коду, анігілюючи культурну пам'ять пост-національним універсалізмом. До руйнівних енергій дотичні й post-human synaesthetic-ідеї структурного дизайну, котрі відмовили трансцендентному виміру культурно-мистецького розвитку, ігноруючи той факт, що це сприяє внутрішньої деградації людини, зокрема фаховому дескілінгу і залежності від AI (Artificial Intelligence) технологій, а отже: потенційно толерує війни, бо формально-концептуальний підхід до творчих завдань повністю виключає емпатію, сутнісні почуття, духовне самовдосконалення з подальшим розширенням культурної свідомості нації та цивілізаційного досвіду відповідно алетей трансцендентної краси як вищого акту діяльності людського духу. Чимало українських науковців, аспірантів, студентів досі зберігають хибне переконання, що креативність майбутнього позбудеться «застарілих» істин/канонів академічного фахового навчання, тому необхідно наздоганяти західні патерни формально-концептуальних парадигм, де штучний просторочас конструюється об'єктом у процесному акті його творення, нерідко із залученням технологій AI. Але емпіризм прогресистської позиції прискорює ентропію цивілізаційної культури в цілому. Менше з тим Україна внутрішньо трансформується протягом 10 років війни, поглиблюючи колективну свідомість, а, отже, і мистецьку свідомість, екстатичними почуттями, емпатією, сутнісною красою кордоцентризму [4]. Зміна артепістем передбачає критичну оцінку постмодерністського дескілінгу, розуміння його небезпеки, коли, згідно American Heritage Dictionary of the English Language (2022), упровадження технологій і спрощення вимог змушує людину позбутися повноцінних фахових навичок, втратити багатогранність. Саме тому британській аналітик Дейв Біч (University of the Arts, London), автор книг «Art and Postcapitalism» (2019), «Art and labour» (2020), розглядає дескілінг мистецтва як «соціальний процес, характерний для капіталістичного способу

виробництва», він аналізує артепістеми не через розгляд творів митців, «а через реконструкцію суспільного поділу праці, в якому майстерність переходить від митця в коло інших навичок».

Тут доцільно згадати, як восени 2024 року ЗМІ повідомляли про дивний рекорд зі створення наймасштабнішої за розміром картини горлівським митцем Петром Антипом, який у техніці процесного мистецтва Джексона Поллока — жбурляючи банки фарб і розмазуючи плями по підлозі швабрами — створив «Космогонію», презентовану Луцьким приватним музеєм. Усі етапи події відбувалися з гучною рекламою, але доцільно поставити питання: «Для чого це?». Так запитував американський критик Климент Грінберг, до речі, щирий поціновувач творчості Поллока й неприхильник «традиції новизни» постмодерних версій кітчевого артизму. Утім ставити рекорди в мистецтві України — справа ненова. Так, 2019 року прима-балерина столичного Національного академічного театру Христина Шишпор прилюдно посеред вистави теж офіційно встановила рекорд — 48 фуєте поспіль для української «Книги рекордів Гіннеса». Безумовно, на мистецтво впливає споживацьке середовище неоліберальної економіки, перетворюючи його на культуру маркетингу «Nobrow», як в ейфорії злиття високої і масової культур констатував в міленіум журналіст «New Yorker» Джон Сібрук. Хоча з більшою користю можна було б реалізувати футуристичний проект якщо ні «Башти» В. Татліна, то інших авангардних митців, як-от будівництво злітної смуги на долоні гігантської скульптури політика; утім за скромнішим сценарієм вже створили величезний смокінг велетня, що було занесено в *grosbusch* рекордів свідченням чергової безглуздої витівки людства як ознаки безмежної пихи й дурощів (тим паче постмодерністський *deskilling* сприяє економії коштів за рахунок некваліфікованої праці не лише в промислово-технологічних виробництвах, а в мистецьких теж). Так само у випадку з космічною акцією П. Антипа, де він наслідує скандальних Д. Хьорсту й Д. Кунсу (які визнали, що не володіють фахово мистецьким хистом, але для цього є працівники їх компаній), ані назва картини, що відсилає до класичних праць давніх авторів (Гесіода, Полібія, Сима Цянь або міфології орфіків), ані сором'язлива апропріація відомих символів Леонардо да Вінчі й східної філософії, — все це не в змозі врятувати сміхотворну Луцьку акцію від апофеозу тотальної

порожнечі егоїстичної жаги прославитися за рахунок відвертого дескільнгу, легітимованого постмодернізмом за 70 років знущань з цивілізаційної культурної пам'яті. Проте девіацію артжесту зрозуміти можливо: війна виносить на поверхню різні приховані психічні екстремальності й відхилення — у цьому разі безпідставну мегаломанію, наслідки якої можна було б визначити схоластичною сентенцією: «об'єкт затьмарює предмет», що натякало на необхідність звільнення свідомості з полону реїфікації, адже опредмечена думка вбиває сенс усілякої дії. Недарма український філософ Олексій Босенко постійно звертав увагу на подібні випадки крайньої редукції раціоналізованого творчого акту, пояснюючи їх внутрішнім жебрацтвом суб'єкта, де через атрофію відчуття алетей руйнується метафоричний вираз есенції краси незалежно від форм вислову: література, музика, танок, живопис, архітектура... У монографії «Останній час» (2021) він наголошував на важливості опору смертоносній порожнечі сурогатних творів, зокрема важливості звернення до справжніх сутнісних артектистенцій, звісно, якщо культура ще зацікавлена в пізнанні всієї повноти буття через екстатичне трансцендування нетривіальних ідей як миттєвих спалахів вічності, коли автор забуваючи про власну персону, натхненно розчиняється у таємниці становлення протопочуття [5]. І в цьому також закладена сутність мистецтва перемагати, у тому числі недолугий емпіризм контемпорарного мислення.

Висновки. Виборюючи суверенітет держави, українці здатні запропонувати західноєвропейській цивілізації конкурентноспроможну модель постколоніальної кордоцентричної культури як асиметричну версію культурно-мистецької еволюції в потоці надчуттєвого становлення трансцендентної алетей, що допоможе оновити етноментальний код європейських націй та уникнути ентропії формально-концептуального дескільнгу повоєнних теорій і практик.

Використані джерела:

1. **Applebaum, A.** (2024). The Only Way the Ukraine War Can End. Russia has to stop fighting. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2024/10/ukraine-war-negotiated-peace/680100/>

2. **Шкепу, М.** (2021). Методологічна аморфність посткультурології та антиномії художньої культури. *Мистецтвознавство України*, (20), с. 121–130. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.20.2020.220931>

3. **Шкєпу, М.** (2022) Алогізми vs логіка в контроверзі «пост» та класики. МІСТ: *Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. Вип. 18, с. 88–97. DOI:10.31500/2309-7752.18.2022.271059

4. **Protas, M.; Savchuk, I.; Rogotchenko, O.** (2024). Cultural memory in the context of the art episteme of Ukrainian cordocentrism. *American Journal of Art and Design*. Vol. 9, Issue 3, September, p. 57–68. <https://doi.org/10.11648/j.ajad.20240903.13>

5. **Босєнко, А.** (2021). Последнее время. II. *Свободное время как свершение всех времен*. ИПСМ НАМУ. Київ: Фенікс.

