

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

За підтримки

УНІВЕРСИТЕТУ МІСТА НЬЮ-ЙОРК

ТБІЛІСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ



Міжнародна наукова конференція

**МИСТЕЦТВО НА ЗЛАМІ:
КРИЗОВІ МОМЕНТИ ПОСТУПУ**
в межах всеукраїнської творчо-наукової акції
«Мистецтво молодих 2019»

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

19 квітня 2019 р.

Київ

УДК 7.01+7.03

Мистецтво на зламі: кризові моменти поступу: зб. тез доповідей
Міжнародної наук. конф., Київ, 19 квітня 2019 р. – К., 2019. – 91 с.

Збірник укладено за матеріалами міжнародної наукової конференції
«**Мистецтво на зламі: кризові моменти поступу**», проведеної Національною
академією мистецтв України 19 квітня 2019 р.

Міжнародна наукова конференція «**Мистецтво на зламі: кризові моменти поступу**», присвячена дослідженню рефлексії мистецтва на кризові трансформації соціального макрокосму, впливу змін політичних парадигм на креаторське поле та поступу творення в умовах ідеологічного хаосу. Конференція проводиться з ініціативи Президії Національної академії мистецтв України відділеннями образотворчого мистецтва, синтезу пластичних мистецтв і теорії та історії мистецтв.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Голова редакційної колегії

ЧЕБИКІН

Андрій Володимирович

- президент НАМ України, академік НАМ України, професор

Члени редакційної колегії

ЯКОВЛЄВ

Микола Іванович

- перший віце-президент НАМ України, академік НАМ України, доктор технічних наук, професор

БІТАЄВ

Валерій Анатолійович

- віце-президент НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор

СИДОРЕНКО

Віктор Дмитрович

- віце-президент НАМ України, академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор

БЕРДИНСЬКИХ

Святослав Олександрович

- учений секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, кандидат технічних наук

БОКОТЕЙ Андрій

Андрійович

- академік-секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, академік НАМ України, професор

МАРКОВСЬКИЙ

Андрій Ігорович

- учений секретар відділення синтезу пластичних мистецтв НАМ України, кандидат архітектури

ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ

Василь Євдокимович

- академік-секретар відділення образотворчого мистецтва НАМ України, академік НАМ України, доцент

СМИРНА

Леся В'ячеславівна

- начальник відділу міжнародних наукових і мистецьких зв'язків НАМ України, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник

ФЕДУРУК

Олександр Касьянович

- академік-секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

ХАРЧЕНКО

Поліна Вагифівна

- учений секретар відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник

ШАЛІНСЬКИЙ

Ігор Петрович

- кандидат мистецтвознавства, начальник відділу науково-координаційної діяльності та інформації НАМ України

ЗМІСТ

DANILOVA Irina Aleksandrovna. <i>Art: a Product or Enlightenment?</i>	8
--	---

СЕКЦІЯ 1. АРХІТЕКТУРА І СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

АБІ АББУД Галина Джозефівна. <i>Синтез мистецтв у розвитку світового культурного простору XXI ст. на прикладі реконструкцій промислових будівель</i>	9
БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович. <i>Новітні тенденції розвитку інструментів візуалізації об'єктів архітектури і дизайну</i>	10
БІТАЄВ Валерій Анатолійович. <i>Сучасна соціалізація людини як проблема культурологічного осмислення</i>	12
БІТАЄВА Ганна Валеріївна. <i>Сучасні світові концептуальні новації в мистецтві муралу</i>	13
ВАТАМАНЮК Наталія Юріївна. <i>Реконструкція двору Музею Вікторії і Альберта в Лондоні</i>	15
ГНІЛОСКУРЕНКО Марія Володимирівна. <i>Інтерактивна рекреація в історичному середовищі міста як засіб уникнення кризових моментів у новітній архітектурі та містобудуванні</i>	16
ГУСЄВ Микита Олександрович. <i>Проблеми взаємозв'язку розвитку автомобільного руху та відкритих просторів міст</i>	17
ДЯДЮХ-БОГАТЬКО Наталія Йосипівна. <i>Синтез наук у дизайні майбутнього</i>	18
ІСАЙКО Ніка Борисівна. <i>Сучасна архітектура в історично сформованому просторовому каркасі</i>	19
КОЛОМІЄЦЬ Антон Володимирович. <i>Місія і фах будівничих доби Бароко</i>	21
КОМАРОВ Михайло Олександрович. <i>Перехідний етап у функціональній організації українських державних кіностудій</i>	23

- КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА Наталія Миколаївна.** *Системна криза архітектурно-урбаністичної сфери в Україні* 24
- КОНОВАЛЮК Анастасія Вікторівна.** *Влияние элиты на формирование архитектурного пространства* 25
- КУДРЯВЦЕВА Поліна Сергіївна.** *Кризові явища у новітньому мистецтві та архітектурі на прикладі середовища існування відлюдників* 26
- КУШНАРЬОВА Крістіна Олександрівна** *Історичні об'єкти архітектури як містоутворюючий фактор сучасного середовища малих міст Поділля* 28
- МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович** *Трансформація неокласичної архітектури Києва під впливом Другої світової війни* 30
- СМІРНОВА Дарія Андріївна.** *Збереження дерев'яної архітектури в сучасній Європі.* 31
- ТОВБИЧ Валерій Васильович, КОНДРАЦЬКА Олена.** *Колір як системоутворююча складова у формуванні архітектурного образу* 33
- ТЮТІНА Любов Веніамінівна, ДАВИДОВ Анатолій Миколайович** *Основні ознаки поняття «сучасна архітектура»* 34
- ШУЛДАН Лариса Олександрівна.** *Вплив демографічних та енергетичних чинників на архітектуру та формування мереж громадських будівель і комплексів* 36

СЕКЦІЯ 2. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО.