Олег СИДОР,
кандидат мистецтвознавства,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України
відділ новітніх технологій
старший науковий працівник
orchid.org/0000-0002-4777-1916

«СХІДНА ЗАГРОЗА» В КІНОМИСТЕЦТВІ ЗАХОДУ КІНЦЯ 1990-х (МАРТА МЕСАРОШ, ДАНІЕЛЬ ШМІД)

Мета доповіді полягає у порівнянні двох резонансних фільмів, створених у Польщі та Швейцарії, автори яких — задовго до якихось політичних заяв, поготів дій — помітили зростання негативних тенденцій у побутовому кліматі Західної Європи, які вже в наступному сторіччі вилилися в пряму агресію з боку «північного ведмеда» щодо республік колишнього СРСР.

Актуальність таких паралелей в умовах сьогодишньої війни очевидна. Але нагальним є також аналіз не лише творів минулого (так би мовити, «мудрість по шкоді»), але й дослідження тих, які були створені нещодавно чи створюються ось зараз — автори яких могли, по-фрейдівськи, «прохопитися» у тих питаннях, де політики і навіть журналісти ладні повторювати звичні слогани, не занурюючись у їхній зміст.

Не збіг обставин, а тенденція, що напередодні Міленіуму з'являються європейські фільми, які порушують одну й ту саму тему: зазіхання громадян далекої східної країни на їхні порядки; фінали — різні, і кожен з них ілюструє власну стратегію Заходу, його спроможність боротися з новопосталим викликом. Маємо на увазі «Доньок щастя» угорки Марти Месарош та «Березіну, чи останні дні Швейцарії» Данієля Шміда — з країни, де відбувається химерна дія. Фільми загалом дуже різні, але суголосні між собою в передчутті катаклізму, який Заходу несуть «aliens».

«Східна загроза»: читайте, російська. (Діалог між «своєю» та «чужою»: Ти зі Сходу? — А що, з акценту видно? — Себто, не заперечує). Громадяни, що важливо: громадянки. Обидві задіяні в сфері найдавнішої професії у світі, хоч і з елітною публікою. Ге-

роїню «Доньок...» до того присилувано обставинами, а героїня «Березіни» вже вкорінена в роботі, однак має намір натуралізації та репутаційного очищення — її співвітчизниця, навпаки, прагне повернутися на Батьківщину. Обом задумане вдається, останній навіть понад міру, інша перебуває на межі краху: полишивши Варшаву, з ненавистю вчить учнів англійської мови в рідній тьму-таракані. Ще б пак, вона представниця інтелігентського стану — як і її швейцарська колега, що неспроста співає на дозвіллі романс не слова Фета, і це різко виділяє її від плебсу, представленого у силі-силенній стрічок на тему пострадянських повій у Європі.

Тут — інакше. Жодної мелодрамної сльозогінності, притаманної стрічкам на кшталт «Лілі 4ever» Луки Мудіссона чи радянської «Інтердівчинки» Петра Тодоровського. Але й екзотика еросу спливає в «Доньках...» і «Березині...» у реєстрі садомазохізму, в якому кохається більшість клієнтів (варто нарешті їх назвати поіменно) Наташі (Ольга Дроздова) та Ірини (Єлена Панова), що визначає перверсивний характер Заходу, зауважений самими західними громадянами (апогею самовикриття сягає в «Хостелі» Елая Рота, дію якого перенесено до Словаччини зі снаф-осередком). Було б шкода часу і отласу, якби справа цим і обмежувалася. Та річ в іншому: еротичне тут — лише стартовий майданчик до експансивно-політичного, нав'язливо-культурного, з чим і тоді пов'язувався в умах європейців російський Схід.

«Доньки щастя» за жанром — побутова драма, вирішена у стилістиці пізньорадянської «чорнухи». «Березина» — абсурдистська трагікомедія, зловісна притча з ознаками антиутопії. У першому випадку Польщі начебто нічого не загрожує — бо чим їй може дошкулити проста заробітчanka? У другому — усе раптом летить шкереберть, і то в чи не найбільш із затишних, заможних країн світу (колега, провівши там пів року, розчулено стогнав: «це — рай!») відбувається зміна суспільного устрою, і зміна ця точно «на гірше».

Данієль Шмід, який уславився химерною нестандартністю творчого мислення, тут ніби наступив на горло своїй пісні, поставивши справді споживний, а не по-естетськи занудний фільм, при тім зрадивши і звичній політичній антизаангажованості. Марта Месарош, яка порушувала незручні питання навіть за соціалістичних часів (як-от лесбійської спільноти), не зраджує похмуро-

реалістичній манері оповіді. Шмід мовби скористався послугами ситуаційного тренажера з продукування (і упередження) катастроф, на взір тих, якими після Чорнобиля користаються АЕСи. Месарош відтворила одну з «певних ситуацій» (на батьківщині героїні якої, резюмує авторка, «не дуже люблять цей фільм» [3]), але не стрималася і на якомусь етапі забарвила її тонами майже апокаліптичними, однак таки звела все на побутовість. Присмак, утім, лишився.

Навіть не від героїнь: вони чарівні та до пори до часу принципові (наприклад, Ірина відмовляється повідомляти таємниці своїх клієнтів... опирається недовго). Огидні їхні візаві: аморальні, продажні, жорстокі, часто — збоченці. Характерно, що так вони зображені не зовні, а зсередини: Марта Месарош, зокрема, фільмувала не лише в Угорщині, а й у Польщі, т. ч. представляючи аж дві країни Європи, а позицію Данеля Шміда Андрій Плахов визначив як «стовідсотково європейський генетичний код» [5; с. 303], який, продовжимо думку, не в змозі протистояти спокусам хижого Сходу. Найбільше, що після зміни політичного режиму вражає модельєрку Шарлотту з «Березини», яка протегувала Ірині, — нездатність контролювати поведінку своєї протеже. Звісно, деградувало не все населення країни, а її корумпована верхівка — цікаво, чи десь існує у світі верхівка, морально чиста, мов альпійські сніги?

Так чи так, а те, що йде на зміну декадентським європейським елітам, не краще попри гламурну зовнішність «нових амазонок». У «Березині» на горизонті чітко виопуклюється деспотія східного штибу — неспроста ж героїню в сцені коронації (sic!) стилізовано під Єкатерину II, а за нею тягнеться неохайний шлейф її родичів, читайте: майбутніх фаворитів. Хай би як не віднаходив іменитий Плахов у цьому фільмі ознаки русофії, а ще більше — критики західних порядків, а перспективи впровадження чужих звичаїв у затишний, та нехай і подекуди збоченській швейцарський соціум, — воістину моторошні: свободі каюк. І сталося це не зі злої волі героїні, а просто з її п'яного зухвальства (Ірина, укотре розчарована у своїх покровителях, використала секретну формулу державного перевороту), що мало схоже на «широту (ще один стереотип: «загадкової слов'янської») душі».