- БАРИНОВА Віра Іванівна.** *Трансформація ролі і творчих можливостей мистця в сучасних реаліях художньої творчості* 37
- БУЛАВІНА Наталія Миколаївна.** *Самовизначення мистця в умовах інституціонального переформатування й трансформацій в сучасному мистецтві України* 39

- БУЦЕНКО Олександр Алімович.** *Інтерпретатор соціальних зрушень – Антоні Міро* 40
- ВИРОДОВА-ГОТЬЄ Валентина Гаврилівна.** *Пошуки нових культурних смислів в образотворчому мистецтві України ХХ – ХХІ ст.* 41
- ГАНОЦЬКИЙ Василій Леонтійович, СТАНИЧНОВ Олег Олегович.** *Творчість Едварда Окуня, Станіслава Виспянського та Яцека Мальчевського як рефлексія соціальних потрясінь Польщі у добу Сецесії* 44
- ДЕМ'ЯН Валентина Володимирівна.** *Райська птаха Ольги Рапай-Маркіш в сучасному місті* 46
- ЗІНЕНКО Тетяна Миколаївна.** *Керамічні чаші АРВМ – листи-послання сучасникам і нащадкам (непрочитані сторінки творчості Ади Рибачук та Володимира Мельниченка)* 47
- КОВАЛЬЧУК Остап Вікторович.** *Кризові моменти та виклики для академічної художньої освіти початку ХХІ сторіччя в контексті історії Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури* 49
- КРЕТОВ Андрій Іванович.** *Стратегії митця в контексті проблеми соціального замовлення: актуальність радянського досвіду.* 50
- ЛУЦИШИНА Дарія Володимирівна.** *Інтеграція жіночого мистецтва рукоділля у сучасні художні практики* 51
- МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО Юлія Вячеславівна.** *Втілення сутності часу в рисунках Володимира Буднікова* 52
- МЕЛЬНИК Тетяна Володимирівна.** *Особливості репрезентації тілесності у візуальній культурі ХХІ сторіччя* 53
- НЕСТЕРЕНКО Петро Володимирович.** *Видавничі та друкарські знаки України ХVІ-ХVІІІ ст.* 55
- ОСТРЯНСЬКА Наталія Євгенівна.** *Трансформація прийомів векторної ілюстрації у ХХІ ст.* 57
- ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ Василь Євдокимович.** *Творчість Вячеслава Легкобита і наївне малярство* 59

ПИЛИПЕНКО Іван Якович. <i>Некласична інтерпретація класичного: взаємодія минулого і сьогодення</i>	61
ПРОТАС Марина Олександрівна. <i>Мистецтво посткультури як проблема мультикультуралізму</i>	62
СОВА Ольга Сергіївна. <i>Візуальна реклама як сучасний вид прикладного мистецтва</i>	64
СУНЬ Ке. <i>История развития европейских традиций в высшем художественном образовании КНР XX-XXI вв</i>	65
СОМ-СЕРДЮКОВА Олена Миколаївна. <i>Ефект Брейгеля</i>	66
ШАЛІНСЬКИЙ Ігор Петрович. <i>Художнє оформлення поетичної збірки: класика та сучасність</i>	67
ЮР Марина Володимирівна. <i>Проблеми методології у сучасному мистецтвознавстві</i>	69

СЕКЦІЯ 3 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО, КІНОМИСТЕЦТВО, ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

ВАСИЛЬЄВ Сергій Сергійович. <i>Осмислення Революції Гідності та агресії Російської Федерації проти України в українських документальних фільмах у кінопрокаті (2014–2018)</i>	71
ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна. <i>Метаморфози сценічного читання у сучасному українському театрі</i>	73
ВОРОВИЧ Ірина Борисівна. <i>Проблема класифікації творчих доробків сучасних митців</i>	74
ГОЛІЧЕНКО Юрій Миколайович. <i>Кіногерой, як віддзеркалення соціальних потрясінь</i>	75
ЗУБАВІНА Ірина Борисівна. <i>Криза як фактор розвитку мистецтва: кіно</i>	77

- МАРКОВА Олена Миколаївна.** *Криза співвідношень композитор-виконавець у неоготиці пост-поставангарду* 79
- МІЩЕНКО Марина Олексіївна.** *Збереження пам'яті про втрачену культурну спадщину в межах віртуального простору екрану* 82
- РИБКІНА Ілона Юрівна.** *До питання впливу художніх образів традиційних театральних масок Хахве на кінематограф Республіки Корея* 83
- ТЮТЮН Данило Олександрович.** *Інтерпретація давньогрецького драматичного паттерну у полі нових смислів (фільм Йоргоса Лантімоса «Вбивство священного оленя»)* 85
- ХАРЧЕНКО Поліна Вагифівна.** *Візуалізація як прояв комунікативної домінанти у часово-просторовій організації сучасного музичного твору* 86
- ЧІБАЛАШВІЛІ Асматі Олександрівна.** *Особливості функціонування комунікативної триади "композитор-виконавець-слухач" в епоху нових технологій* 88
- ШАМОНІН Олександр Геннадійович.** *Музичний світ Валентина Сильвестрова: рух до нової простоти.* 89
- Перелік скорочень** 91

DANILOVA, Irina Aleksandrovna
 Associate Professor of Kingsborough
 College of the City University of New York

ART: A PRODUCT OR ENLIGHTENMENT?

A work of concept art is something like an original discovery regarding the “exact sciences” – or an alteration of the boundaries of conceptually possible. Henry Flynt

Promoting the “concept” art instead of “conceptual“ or “no art” vs “art”, back in 1960s Henry Flynt tried to pinpoint his specific understanding of the alternative in art. As we are living through the era when radical/ Avant-guard art slowly becomes classical, with no overturning in the air, there are many questions about art’s future. Are there any limitations in free artistic explorations? How long can it keep going without revolutionary outbreaks? Will conventional art go back to its trade cradle while experimental art dissolves and assimilates other professional areas?