У «Доньках щастя» усе, на щастя, обійшлося. Шмідівському апокаліпсису — зумовленому тупістю місцевої воєнщини — про-

тиставлено згуртованість мафіозного клану, якому кидає виклик Наташа. Поки що пістолет просто наставлено на «головного негідника», усупереч драматургічний настановам, він не стріляє... Та і європейська прописка, що нею марила Ірина, намагаючись бути більше швейцаркою, ніж самі швейцарці (задля чого, втім, не книжки читає, а лише гуляє краєзнавчим музеєм, визуєлює імена місцевих героїв), їй ні до чого. Натомість загрозу окреслюється з боку її чоловіка-відставника Андрія, який пирскає ксенофобними репліками на взір «їдеш, невідомо куди, до цих пшеків», «теж мені Європа» (тут би стали в пригоді слова Еви Томпсон про «риторичне поневолення Польщі» [6; с. 128], узвичаєне в його країні з XIX ст.). Урешті-решт, бере від дружини брудні гроші — як і вона невдовзі сама вчинить, по суті, продавши доньку за 200 тисяч євро. У цьому випадку Захід наче відкуплюється від свого потенційного агресора, якого вгамувати не так і важко. Чи не тому, що Польща з півтора сторіччя була під його п'ятою, отож знає усі його вихватки. Ба більше: літкласику, адже читає напам'ять рядки Ахматової монструозний і сентиментальний мафіозі Роберт, та це нітрохи не розчулить російського гостя. Мовляв, має бути соромно, що не знаю, «а мені чомусь не соромно». Як і не соромно буде за своє фактичне сутенерство, яке, мабуть, витраковує як «почесну данину» від «прогнилого Заходу».

Інакше — Швейцарія: схильна ідеалізувати далеку і загадкову для неї країну, вона нечутлива до можливих підступів та несподіванок, відтак вмить капітулює. Сили опору, виявляється, були зосереджені в лавах підстаркуватих генералів, а вони ж і склали обітницю вірності Ірині. Аристократія нажахана, заклала. Принаймні так це побачив Даніель Шмід — і спробував запобігти небезпеці. Розчулення перед загарбником у нього аніякого: натовп (чужих) хамів нічим не кращий від натовпу пещених (своїх) стариганів. Останні хоч не рипалися... до останньої хвилини.

Висновки. За Шмідом, помилка Заходу — «збій програми» і нестача прогнозування, які дають карт-бланш як вітчизняним реваншистам з групи «Кобра О», так і захланним прибульцям з міста «Електросталь». Чума обом домам!

Візія Марти Месарош може видатися на такому тлі обнадійливою. На цій території Заходу вдалося відбитися — хоч, власне, серйозного нападу і не було — тільки нахабна пиха і вимоги пре-

ференцій (показово, що Наташа, живучи в Польщі, не вчить місцеву мову, мабуть, потай зневажаючи її в унісон своєму чоловікові). Відбитися силами власного криміналітету і, частково, поліції, які проникливо передбачили у візитах росіян ознаки майбутньої експансії. А символічне полонення Робертом Маші — доньки героїні, яка вчиться музиці, — натякає на «культурну дипломатію», що її несла, несе, нестиме зрозуміло, яка, країна у світі.

Тож у знаменному 1999-му — пригадуєте, хто прийшов тоді до влади на території «шостої частини земної кулі»? — двома європейськими режисерами було вже розставлено акценти не згірш (краще!) від того, як це нині роблять політологи.

Останній штрих: Андрій, за його зізнанням, працює консультантом у німецько-російській фірмі, яка «вдосконалює російську зброю на німецькі гроші», як висновок: «ми все-таки великий народ, до смаку це комусь, чи ні». Коментарі зайві.

Використані джерела:

1. **Зубавіна І.** Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки. Одеса: ВД «Гельвеція», 2021. 376 с.

2. **Куріна А. В.** 70-ті і більше ніколи: «Квіти зла» Данієла Шміда // KINO-КОЛО. 2003. № 18. С. 36–40.

3. **Месарош М.:** «Щастя — мати сили ні в чому собі не відмовляти й інколи бути жорстокою!» [Інтерв'ю І. Гордійчук] // День. 06. 08. 2010 // day.kyiv.ua/article/kultura/marta-mesarosh

4. **Мусієнко О.** Ужиток Ґдинського фестивалю // Кіно-Театр. 2000. № 2. С. 23–25.

5. **Плахов А.** Всего 33: Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: Аквилон, 1999. 463 с.

6. **Томпсон Е.** Трубадури Імперії: Російська література і колоніалізм. Київ: Наш Формат, 2023. 384 с.

Максим СІРЕНКО,
*аспірант кафедри кінознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
ORCID: 0000-0003-0384-368X*

КІНОЕСТЕТИКА В ЕПОХУ ВІРТУАЛЬНИХ ТЕХНОЛОГІЙ: МОЖЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Актуальність. Кінематограф як мистецтво та індустрія постійно еволюціонує завдяки синергії творчості та науки. Технологічний прогрес є невід'ємною складовою сучасного кіно. Віртуальні технології суттєво змінюють підходи до створення та сприйняття фільмів, а також впливають на їхню естетику та філософію. Активне використання інноваційних інструментів пропонує широкий простір для мистецьких відкриттів, але також викликає важливі питання щодо майбутнього кінематографу.

Метою цієї роботи є дослідження впливу віртуальних технологій на естетичні аспекти в кіномистецтві та встановлення певних перспектив їхнього подальшого розвитку.

Завдяки сучасним віртуальним інструментам режисери та автори фільмів мають змогу найбільш точно переносити на екран свої ідеї, задуми та свою уяву. Прикладом цього є створені локації, середовища, штучні світи. Раніше кінематографістам доводилось будувати дорогі декорації, процес створення займав багато часу, результат сприймався з деякою мірою умовності. Віртуальне виробництво дає змогу зробити цей процес більш гнучким і дешевшим, а результат переконливим, деталізованим і віртуозним. Абсолютно оригінальний і неповторний світ створила знімальна команда фільму «Бідолашні створіння» (режисер Йоргос Лантімос, 2023); одним із найбільших прихильників віртуальних технологій у кінематографі є Джеймс Кемерон, його продумані і естетично витончені фантастичні світи в серії фільмів «Аватар» набули широкого визнання; класик кіно Френсіс Форд Коппола чекав багато років, щоб найбільш точно втілити свої ідеї у фільмі «Мегалополіс» (2024), саме технологічні інновації забезпечили режисеру необхідний результат. Прикладів може бути багато,

віртуальні технології допомагають авторам створювати продумані, естетично вишукані фантастичні світи, роблячи глядацький досвід більш емоційним та глибоким. Глядачі занурюються у них: відчуття реальності майже аналогічне сприйняттю фізичного світу.

Пол Сандерленд у праці «Віртуальні світи кіно: візуальні ефекти, симуляція та естетика кінематографічного занурення» дослідив феномен занурення у штучний світ. Він зазначив, що майже кожна людина відчувала унікальне задоволення від занурення у вигаданий світ. Під час таких переживань зображення, звуки, події, емоції та персонажі, які формують вигадану історію, стають настільки переконливими, що реальне оточення зникає, а драма створеного світу стає для глядачів більш важливою, ніж події повсякденного життя. Ще більше це стосується перегляду фільмів у віртуальній реальності (VR), де глядач буквально стає частиною віртуального середовища. Ця технологія має свою специфіку і власну проблематику. Занурення у віртуальні світи є естетичним феноменом, який є центральним у взаємодії людини з мистецтвом [2, с. 6–9].

Ці аспекти викликають роздуми про те, де проходить межа між ілюзією та реальністю. Можливо, у майбутньому віртуальні світи будуть настільки важливими як і реальний світ. Із розвитком технологій, коли штучно створені світи будуть ставати все більш реалістичними, питання реальності та ілюзії буде ставати все більш вагомим.

Віртуальні технології дають глядачу новий рівень залученості до художнього твору, роблячи його досвід більш особистим, багатограним. Такі технології, як віртуальна реальність, доповнена реальність, інтерактивне кіно дають змогу глядачу стати віртуальним учасником подій, взаємодіяти з предметами в штучному середовищі, впливати на розвиток сюжету, а в майбутньому глядач може перетворитися на повноцінного співавтора фільму.

Роберто Діодато у статті «Віртуальна реальність і естетичний досвід» проаналізував філософські аспекти віртуальної реальності та вказав, що віртуальний витвір мистецтва є новаторським і унікальним, оскільки він не є репродуктивним чи відтворюваним: будучи інтерактивним, він по-новому втілює дію користувача, тому що дія користувача є самою суттю витвору мистецтва, його онтологічною структурою. Поняття інтерактивності передбачає

посилення унікальності твору мистецтва та робить поняття автентичності більш складним [1].

Проте, наразі картини, зроблені за допомогою цих технологій, сприймаються радше як цікавий експеримент, їхня естетика, філософія, етика та місія лише на стадії формування. Можливо, естетичні принципи оповіді для віртуальної реальності можна знайти через дослідження природи мрій та сновидінь. Хоча сни не є об'єктивною реальністю, вони викликають почуття присутності, яке сприймається як реальність, вони містять емоції, історії та смислові контексти. За допомогою VR можна створювати світи, сценарії, які виходять за межі фізичної реальності, де закони простору і часу можуть змінюватися на розсуд користувача, що нагадує сни. Між сновидіннями, реальним життям, мистецтвом і віртуальною реальністю існує тісний взаємозв'язок. Таким чином, кінематографісти та автори інтерактивного контенту, які працюють з VR, повинні поступово знайти необхідні наративні та естетичні моделі для розвитку віртуальної реальності як мистецтва.

Висновки. Віртуальні технології активно змінюють наш світ, кінематограф не є винятком. Інтеграція інноваційних технологій у кінопроцес надає митцям інструменти для втілення найсміливіших творчих ідей. Вони поступово трансформують сутність кіноперегляду, роблячи його більш інтерактивним, імерсивним, емоційним та унікальним. Віртуальні технології розширюють межі сприйняття реальності та мистецтва, стимулюючи філософські питання. Кіномистецтво активно змінюється та розвивається, тому кіноестетика в епоху віртуальних технологій є захопливою сферою для досліджень, що обіцяє нові перспективи для творчості та художніх відкриттів.

Використані джерела:

1. Diodato, R. (2022). Virtual Reality and Aesthetic Experience. *Philosophies*, 7(2), 29. <https://doi.org/10.3390/philosophies7020029>.
2. Sunderland, P. W. (2019). *The Virtual Worlds of Cinema: Visual Effects, Simulation, and the Aesthetics of Cinematic Immersion* [Thesis, The University of Sydney]. Sydney eScholarship Repository. <http://hdl.handle.net/2123/21052>.

Богдан ТИМОФІЄНКО,
аспірант ІПСМ НАМ України
<https://orcid.org/0000-0003-1146-1948>
e-mail: bogdan.tym@gmail.com

ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В ТЕХНОЛОГІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: НОВІ ФОРМИ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

На межі ХХ–ХХІ століть технологічне мистецтво зазнало суттєвих змін під впливом глобалізаційних процесів та зростання ролі цифрових технологій. У цей період відбуваються численні культурні зрушення, зумовлені не лише проривами в технологіях, але й переглядом геополітичних та культурних відносин, що історично склалися внаслідок колоніальних практик. У рамках постколоніальних досліджень митці й дослідники усе частіше звертають увагу на трансформацію форм і змістів візуальної культури, зокрема в медіамистецтві, відеоарті, цифрових інсталяціях тощо (Bhabha, 1994; Mirzoeff, 1998). Метою цього дослідження є аналіз постколоніальних трансформацій у технологічному мистецтві, а також виявлення нових форм візуальної культури, які постають на тлі розширення доступу до цифрових технологій та децентралізації світових культурних процесів. З огляду на це у роботі буде розглянуто теоретичні засади постколоніальної критики, проведено огляд основних літературних джерел і визначено специфіку нових форм візуального мистецтва, що виникли наприкінці ХХ — початку ХХІ століття.

Проблематика постколоніальних впливів на мистецтво зазвичай пов'язана з іменами Едварда Саїда (Said, 1978), Гаятрі Співак (Spivak, 1988) та Хомі Бгабхи (Bhabha, 1994). У своїх дослідженнях ці автори заклали підвалини для критики дискурсивних практик, сформованих унаслідок колоніальної експансії, та для аналізу того, як колишні колонізовані культури репрезентують себе в глобалізованому культурному просторі. Особливу увагу в постколоніальній критиці приділено візуальним практикам і способам репрезентації «іншого» (Said, 1978). Останні десятиліття збагатили цей дискурс цифровими формами візуального мистецтва, де практика

«включення» або «виключення» певних спільнот із глобального інформаційного поля відбувається за допомогою технологічних медіумів (Mirzoeff, 1998). Окремий корпус досліджень присвячено феномену «нових медіа» та технологічних інновацій, що впливають на мистецьку практику (Manovich, 2001; Rush, 2005). Лев Манович (Manovich, 2001) досліджує, як цифрові технології перетворюють медіасередовище і які нові види експресії виникають унаслідок цього. Майкл Раш (Rush, 2005) звертається до історії та розвитку відеоарту й медіамистецтва, аналізуючи, як інноваційні технології визначають формальні й концептуальні межі сучасних художніх практик. Водночас Вільям Флуссер (Flusser, 1983) указує на важливість філософського осмислення фотографії та відео, які не лише фіксують реальність, а й конструюють нові сенси. Критичний погляд на технологію як інструмент репрезентації та влади притаманний також працям Ніколаса Мірзоева (Mirzoeff, 1998), у яких він розглядає поняття «візуальної культури» в ширшому суспільному та політичному контексті. Таким чином, огляд літератури свідчить про зростання зацікавлення дослідників у тому, як постколоніальна критика взаємодіє з технологічною складовою нового мистецтва. Ця взаємодія породжує нові форми культурної репрезентації, переосмислення ієрархій, які в минулому визначалися колоніальними практиками, та створення нових способів візуального висловлювання (Spivak, 1988; Freedman, 2003).