Ideas, talents and skills will continue to appear. New materials, generations and circumstances will bring new forms of artistic expression. All of that is within the new norm: coexistence of skill dominant and experiment/idea/process dominant art. There are still places where freedom of expression is not yet an option while the overall development of art has found its ultimate path through the uneven political geography.

Analyses of general directions in alternative art during the past “post” period and its relation to: the history of the alliance of art and science and their current positions; the alliance of art and design, fashion, style and aesthetics; art as entertainment; the growing array of parallel ideas and projects and their social media visibility; social media by itself as a form of public art; activist art as political reflection.

The life-long views and position of alternative artists, including Henry Flynt, artist and philosopher who was critical of the radical art movements of the 1960^s and 1970^s for not being radical enough will be part of this study. This research will refer to their views, thoughts and art works through the years, situations and processes while trying to trace what happens to the unconventional paths in art. Is it possible to structure and organize alternative art or it should remain wild and free to keep being alternative? What is an alternative art nowadays? Was noncommercial wave in art a daydream, a ghost, a shadow, a time based event or the beginning of a flow? What are the possibilities for the visibility of art independent of the art market? Not for profit art organizations, their chances, ambitions and potentials. Is there still a place for idealism in art and what are the relations between idealistic and practical? The noncommercial unconventional art became quite feasible during the 1960s and 1970s. By now it has the length of one’s life. What are the experiences and consequences?

СЕКЦІЯ 1. АРХІТЕКТУРА І СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

АБІ АББУД Галина Джозефівна

Студент КНУБА

Керівник: К.т.н., доктор архітектури,
професор Товбич В.В.

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У РОЗВИТКУ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ХХІ СТ. НА ПРИКЛАДІ РЕКОНСТРУКЦІЙ ПРОМИСЛОВИХ БУДІВЕЛЬ

Синтез мистецтв у сучасному світовому культурному просторі грає важливу роль для людини, з точки зору як мінімум естетичної. Це поєднання в собі суб'єктні та об'єктні аспекти, що являє собою різні інтерпретації реалій культурного простору кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. Виникають різні жанрові спрямованості синтезуючих напрямів мистецтв які взаємодіють між собою та інтерпретуються один з одним. В такому напрямі розглянемо актуальність реконструкції промислових будівель з точки зору синтезу мистецтв та інтерпретації взаємодії об'єкта-суб'єкта чи суб'єкта об'єкта реалії.

Головна спрямованість змінити естетичний образ покинутих , не функціонуючих промислових будівель, які ми отримали після періоду індустріалізації, коли промисловість була на вершині розвитку і було запроектовано достатньо кількість будівель.

Виникнення подібної ситуації обумовлено тим, що на прикінці ХІХ та на початку ХХ ст. в багатьох містах, велася стихійно не продумано забудова, і в основному під забудову заводів і фабрик видавалися ділянки з хорошою локацією і можливістю розширення виробництва в майбутньому. Таке розташування було особливо вагомим для промислових підприємств, виходячи з близьким розташуванням кваліфікованої робочої сили і наявність необхідної інфраструктури.

Однак в даний час міста вступили в нову фазу розвитку, коли на перший план вийшли екологічна ситуація і соціальна складова, естетичність, відтіснивши основний індустріальний аспект. З огляду на соціальний розвиток почали змінювати функцію покинутих промислових будівель , майже не змінюючи конструкцію будівлі, а використовуючи художні образи на об'єкті, тобто відбувається синтез та взаємодія різних аспектів.

Дослідження подібного спрямування заключається в можливості здійснювати прийомів синтезуючих напрямів мистецтва у створенні видовищних форм, комфортності для людей того чи іншого реконструюючого промислового об'єкта.

Тому, так чи інакше, питання реконструкції промислових зон в мегаполісах з кожним роком ставатиме все більш актуальним, як можливість для надання нового життя будівлі, з естетичної точки зору та функціонального наповнення будівлі.

БЕРДИНСЬКИХ Святослав Олександрович
кандидат технічних наук, учений секретар
відділення образотворчого мистецтва НАМ
України

НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ІНСТРУМЕНТІВ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ОБ'ЄКТІВ АРХІТЕКТУРИ І ДИЗАЙНУ

Останнім часом у практиці архітектурного та дизайн-проектування спостерігаються певні тенденції у розвиткові інструментів репрезентації. Зростання потужності пристроїв обчислення інформації уможливило реалізацію алгоритмів побудови фізично-коректних зображень, що за якістю передачі візуальних властивостей зображених об'єктів не поступаються натурній фотографії. Це дало змогу перетворити проектну 3d-візуалізацію з суто технічного, утилітарного продукту у продукт мистецький, вимагаючи професійного володіння її композиційними прийомами та художніми засобами.

Проектна візуалізація тепер належить до однієї зі сфер діяльності художника комп'ютерної графіки (CGA – computer graphic artist) – досвідченого користувача програм, який поєднує у собі талант художника і знання програміста. Об'єм знань, яким мусить володіти професійний візуалізатор сьогодні стає достатньо великим: особлива складність налаштувань механізму рендерингу (таких програм як V-ray), створення полігональних моделей об'єктів тривимірної графіки (це сферу усе частіше називають 3d-програмуванням), знання оптичних властивостей матеріалів та уміння їх відтворення у створенні шейдерів тощо. Серед навичок художника – робота з режисурою кадру: освітленням, тонально-колірними співвідношеннями, композицією.