Теорія постколоніалізму передбачає розгляд культури як простору, де наративи та ідентичності формуються внаслідок колективних уявлень, які залишилися після колоніального панування (Said, 1978). Ключовим у цій теорії є поняття гібридності (Bhabha, 1994): у глобалізованому світі зустрічаються різні культурні традиції, утворюючи нові синтетичні форми, що виходять за межі колишніх бінарних протиставлень «колонізатор — колонізований».

Значення технологій у цьому процесі полягає в тому, що цифрові середовища та мережеві платформи здійснюють «розподіл» візуальної культури на глобальному рівні, надаючи нові можливості для самовираження раніше маргіналізованих спільнот (Freedman, 2003). Це сприяє появі нових форм візуальних практик: від відеоарту, заснованого на мобільних записих очевидців, до складних інтерактивних інсталяцій, де аудиторія стає співтворцем твору.

У контексті постколоніальної критики відбувається також переоцінка функції автора та споживача мистецтва. Глобалізований світ відкриває «постколоніальний простір» (Spivak, 1988), у якому колишні «периферійні» митці за допомогою цифрових технологій можуть набувати суб'єктності та вносити власні наративи до міжнародного дискурсу. Поняття «відповідь субальтерна» (Spivak, 1988) тепер може втілюватися в масштабах транснаціональних мереж, де нематеріальність електронних медіа дає змогу візуально та концептуально маніфестувати колективні історії, уникаючи прямої цензури або обмежень.

Одним із центральних питань у постколоніальних дослідженнях технологічного мистецтва залишається проблема влади та доступу до медіа. З одного боку, цифрові платформи створюють нові можливості для митців з колишніх колоній, щоб заявляти про себе на глобальній арені (Mirzoeff, 1998). З іншого боку, існують диспропорції у доступі до високих технологій і ресурсів, що формуються на тлі економічної та соціальної нерівності, досі зумовленої колоніальним минулим (Spivak, 1988). Інший аспект дискусії — це «глобалізація культури» і ризик чергового «культурного поглинання» через універсальні технологічні платформи, які іноді диктують власні умови «присутності» та «успішності» мистецьких проєктів (Manovich, 2001). Можливість митців із різних культур трансформувати ці платформи під свої потреби стає питанням не лише технічної компетенції, а й критичної рефлексії щодо власної позиції у міжнародному культурному полі. Також варто зазначити, що не всі дослідники однаково оцінюють роль технологій у постколоніальних трансформаціях. Частина теоретиків стверджує, що нові цифрові й мережеві інструменти можуть стати новою формою «цифрового колоніалізму», коли глобальні технологічні корпорації та платформи відтворюють старі структури нерівності (Couldry & Mejias, 2019). Інша група акцентує на тому, що саме завдяки мережевій взаємодії з'являються простори для емансипації та вільного висловлювання (Freedman, 2003), і це може стимулювати появу інноваційних форм мистецтва, які працюють поза межами традиційних інституційних ієрархій. Таким чином, дискусія навколо постколоніальних трансформацій у технологічному мистецтві сфокусована на двох головних вимірах: питання доступу, ресурсу та владних відносин а також здатність

технології як медіуму створювати або деформувати нові культурні ідентичності.

Висновки: Постколоніальні трансформації в технологічному мистецтві, що відбуваються на межі ХХ–ХХІ століть, слід розглядати як багатоаспектне явище, зумовлене зростанням ролі цифрових технологій у мистецьких практиках, що відкриває простір для нових форм візуальної культури й нових способів взаємодії між митцем і публікою; переформатуванням глобальних культурних відносин, при якому раніше колонізовані культури отримують можливості для саморепрезентації та формування власних наративів; критичним переосмисленням ролі влади й доступу до медіаінфраструктури, яке залишається нерівним, навіть у добу цифрової глобалізації; а також розширенням горизонтів теорії постколоніалізму, що тепер охоплює питання нематеріальності та інтерактивності нових медіа, переорієнтовуючи увагу з текстуального аналізу на аналіз візуальних і цифрових практик. З теоретичної точки зору, доповнення постколоніальної критики технологічними студіями створює новий евристичний простір для дослідження сучасного мистецтва, яке вже неможливо адекватно зрозуміти без урахування цифрової складової (Manovich, 2001). У дискусії навколо цих трансформацій головну роль відіграє здатність мистецтва бути полем колективної творчості й критичного осмислення, де взаємодіють різні культурні голоси, вивільняючи нові форми візуальної культури (Mirzoeff, 1998).

Таким чином, постколоніальна перспектива не лише збагачує теоретичний аналіз технологічного мистецтва, а й відкриває шляхи для реальної трансформації глобальної мистецької сцени, надаючи голоси раніше маргіналізованим спільнотам і розширюючи спектр візуальних форм самовираження.

Використані джерела:

1. **Bhabha, H. K.** (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Couldry, N., & Mejias, U. A. (2019). *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism*. Stanford University Press.
2. **Flusser, V.** (1983). *Towards a Philosophy of Photography*. Reaktion Books.
- Freedman, K. (2003). *Teaching Visual Culture: Curriculum, Aesthetics, and the Social Life of Art*. Teachers College Press.

3. **Manovich, L.** (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.
- Mirzoeff, N. (1998). What Is Visual Culture?. in N. Mirzoeff (Ed.), *The Visual Culture Reader* (pp. 3–13). Routledge.
4. **Rush, M.** (2005). *New Media in Art*. Thames & Hudson.
5. **Said, E. W.** (1978). *Orientalism*. Pantheon Books.
6. **Spivak, G. C.** (1988). Can the Subaltern Speak?. in C. Nelson & L. Grossberg (Ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271–313). Macmillan.

Ольга УСПЕНСЬКА,*викладач**Київського національного університету театру,**кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,**uspenska@ukr.net;**ORCID 0000-0003-0493-5869*

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДОКТОРАНТУРИ МИСТЕЦТВА: ЗАКОРДОННИЙ ДОСВІД

Зміни у вітчизняному законодавстві щодо мистецької освіти та впровадження особливої форми підготовки виконавських кадрів вищої кваліфікації «доктор мистецтва», яка є аналогом ступеня доктора філософії в мистецькій освіті, викликали необхідність розроблення стратегій та методики навчання в докторантурі мистецтва.

Актуальність теми та її практичне значення.

Оскільки введення ступеня доктора мистецтва є новим кроком для вищої мистецької освіти в Україні, то варто врахувати досвід країн, де цей ступінь уже запроваджено, та використати його для удосконалення навчання в докторантурі мистецтва.

Мета: зробити огляд зарубіжних публікацій останніх років, які присвячені сучасним тенденціям та проблемам розвитку докторантури мистецтва.