Через таку технічну складність практикуючий проектувальник як правило не в змозі перевершити фахівця CGA у створенні фізично-коректної візуалізації. Розподіл праці між проектувальником і виконавцем презентації проекту має свої негативні наслідки. Донедавна функція виконання презентації належала лише проектувальнику – робота над подачею об'єкта органічно доповнювала процес проектування, а сама репрезентація була спрямована на виявлення проектної думки. Мистецтво проектної візуалізації, переходячи з рук проектувальника в руки художника комп'ютерної графіки, який часто не вбачає основну ідею, втрачає суть, перетворюючись у «ефектну картинку» для замовника.

Однак є тенденція до повернення інструменту візуалізації проектувальнику. Останнім часом розробники програм намагаються спростити процес побудови якісної візуалізації. Одним з вдалих прикладів хорошого програмного продукту на думку багатьох фахівців є візуалізатор «CORONA Render», повністю інтегрований в 3ds MAX, розроблений Ondra Karlík у 2009 році.

Перевагами нових інструментів, які здатні у результаті давати зображення, що за характером реалістичності не поступається аналогам, можна вважати:

- розвинений інтерактив. Моделювання, накладення текстур, налаштування освітлення відбувається у режимі «реального часу», за пару хвилин можна оцінити всі аспекти зображення: композицію, колір, світло, матеріали, тіні, віддзеркалення тощо. Раніше результат можна було побачити після процедури «рендеринга», яка була досить тривалою. Певно це сповільнювало процес прийняття рішень.
- спрощення налаштувань. На відміну від аналогічних пакетів, стандартні налаштування «CORONA Render», підходять для 95 % створених сцен.

Не менш важливою тенденцією можна вважати розвиток ринку готових якісних 3-d моделей (елементів сцени, антуражу, меблів, декору), матеріалів та 2-d зображень (текстур, фонових картин тощо); розвиток програмних додатків (плагінів), налаштованих під конкретні специфічні завдання моделювання роблять процеси створення сцени досить простими у використанні.

Таким чином, прогнозуючи тенденції розвитку інструментів візуалізації, можна припустити подальше спрощення параметрів управління при підвищенні ефективності програм.

БІТАЄВ Валерій Анатолійович
доктор філософських наук, професор,
віце-президент НАМ України

СУЧАСНА СОЦІАЛІЗАЦІЯ ЛЮДИНИ ЯК ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ

Проблема соціалізації сучасної людини набуває в наш час все більшої гостроти у зв'язку з тенденцією до гармонійної, послідовної та ефективної євроінтеграції українського суспільства, що й зумовлює необхідність визначення наукової концепції базових основ соціоадаптації, ментальних змін у самовизначенні й самоусвідомленні людини відповідно до існуючих вимог сьогодення. У процесі здійснення аналізу соціально-психологічного стану нинішнього українського суспільства, фахівці відповідних галузей часто звертаються до термінів і понять, що відносяться до сфери масового порушення соціальної адаптації. На наше переконання, це явище спричинено також відсутністю загальноприйнятих схем упорядкування довілля, науково обґрунтованих шляхів успішної самоідентифікації людини в соціумі.

Очевидним є той факт, що нині українське суспільство має пережити непростий, багатоаспектний трансформаційний період, який характеризується докорінною зміною соціокультурного середовища – як у широкому, так і вузькому сенсі цього поняття. Адже існуюча принципова, якісна зміна соціальних, економічних, політичних, технічних, інформаційних та інших вимірів життя сучасної людини зумовлює стресові, непередбачувані ситуації для широких верств населення, а це, в свою чергу, вимагає встановлення та практичне впровадження якісно нових систем соціальної адаптації.

Також слід звернути дослідницьку увагу на той факт, що українське суспільство ще й дотепер переживає наслідки так званої «аксіологічної революції» – суттєвої зміни попередньої системи цінностей, інтерпретації певних історичних фактів і подій нещодавнього минулого. Внаслідок цих процесів, відбулася небезпечна своєю впливовістю на свідомість кожної особистості екзистенційна криза, яка торкнулася не лише окремих людей, а й широких верств населення, представників різних вікових категорій. Істотні переосмислення існуючих культурологічних категорій відбулися й у сфері майнової поляризації суспільства, наслідки якої знайшли свій вияв у існуючому конфлікті масової та елітарної ціннісної свідомості, когнітивному дисонансі, соціокультурній напруженості, що виникла на фундаменті невідповідності реальних вимірів життя – публічній риторичі нової політичної еліти.

Отже, вищеописаний стан сучасного суспільства в нашій державі зумовлює необхідність ствердження пріоритетності культури, яка має стати

чинником об'єднання, примирення, гармонізації соціальних процесів сьогодення. Підкреслимо, що одним із універсальних інститутів плідної соціалізації людини є залучення останньої до процесу художньо-естетичного, мистецького пізнання й творення, а також спрямованість когнітивних інтенцій особистості до світового культурного простору.

Самобутність аксіологічної форми пізнання світу полягає в можливості безпосереднього спілкування зі світовими культурними цінностями, використовуючи універсальність мистецької мови, що є цілісним, неперервним у часі процесом пізнання й засвоєння художніх пам'яток людської діяльності, історії та еволюції людства в їх істинних, об'єктивних вираженнях і практичних втіленнях. У своїй цілісній різноманітності ці пам'ятки акумулюють і транслюють у часі духовні виміри життя попередніх поколінь, є своєрідними знаками людської «спільної долі», що є одним з найвпливовіших чинників національної єдності. І цей процес відбувається незалежно від того, що мається на увазі під поняттям нації: етнічний чи політичний сенс.

Таким чином, шляхом володіння пам'ятками людської культури, особистість долучається до певної соціально-історичної спільності, набуває духовних вимірів культури і, в кінцевому підсумку, ідентифікує себе у якості її самостійного носія. У свою чергу, самоідентифікація особистості є необхідною «точкою відліку» її індивідуалізації, успішної соціалізації і самоактуалізації в світовій культурній спільноті. Адже за таких умов кожна людина вміє діяти, жити й творити і як самостійна одиницьність, і як невідокремлена складова соціуму, нації, розрізняючи і узгоджуючи при цьому спільні й особисті інтереси, переконання, прагнення. А це є запорукою створення цілісного, духовно єдиного українського суспільства, побудова якого і є, на нашу думку, одним із головних завдань сьогодення.

БІТАЄВА Ганна Валеріївна
мистецтвознавець-експерт

СУЧАСНІ СВІТОВІ КОНЦЕПТУАЛЬНІ НОВАЦІЇ В МИСТЕЦТВІ МУРАЛУ

Мурал – один з найпопулярніших напрямків стріт-арту. З кожним днем все більше будівель по всьому світу вкривається величезними графіті, встановлюються рекорди по найбільшій довжині чи величині малюнка, підіймається безліч важливих тем у їх концептуальному сенсі. Швидкоплинний розвиток сучасних технологій торкнувся майже всіх аспектів нашого життя, не лишивши осторонь і муралі. Адже саме у мистецтві віддзеркалюються й

набувають трансформації технологічні новації нашого світу. Одним із відносно нових проявів у мистецтві муралу стали 3D фрески. Звісно, подібна техніка вже давно здобула свою популярність серед мистецтва графіті, однак, з недавніх часів, стріт-арт художники почали все частіше робити величезні 3D картини на стінах будівель.

У своїх роботах митці часто використовують різні за фактурою матеріали й фарби. Наприклад, флуоресцентні яскраві пігменти поєднують із хромованими фрагментами, або ж доповнюють стіни об'ємними фігурами з різноманітних допоміжних матеріалів та покривають весь малюнок фарбою: все це допомагає підкреслити 3D ефект. Подібні мурали можна побачити на вулицях багатьох європейських міст. На стінах будівель найчастіше зображують людей, тварин, природу та мультиплікаційні сюжети, а їх концептуальна складова здебільшого має повчальний або ж естетично-розважальний характер.

Ще одним новітнім явищем у мистецтві стріт-арту, яке знайшло своє місце серед муралів, прийнято вважати світлове графіті. Подекуди дану техніку також називають люмінографією, лайт-графіті або фрізлайтом. Окрім стріт-арту, світлове графіті, перш за все, має відношення до фотографії, адже сама суть створення даного зображення полягає у зйомці на фотоапарат.

Техніка створення фрізлайта досить кропітка: при повній темряві людина створює зображення, використовуючи для цього різні джерела штучного походження світла. Весь процес знімається на фотоапарат, встановлений на режим довгої витримки. Головну роль і художню цінність тут відіграє світло, адже саме завдяки йому у фінішному результаті ми бачимо зображення яскравих ліній та форм на темному фоні. Як допоміжні матеріали, у світловому графіті використовують ліхтарі, жезли, лампочки, свічки або все, що створює і випромінює світло. Даний напрям стріт-арту має безліч своїх індивідуальних особливостей, наприклад, щоб малюнок вийшов правильним, його треба вимальовувати у дзеркальному відображенні.

Часто для підвищення рівня впливу вищеописаного ефекту на сприймаючих, художники використовують як фон для світлового графіті вже готові мурали або ж самостійно створюють нове зображення на стіні. Таким чином, суть деяких муралів можна повністю зрозуміти тільки за допомогою фрізлайту. Концептуальна складова вищезгаданих муралів здебільшого має розважально-естетичний характер, втім, є випадки, коли лайт-художники та фотографи торкалися у своїх проектах досить серйозних та важливих для сьогодення тем. Слід також зазначити, що дана техніка не несе за собою характер перформансу, що не можна сказати про наступний, досить популярний прояв муралів – відеомеппінг або 3D меппінг.

Для даного напрямку мистецтва характерним є перенесення на фізичний об'єкт навколишнього середовища, здебільшого будівлю, 3D проекції, з урахуванням його геометрії та розташування в просторі. Першою компанією, що отримала патент на 3D меппінг, стала Disney. Ще у 60-х роках минулого століття у Діснейленді відкрився новий атракціон, де застосували анімаційну проекцію. Проте саме зараз меппінг набув найбільшої популярності. Часто для створення 3D проекції художники беруть за основу вже готові мурали або ж навпаки: після вдалої візуалізації на споруді з'являється новий, величний малюнок.

Таким чином, розвиток мистецтва муралу не стоїть на місці. Це напрямок у мистецтві, який з кожним днем набуває нових фрагментів, він розвивається, вдосконалюється, трансформується і взаємодіє з іншими стилями, напрямками мистецтва й презентує світові щось яскраве та нове.

ВАТАМАНЮК Наталія Юріївна
аспірантка кафедри інформаційних
технологій в архітектурі КНУБА

РЕКОНСТРУКЦІЯ ДВОРУ МУЗЕЮ ВІКТОРІЇ І АЛЬБЕРТА В ЛОНДОНІ

Заснований в 1852 році Музей Вікторії і Альберта у Лондоні є найбільшим в світі музеєм декоративно-ужиткового мистецтва та дизайну. Він також входить до двадцятки найбільш відвідуваних музеїв світу.

Лондонський музей мав намір реконструювати майже дві третини своїх площ і першим кроком в реалізації амбітних планів став проект Аманди Лівіт.

Архітектурне бюро Аманди Лівіт «A_LA» виграло тендер на будівництво додаткового залу для виставок у музеї прикладного мистецтва. Колекція музею налічує тисячі предметів інтер'єру і деталей декору з усіх країн світу. Будівництво додаткового приміщення дозволило музею, з одного боку, збільшити кількість виставлених експонатів в основній експозиції, а з іншого – створити відповідний простір для виставок сучасних художників і дизайнерів.