У своїй статті Майкл Греншоу (Michelle Granshaw) (2023) з університету Джона Хопкінса аналізує нові можливості в побудові подальшої кар'єри після здобуття ступеня доктора мистецтва у сценічному мистецтві; пропонує включити різноманітні гуманітарні науки у програми та навчальні плани, щоб надати можливість побудови індивідуального навчального плану студента, контекстуалізувати й зрозуміти ринок праці та шляхи покращення планування кар'єри. У статті обговорюється, як післядипломна освіта та різноманітність варіантів кар'єри впливають на подальше працевлаштування студентів. Питання, що висвітлюються у статті, збігаються із загальними тенденціями розвитку освітніх програм, таких як індивідуалізація та диверсифікація освіти у світлі вимог сучасного суспільства.

Стаття Полін Армсбі (Pauline Armsby) (2021) присвячена зна-

ченню практики під час навчання в докторантурі мистецтва. Обговорення цього питання збігається з тим значенням практичних навичок, яких набуває здобувач ступеня доктора мистецтва в українських закладах вищої освіти. Обговорення цього питання показує, що побудова докторантури мистецтва в Україні має стратегічно правильний напрямок розвитку.

Необхідність трансдисциплінарності в підході до формування компетентностей здобувача ступеня доктора мистецтва підкреслюється в статті Ендрю Гібб (Andrew Gibb) (2015). Розглядаючи теми незавершених дисертацій з театрального мистецтва в Сполучених Штатах, автор звертає увагу на різні аспекти тем, які сприяють міжнародному обміну інформацією, самореалізації особистості, отриманню необхідних компетентностей. Саме таким аспектам навчання в докторантурі мистецтва, зокрема за спеціальністю «Сценічне мистецтво», приділяється увага під час розроблення програм у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, суголосних з тенденцією розвитку докторантури мистецтва в університетах світу.

Аналізу та проблематизації дискурсу, який сформувався в мистецьких школах і академіях (за останні два десятиліття) навколо теорій, методів, термінології та концепції академічних досліджень та написання (тез, статей, тощо) у творчих сферах мистецтва та дизайну, присвячені статті науковців з різних закордонних університетів, серед яких привертають увагу розвідки Helena Cabeleira (2014) з університету Лісабону, L. Ravelli, B. Paltridge, S. Starfield (2013) та Jen Webb (2013), де розглядається роль здобувача ступеня як дослідника, який описує результати в теоретичній частині проєкту; шляхи поширення практик і здобутих знань у публічній сфері, а також наводяться приклади, як теоретизуються, матеріалізуються та персоналізуються зв'язки між дослідженням і письмом, створенням текстів і мистецтвом.

Висновки.

Як показує цей короткий огляд зарубіжних публікацій останнього періоду з 2013 по 2023 роки, розвиток та удосконалення докторантури мистецтва для творчих спеціальностей знаходиться у фокусі багатьох дослідників. Це свідчить, що зростає мотивація у закладах вищої освіти пропонувати програми з підготовки док-

торів мистецтва по всій Європі та за її межами. Ця мотивація є наслідком масового розвитку мистецьких досліджень у всіх дисциплінах мистецької галузі. Здобувач вищої мистецької освіти на третьому творчо-освітньому рівні має набути компетентностей, спрямованих на професійну художньо-творчу самореалізацію в обраному виді мистецтва та набути навичок, які дадуть змогу йому бути висококваліфікованим викладачем.

Використані матеріали:

1. **Andrew Gibb , James Beekman Bush , Amanda Espinoza.** (2015). *Doctoral Projects in Progress in Theatre Arts (Проекти в програмах докторської освіти з театрального мистецтва)*. Theatre Journal Johns Hopkins University Press Volume 67, Number 2, May 2015. pp. 383-389 10.1353/tj.2015.0067.

2. **Helena Cabeleira** (2014). *The problem of writing in doctoral research and dissertation in arts and design. (Проблема дослідження та написання докторської дисертації з мистецтва та дизайну)*. hcabeleira@campus.ul.pt. Institute of Education of the University of Lisbon.

3. **Jen Webb Professor , Professor Donna Lee Brien, Dr Sandra Burr.**

Report authors: Professor Jen Webb, Professor Donna Lee Brien, Dr Sandra Burr. (2013). *Examination of doctoral degrees in creative arts: process, practice and Standards. (Захист докторських ступенів у галузі творчості: процес, практика та стандарти)*. Final Report 2013. Lead institution: University of Canberra, Partner institution: CQUniversity. <creativedocexams.org.au> W Jen, D Brien — 2013 — researchprofiles.canberra.edu.au

4. **L Ravelli, B Paltridge, S Starfield** (2013). *Extending the notion of 'text': The visual and performing arts doctoral thesis. (Розширення поняття «текст»: докторська дисертація з візуальних і виконавських мистецтв)*. Visual Communication Volume 12 Issue 4, November 2013 , — journals.sagepub.com

5. **Michelle Granshaw, Mia Levenson, Courtney Colligan, Mac Irvine, Victoria LaFave, Noe Montez, Elizabeth W. Son** (2023). *Imagining New Possibilities: Career Diversity and Doctoral Education in Theatre and Performance Studies. (Представлення нових можливостей: різноманітність кар'єри та докторська освіта в театральних і виконавських дослідженнях)*. Theatre Topics. Johns Hopkins University Press. Volume 33, Number 3, November 2023, pp. 149–158

6. **Pauline Armsby, Carol Costley & Gordon Weller** (2021). *The role of practice in doctoral degrees (Значення практики в програмах докторської освіти)*. Pages 257–273 | Published online: 19 Jul 2021

Cite this article <https://doi.org/10.1080/13596748.2021.1920258>

Іветта ХАСАНОВА,
*старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
заслужений працівник культури України*

МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ В ЕПОХУ ПОСТКОЛОНІАЛІЗМУ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

Дослідження українського іконопису в епоху постколоніалізму надає можливість проаналізувати сучасні тенденції розуміння цього мистецтва, розглянути його не лише як трансцендентне явище, а й як виокремлений спосіб культурного протиставлення та переосмислення історичних подій.

Формування українського іконопису відбувалося не тільки під впливом візантійської традиції, але в умовах перманентного колоніального натиску з боку монархічних та авторитарних держав, зокрема: Австро-Угорської, Польської, російської і радянської. Так, зокрема, намагаючись як найбільше вплинути на українську іконописну школу, витісняючи її самотність, російська імперія прагнула підпорядкувати український іконопис загальноросійському стилю.

У радянські часи розвиток українського іконопису на Сході та в Центральній Україні було практично припинено, а народний іконопис у цей період взагалі винищувався. Багато церков, храмів, соборів і монастирів було зруйновано або передано російській православній церкві, що негативно позначилося на збереженні та розвитку іконописних традицій. Однак, у західній Україні та українській діаспорі іконопис продовжував розвиватися, зокрема завдяки сприянню українських релігійних і культурних діячів, таких як А. Шептицький, І. Огієнко, І. Теодорович, М. Скрипник, Й. Сліпий та ін. [2].

Після здобуття Україною незалежності в 1991 році спостерігається відродження інтересу до національних іконописних традицій. Східні регіони України, такі як Донецька та Луганська області, почали відновлювати православні церкви, оформлюючи їх у академічному або візантійському стилі, прагнучи повернутися до витоків та пошуку національної ідентичності [5; 38–46].