Бюро «A_LA» перетворило прихований від сторонніх очей технічний внутрішній двір в громадський простір з підземним виставковим залом. Реконструкція старих підсобних приміщень і котелень тривала три роки, з них було вивезено таку кількість землі, якої б вистачило на заповнення десяти олімпійських басейнів. Робилося це для того, щоб звільнити місце під нову підземну галерею і озеленення двору над нею.

Одним із завдань реконструкції стало формування нових внутрішньо міських зв'язків між музеєм і його оточенням. Щоб відкрити нові простори місту довелося демонтувати історичну колонаду 1909 року архітектора Астона Уебба з боку вулиці Ексібін-Роуд. Її акуратно зібрали заново, але все ж позбавили значної частини масивної кладки в нижній частині. Замість неї з'явилися алюмінієві ворота з перфорованим малюнком. Він повторює форму «ран», залишених на старих каменях осколками снарядів під час Другої Світової Війни.

Двір музею вимостили плиткою ручної роботи – п'ятнадцять різноманітних лінійних візерунків викладені з 11 000 керамічних елементів. Стіну, що сполучає дві будівлі музею, перетворили в колонаду з воротами, яка відкриває вид на розташований через дорогу Геологічний музей.

За колонадою відкривається власне подвір'я – Sackler Courtyard (мал.1), яке слугує громадською площею для зустрічей та входом в музей. Склані поверхні і чіткі лінії виставкового простору вдало поєднуються з пишною архітектурою XIX століття будівлі Музею Вікторії і Альберта.

ГНІЛОСКУРЕНКО Марія Володимирівна,
аспірантка НАОМА

ІНТЕРАКТИВНА РЕКРЕАЦІЯ В ІСТОРИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ МІСТА ЯК ЗАСІБ УНИКНЕННЯ КРИЗОВИХ МОМЕНТІВ У НОВІТНІЙ АРХІТЕКТУРІ ТА МІСТОБУДУВАННІ

Сучасний період в історії розвитку великих міст характеризується високими темпами урбанізації, ускладненні міських систем та загостренні містобудівних проблем.

Кризові явища у сучасній архітектурі та містобудуванні нерідко виникають через індиферентне ставлення до готовності новітнього мистецтва та архітектури бути концентрацією інтерактивного суспільного життя в історичному середовищі міста. Інтерактивність передбачає різноманітність, що в містобудівному плані означає створення рекреаційних відпочинкових зон як поліфункціональних та гнучких просторів, де населенню цікаво та корисно проводити час.

Створення інтерактивних зон відпочинку у структурі історичних центрів міст виконуватиме важливі для їхнього розвитку функції – рекреаційну, культурну, екологічну, туристичну тощо, відіграватиме значну роль у

збереженні та охороні історико-планувальної структури міста і його історико-архітектурної своєрідності.

Раціональну та функціонально-ефективну просторову планувальну організацію інтерактивних відпочинкових зон слід формувати, спираючись на наявне історико-містобудівне планування та рядову забудову міст, кількість населення, інженерно-транспортну інфраструктуру із врахуванням вимог історико-архітектурних опорних планів та інших визначених регламентів й обмежень.

Основою планування інтерактивних відпочинкових зон має бути їх гармонійне та органічне співіснування зі сформованим історичним середовищем, завдяки чому історичний центр міста із законсервованої історичної території перетвориться в сучасний містобудівний елемент якісного міського середовища.

ГУССВ Микита Олександрович
аспірант кафедри інформаційних
технологій в архітектурі КНУБА

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ РОЗВИТКУ АВТОМОБІЛІЗАЦІЇ ТА ВІДКРИТИХ ПРОСТОРІВ МІСТ

Система перетікаючих відкритих міських просторів має тісний зв'язок з транспортною структурою міста. В останні десятиліття проблеми автомобілізації та збільшення кількості транспорту в містах досягли критичних масштабів, що не могло не вплинути на вже існуючі а також нові відкриті міські простори, які з'являються чи проектуються. Дані зміни вплинули на змішування масштабів людини та транспорту в місті а також на диспропорційність відкритих міських просторів.

Модерністські теорії містобудування часто нехтують громадським простором, пішохідним рухом та роллю міського простору як місця зустрічі й спілкування людей, натомість вони направлені на збільшення масштабу будівель, відстаней та просторів, що робить пішохідний рух в місті не комфортним. Основними проблемами більшості відкритих міських просторів є обмежений рух, перешкоди та бар'єри, шум та забруднення. Вони призводять не лише до скорочення пішохідного руху в місті, але і до зменшення кількості відкритих міських просторів та нівелювання їх суспільної, культурної та рекреаційної функцій.

Поділ міст на функціональні зони також сприяє збільшенню автомобільного руху та руху транспорту в містах. Однак останні десятиліття

спостерігається тенденція до проектування районів змішаного типу, в яких представлені різні функції та зони, що робить їх більш комфортними для перебування людини.

При пересуванні людини на авто швидкість сприйняття відкритого міського простору значно скорочується, через що дані простори мають бути великими і просторими. При пересуванні людини пішки відкритий міський простір має бути більш компактним та насиченими – це необхідно для утримання уваги глядача та довшого часу перебування його у просторі. Отже виникає дисонанс масштабів просторів у місті для пішоходів та автомобільного руху.

Місто має нести функцію суспільного місця зустрічі, воно є безпечним тільки тоді, коли велика кількість людей пересувається та перебуває у відкритому міському просторі. На жаль, розвиток автомобілізації поділяє місто на різні не пов'язані між собою простори, і основні функції комунікації між людьми в місті втрачаються.

Вирішенням вищеперерахованих проблем на стику розвитку автомобілізації та відкритих міських просторів має стати пріоритет руху пішоходів над автомобільним рухом та орієнтування, в першу чергу, на людський масштаб. В той самий час транспортна інфраструктура має стати більш диференційованою, мати свої принципи стримування потоків та певні заходи безпеки.

ДЯДЮХ-БОГАТЬКО Наталія Йосипівна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
графічного дизайну та мистецтва книги
Української академії друкарства

СИНТЕЗ НАУК У ДИЗАЙНІ МАЙБУТНЬОГО

Протягом століть мистецтво рефлексує на суспільні виклики. В античності – від мистецтва натуралізму до узагальнення та героїзму, в середньовіччі – від аскетизму до сакральності, в ренесансі – від усталених канонів до людяності, і т.д. Проте які виклики перед нами готує майбутнє? Які прогнози ми можемо зробити вже сьогодні з огляду на історичний розвиток подій?

Як нам не сумно, але варто визнати, останнім часом розвиток дизайну йде настільки швидким шляхом, що вищі навчальні заклади не встигають за його

прогресом. Ми вже сьогодні відчуваємо, що таке «розумне місто, розумна квартира» та «інтернет речей».

Ще у 2013 році компанія Лібелій опублікувала на своєму сайті статтю про застосування 50 датчиків для розумного світу та інфографіку «Libelium Smart World Infographic». Провідні міста України намагаються йти в ногу з часом, так у Львові на 2018 рік запроваджено моніторинг транспортних засобів та рівнів пішоходів для оптимізації водіння та пішохідних маршрутів, електронний квиток у міському транспорті, прокат вело транспорту, розумне освітлення та розумні світлофори. В більшості випадків, коли ми говоримо про «розумне» - то маємо на увазі програмне забезпечення, що розраховує дії замість людини. Але який тоді має бути дизайн майбутнього.

На нашу думку, найбільш прогресивним буде поведінковий дизайн суміщений з Інтернетом речей, те, що прийнято називати зараз IoT (Internet of things). Як правильно вивести інтернет-датчик на панелях та фізичних об'єктах, щоб це було зрозумілим та доступним для широкого загалу. І першим чи має володіти дизайнер майбутнього це синтезом знань про комунікацію, системи управління водою, електропостачанням, газом (історичними типами датчиків), системами управління автомобіля і т.п. Тобто дизайнер майбутнього, це людина, що постійно отримавши завдання, перед реалізацією проекту має вивчити той тип галузі, її історичні прототипи приладів і поєднати це з сучасними можливостями. Бо в даний час, для людей які звикли користуватись «старими» приладами і сучасними аналогами розрив часто надто великий, а це є недоліком сучасного ринку.

Тому для ВНЗ, що готують дизайнерів важливо навчити їх бути відкритими для все нових і нових знань, та вміло застосовувати основні академічні знання у Інтернеті речей (IoT) майбутнього.

ІСАЙКО Ніка Борисівна

Аспірант кафедри теорії, історії архітектури та синтезу мистецтв НАОМА

Керівник: кандидат архітектури,
професор Прибега Л. В.

СУЧАСНА АРХІТЕКТУРА В ІСТОРИЧНО СФОРМОВАНОМУ ПРОСТОРОВОМУ КАРКАСІ

У кожному історичному місті гостро постає питання збереження архітектурної спадщини. Єдина структура історичного міста все більше втрачає свою цілісність. Причини цього процесу природні: з одного боку, «старе» місто

вже не відповідає сучасним умовам життя (збільшені транспортні навантаження, поява нових об'єктів міської інфраструктури і т.п.), а з іншого - місто повинно відповідати новим функціям. Таким чином, досить актуальним стає питання особливого підходу до впровадження сучасних об'єктів в історично сформований просторовий каркас.

Більшість об'єктів будівництва, що з'являються в центральній частині історичних міст, порушують гармонійність і цілісність просторового каркасу. В одних випадках, їх зовнішній вигляд, розмір та конфігурація не відповідають масштабу і характеристикам навколишнього середовища. В інших ситуаціях, коли мова йде про спроби імітації історичних зразків, місто просто доповнюється репліками вже існуючих історичних прототипів, що призводить не тільки до припинення стилістичного розвитку міста, а й до остаточного розчинення історичної спадщини в фальшивому середовищі. Також результат впровадження нових архітектурних форм часто залежить від здатності автора розпізнати і врахувати розвиток традицій місця.

Отже при проектуванні нового об'єму в історично сформованому просторовому каркасі та адаптації нового об'єкта до навколишнього контексту треба зважати:

- на необхідність використання відомих засобів композиції (метр, ритм, горизонтальні й вертикальні членування, контраст та нюанс, масштабність, пропорціональність, тощо);
- на формоутворення навколишньої забудови (врахування об'ємів, мас, модульності, силуетних характеристик);
- на типологічні характеристики найближчого оточення;
- на конфігурацію планувальної структури, яка формує оточення;
- на підпорядкування історичній забудові на стилістичному рівні, використовуючи принцип вільної стилізації на тему пануючого стилю або застосовуючи принцип фрагментарного цитування;
- на колористику оточення;
- на взаємодію із середовищем образним рішенням, врахування традиції місця.

КОЛОМІЄЦЬ Антон Володимирович
аспірант НАОМА

МІСІЯ І ФАХ БУДІВНИЧИХ ДОБИ БАРОКО

Доба бароко залишила Україні величезний культурний спадок. Вивчення, систематизація та аналіз якого триває донині та продовжуватиметься й надалі.