Осмилення української ікони після звільнення від російсь-

кого впливу проявляється у поверненні до національних стилістичних особливостей та відродженні української символіки. Наприклад, образи Христа, Богородиці, архангелів, святих з українськими етнічними рисами та у традиційному вбранні з використанням орнаментів, візерунків, геометричних форм та ін. притаманних українському іконописному мистецтву.

Повернення до автентичних традицій проявляється і у відродженні українського барокового іконопису, зокрема, це простежується у творчості І. Рутковича (ікона «Св. Дмитрія», ікона «Христос у Марфи і Марії») [4], Й. Кондзелевича (ікона «Спасителя з села Городище на Волині», ікона «Старозаповітна Трійця») [4], В.Петрановича (іконостас Краснопуццанського монастиря отців Василіян) [1] та ін.

Наразі сучасні художники-іконописці не відмовляються, а навпаки прагнуть відновити автентичні техніки та стилі, характерні для українського іконопису, трансформуючи їх до новітніх мистецьких напрямів. Очевидним є те, що у творах цих митців спостерігається використання більш яскравих кольорів, комбінованих та площинних технік. Одночасно посилюється увага художників-іконописців до деталей, поєднуючи традиційне темперне письмо із сучасними технологіями, застосовуючи елементи українського народного мистецтва та, звертаючись до спадщини місцевих іконописних шкіл, включаючи київську, львівську та закарпатську, підкреслюється унікальність української духовної культури.

Важливо зазначити, що у постколоніальний період посилюється інтерес до розвідок та популяризації української іконописної спадщини. Видаються наукові праці, організовуються виставки та майстер-класи, спрямовані на збереження та подальший розвиток унікальної художньої традиції.

В українському мистецтві постколоніальна епоха надала поштовх до переосмислення традицій та формування новітніх критеріїв у сакральному живописі. Зберігаючи правила канону, сучасний український іконопис динамічно експериментує, відображаючи національну ідентичність, історичну самосвідомість і навіть актуальні суспільно-політичні реалії.

Зокрема, випускники Львівської академії мистецтв популяризують традиції українського іконопису за кордоном. Так, українська громада в штаті Парана Бразилії відкрила нову церкву Святої

Трійці, де випускниця кафедри сакрального мистецтва зазначеної академії сестра Вероніка Ногас розписала іконографією церкву на 60%, презентуючи українську іконописну школу [6].

Так, професійні художники-митці послідовно пізнають духовні засади іконопису, застосовуючи практику майстрів української діаспори. В основному більшість ікон, що створюються у відреставрованих або новозбудованих церквах, храмах і соборах, спрямовано на українську традицію та вирізняється стильовим синкретизмом, гармонійно поєднуючи українські модифікації ренесансного, барокового й класицистичного стилів.

Сучасні проєкти художників-іконописців направлені на відродження та поширення українського іконопису, протидіючи культурній експансії «руського міру» в український сакральний простір. Такі ініціативи сприяють збереженню та розвитку національної культури та мистецтва, формуючи українське культурне середовище.

Отже, у постколоніальну епоху український іконопис переживає період відродження та трансформації, поєднуючи традиційні іконографічні канони з новими стилістичними підходами, що відображає прагнення до збереження українського культурного коду, національної ідентичності та духовності. Це мистецтво, яке не просто відновлюється, а й еволюціонує, відчуваючи та відповідаючи сучасним соціокультурним викликам.

Використані джерела:

1. **Вуйцик В.** Краснопуцанський іконостас Василя Петрановича// Записки Наукового товариства ім.Т.Шевченка. Т.СХХХХVI. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів,1998. С. 408–416.

2. Іконотворчість / Д. В. Степовик// Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. – К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. — Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-13037>

3. Історія українського мистецтва: у 5 т./ НАН України, ІМФЕ ім.М.Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; ред.т. Л. Ганзенко, Р. Забашта, Т. Трегубова, Ю. Коренюк. К., 2010. Т. 2: Мистецтво середніх віків. 1296 с.

4. **Овсійчук В. Л.** Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок. К.: Наукова думка, 1991. 400 с.

5. **Хлистун Ю.** Причини зміни стилю розпису православних храмів Сходу України на межі XX–XXI століть // Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури. 2022. Т. 5. С. 38–46. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2022.5.38-46>.

6. **Sharon Abdalla.** Colônia rural perto de Curitiba ganha uma das mais altas (e belas) igrejas ucranianas do Brasil. 05/06/2017. <https://revistahaus.com.br/haus/estilo-cultura/igreja-ucraniana-na-colonia-marcelino-e-uma-das-maiores-do-brasil/>.

Роман ШИРМАН,
*кінорежисер, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
член-кореспондент
Національної академії мистецтв України*

МИТТЄВОСТІ, ЯКІ НЕ МОЖНА ЗАБУТИ

Людська пам'ять має здатність забувати те, що здавалося б назавжди закарбується у свідомості. Безліч вражень, образів, спостережень, що точно і вражаюче фіксують події, їхній взаємозв'язок, причини і наслідки з часом стираються, забуваються. Іноді щось може несподівано пригадатися, але це лише мала частка того, що зникає назавжди. І якщо це не було записано і не було зафіксовано фотокамерами, кінокамерами, відеокамерами, то такого наче й не було.

На Одеському міжнародному кінофестивалі наприкінці літа цього року нагороду за кращий український повнометражний документальний фільм отримала стрічка «Гляделов». Режисерка цієї роботи Оксана Кравцова декілька років тому була лауреаткою конкурсу Національної академії мистецтв України «Мистецтво молодих» за свій дипломний фільм «ПЖ».

Фільм «Гляделов» розповідає про життя і творчість видатного українського фотомитця («документального фотографа», як він сам себе називає) Олександра Гляделова, окрім усього іншого наочно доводить важливість та необхідність точного, спостережливого і чесного фіксування тієї реальності, в якій ми живемо. І тієї правди, яка ріже очі, від якої хочеться відвернутися і про яку інколи хочеться забути. Недарма, як згадує сам герой фільму, він нерідко чув на свою адресу: а навіщо взагалі таке знімати, навіщо показувати ці сторони нашого життя, що змальовують нас у не найкращий спосіб? Адже, наприклад, ці безпритульні діти на київських вулицях у дев'яності роки, ці наркомани, що живуть у підвалах і помирають через передозування, ці викинуті за межі гідного соціального існування люди — це ж суцільний жах і сором. Набагато приємніше згадувати той час як оптимістичний, хоча й не позбавлений певних труднощів рух у світле майбутнє. Дві симпатичні дівчинки-сестрички, які просять грошей у пере-

хожих — це миттєвий портрет тієї епохи. За словами Сьюзен Зонтаґ, у справжній виразній фотографії міститься велика мудрість, вона нібито каже нам, що на фотографії ви бачите лише зовнішню поверхню подій, а тепер самі думайте, відчувайте, відкривайте ті глибини, що криються за цією поверхнею. Фото тих дівчаток, що жебракують на Хрещатику і збирають кошти на їжу для хворої матері, спрацьовує як тригер, одразу викликаючи в пам'яті інші напівзабуті картинки-враження з тих часів. Бабусі, що торгують картоплею та цибулею на Саксаганського і при появі міліціонерів перебігають на інший бік вулиці, бо це вже інший район і там їх не чіпатимуть. На білому торці величезного будинку гігантська реклама — ім'я та прізвище шахрая і комбінатора, який тоді вважався видатним бізнесменом. Кіоски, що торгували нібито голландським і відносно безпечним для життя спиртом Royal. Олімпійський стадіон у Києві, перетворений на величезну барахолку, де тисячі людей знаходили для себе порятунок. Знаменита футбольна команда, гравці якої змушені перевдягатися на матч просто в автобусі. Безліч деталей малюють картину часу та способу існування за тих умов. Хоча, зрозуміло, саме люди, їхні портрети, спостереження за ними роблять цю панораму максимально довшеною.

Що сталося з тими дітьми, яких фіксувала камера Гляделова? Кому з них пощастило вибратися з халепи? Якою ціною? Де ті сестрички? Одному з героїв фотомайстра вдалося неймовірними зусиллями викараскатися з того життя. Це хлопчик з курчам на голові — персонаж однієї з найвідоміших фотографій Олександра Гляделова. Режисерка Оксана Кравцова знайшла його, і він розповідає у фільмі, що в дитячому будинку мав приятеля, якого добрі люди вирішили забрати до себе. Хлопчик почав умовляти їх забрати також і його, запевняючи, що той хороший, слухняний, усе вмiє робити. Навіть ходив перед ними на руках, аж поки ця родина не забрала з притулку також і його. У фільмі він уже дорослий, дивиться на фотографію, де у нього на голові сидить курча і каже: «У мене зараз все нормально, живу, працюю... але є одна проблема... я нікому не вірю, і ніколи не можу сказати: все буде добре...».

Де кілька років тому спалахнула гаряча дискусія стосовно творів відомого фотомайстра, які презентувалися як документальні,

але викликали серйозні підозри щодо певної постановки. Серед іншого сперечалися про фотографію: два солдати, підхопивши пораненого, евакуюють його з поля бою. Військові спеціалісти доводили, що під час таких вибухів солдати лежали б на землі, а не стояли на повний зріст; колір диму, що здіймається від вибуху, абсолютно нереальний; порожня дитяча коляска, повз яку пробігають солдати, мала б через той вибух відлетіти геть у бік, а віти дерев хоча б якось сколихнутися. Утім прихильники тієї фотографії доводили, що навіть за умови певного інсценування, вона однак виконує важливу функцію — піднімає дух і бадьорість, демонструє мужність наших військових та їхню взаємопідтримку. Як додатковий аргумент наводили цілу низку відомих, безумовно постановчих фотографій, включно із знаменитим «Поцілунком на Таймс-сквер», що стала в Америці символом завершення Другої світової війни (щоправда, більшість фахівців схильні визнати її повну документальність).

Роботи О.Гляделова неможливо запідозрити в порушенні принципів документальності. Якийсь бронетранспортер, що опинився серед пасовиська, і на якого корови не звертають вже жодної уваги. Старенька сільська бабуса, яка працююито котить величезну покришку до барикади Майдану. Це некрасиві гламурні символи і плакати. Це миттєвості справжнього життя, щемливі, неприкрашені і правдиві.

Події, що відбуваються зараз в Україні — історичні, до яких звертатимуться безліч разів у майбутньому. І вкрай важливо зберегти не лише монументальні свідoctва теперішніх подій, а якомога більше деталей того, як змінилося життя людей та країни під час війни. Усі документалісти знають, як важно знайти в архівах, скажімо, кінокадри — спостереження за реальним, буденним життям людей в СРСР у тридцяті-сорокові роки, напередодні Другої світової війни. Теж саме можна сказати і про спроби знайти подібні кадри в хроніці нацистської Німеччини. Паради, маневри, демонстрації є, нормального буденного життя — майже немає. Деталі можуть розповісти іноді набагато більше, ніж розлогі міркування та батальні картини. Перші дні війни. Раптом спорожнілі київські вулиці. Довга мовчазна черга на білому снігу до аптеки. Магазин, де немає покупців, а касирка сидить і плаче. Увімкнутий вогник телефона, аби тебе помітила і не збила на переході машина

на чорній вулиці під час блекауту. Письменниця з Одеси Марія Галіна створила книгу «Біля війни», яка складається з маленьких спостережень, якихось дрібниць (включно з оголошеннями в магазинах, постерах, що з'явилися у перші дні війни), що зберігають атмосферу тих днів. У самому фільмі «Гляделов» в епізоді, де фотограф знімає розтрощену російську техніку в Бучі, у кадрі несподівано з'являється якийсь дуже збуджений військовий, який радісно повідомляє всім на вулиці: «Жирик здох!». І цей несподіваний епізод, ця деталь яскраво відзеркалює тодішній нервово-ейфоричний настрій людей: попри всі жахи, ми їх тут зупинили, розтрощили, знищили і навіть смерть того покидька Жириновського не є випадковою — все ж таки є справедливість і все тепер буде гаразд!

Може здатися, що проблема фіксування реальності довкола нас, уже вирішена суто автоматично. Адже у кожного є мобільник. І всі все знімають. Але це не зовсім так. Навіть, якщо відкинути селфі, що лише частково стосуються теми нашої розмови, випадкові кадри аматорів, що безумовно мають певну цінність, зазвичай докорінно відмінні від кадрів, відзнятих талановитими, дуже уважними і професійно бездоганними майстрами. А якщо це майстри, скажімо, такого рівня, як Роберт Капа, Анрі Картьє-Брессон чи Олександр Гляделов, то їхні фото (чи відеокадри, замальовки, щоденники, фільми тощо) стають безцінними.

Американський фотограф Джеймс Нахтвей, який сам став головним героєм номінованого на «Оскар» документального фільму «Військовий фотограф», розмірковуючи над сутністю своєї роботи, казав про те, що він є свідком, і його фотографії — це саме свідчення. І свідчення, які він зафіксував, не мають бути забутими і не мають повторюватися.

Наукове видання

**МЕТАСТРАТЕГІЇ ЕКРАНУ/МИСТЕЦТВ
В УМОВАХ ПОСТГЛОБАЛІЗМУ
ТА ПОСТКОЛОНІАЛІЗМУ**

Збірник матеріалів
Міжнародної науково-практичної
конференції
(31 жовтня 2024 року)

Здійснено в межах акції «МИСТЕЦТВО МОЛОДИХ-2024»

Редакційна група
Загоскіна Н. Ю.
(художнє оформлення, верстка –
завідувачка відділу наукового редагування
та видавничої діяльності)

Нечипоренко А. Ф.
(літературне редагування)

Інститут культурології Національної академії мистецтв України
6-р Т. Шевченка, 50–52, к. 710, Київ, 01032
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
КВ №18706-7506ПР від 29.12.2011 р.