Доба бароко в Європі була часом величезних змін та глибокої кризи, спричиненої багатьма чинниками, зокрема Реформацією. Контрреформація, що стала активною відповіддю Західної церкви на виклики часу, створила надзвичайно сприятливі для митців різних галузей умови, забезпечуючи їх величезною кількістю замовлень. Ємне зауваження Г. Н. Логвина, що «Українське бароко увібрало в себе весь багатий досвід європейського мистецтва, примхливо об'єднавши його з власними естетичними засадами, розумінням прекрасного. [...] Стиль європейського бароко з характерними для нього пафосом боротьби та перемоги, пластичною експресією й багатством варіацій мальовничих композицій якнайкраще відповідав піднесенню національної самосвідомості українського народу» (Українське бароко та європейській контекст. К. 1991р. С.10), дозволяє нам сформувати багатовимірний підхід в аналізі і самої доби, і прикладів її окремих плодів та представників. Зокрема, цікавим для нас є питання освіти доби бароко, її архітектурно-мистецької складової та формування з її допомогою спільного для архітектора та замовника естетичного світогляду. Спільний світогляд у тандемі «архітектор – замовник», подібні естетичні смаки та уподобання, однаково високий рівень культури обох уможлилювали появу низки видатних пам'яток упродовж XVII-XVIII ст. Варто зазначити, що питання власне архітектурної освіти, зокрема в Академії Петра Могили, є й досі практично невивченим. Усі дослідники історії Академії та історії архітектури України зауважують очевидність, з огляду на рясні плоди, наявності архітектурного класу в Академії. Такі думки ми подибуємо і у Є. Болховітинова, у В. Аскоченського, Хв. Титова і пізніше в І. Грабара, О. Мозгової та Г. Логвина. Пошуку коріння власне архітектурної освіти в Академії та її можливій структурі буде присвячено окрему статтю.

Щоби чітко сформулювати тему, пропонуємо ввести ємну назву щодо вищеназваного тандему «архітектор – замовник», а саме – будівничі. Якщо у випадку архітектора – це його фах, то у випадку замовника – місія. Тож ми, аналізуючи це питання до XVIII ст. включно, не помилимося, даючи таке двоєдине визначення.

Формулюючи місію будівничих доби бароко, також не помилимося, коли скажемо, що це було «творення мистецької високої архітектури». Впевненість у цьому твердженні нам дає власне те, що залишилося від епохи, те що так чи інакше дійшло до нас. Навіть пам'ятки, свідомо знищені московською владою, існують у зображеннях, а деякі вже успішно відновлено чи планується відновити.

Представниками одного з таких знакових для Києва тандемів будівничих були Гетьман Іван Мазепа та архітектор Іван Зарудний. Саме останньому насправді приписують авторство Миколаївського (1696 рік.) та Богоявленського (1693 рік.) соборів. Про авторство Івана Зарудного, а не Осипа Старцева, писав ще у 1954 році І. Грабар «Просто незрозуміло, як могли зародитися ці барокові форми в голові московського майстра, й сам по собі постає питання щодо прямого співавторства іншого місцевого техника», пізніше цієї ж думки трималася О. Мозгова, а Г. Логвин у своїй статті «Іван Зарудний – видатний український архітектор» пише про це як про доконаний факт. (Русская архитектура первой половины XVIII века под ред. акад. И. Э. Грабаря, 1954, с. 50–61; Мозговая Е. Б., Зарудный И. П., 1981, с. 33–40; Логвин Г. Н., 1998, с. 70–90)

Тут, повертаючись до важливості спільного архітектурно-мистецького світогляду в тандемі будівничих, час сказати про місце чи середовище, де він формувався. У Києві це була Академія Петри Могили. Св. Петро Могила, творячи Академію, застосував провідний європейський освітянський досвід. Він впровадив традиційну для Заходу ще з часів Римської імперії систему «Семи вільних мистецтв» – *Septem Artes Liberales*, яка у Європі XVI-XVII ст. була надзвичайно успішно впроваджена в потужній мережі єзуїтських колегіумів. Сам Петро Могила, як вважає низка дослідників, вчився в університеті Сорбонни, де майже за сто років перед ним вчився й засновник Братства Ісуса Св. Ігнатій Лойола. Варто зауважити, що задача по «пересаджуванню» на православний ґрунт питомо католицької освітньої моделі єзуїтських колегіумів була надзвичайно складною і вимагала від Петра Могили як делікатності, так водночас і оперативності у впровадженні. Втім уже через короткий час про Академію казали не інакше як про «славу Київську академію». Вона готувала широкоосвічених людей, що, вільно володіючи кількома мовами, віршуючи латиною, пишучи полемічні книжки (теж кількома мовами), будучи філософами та богословами, могли водночас бути спеціалістами, наприклад, у геодезії та фортифікації, а славнозвісний графік Іван Мигура – викладати в Академії піітику. Нині, в час вузькоспеціалізованої освіти, таке важко навіть уявити. Ортега-і-Гасет ще 90 років тому назвав вузьких спеціалістів «дипломованими неуками».

До питання співпраці Івана Мазепи та Івана Зарудного та аналізу формування їхнього архітектурно-мистецького світогляду варто додати й загальну картину їхнього виховання та освіти. Якщо біографія Івана Мазепи є добре дослідженою, то, на жаль, сказати це щодо Івана Зарудного ми не можемо. Дослідники припускали, що він походив з родини сотенної аристократії. Досліджуючи домашню освіту та виховання у Гетьманщині в середовищі сотенної аристократії, автор дійшов висновку щодо надзвичайно значної ролі саме домашньої освіти, що прищеплювала дитині різні знання одночасно з моральними вартостями, що жилися традиціями та християнською вірою (И.Ф.Тимковский «Воспоминания» (Рус. арх. 1874. № 6). Уважно вивчаючи «Записки» Іллі Тимковського, «Автобіографію» М. Максимовича, повість «Близнята» Т. Шевченка чи «Бурсак» В. Наріжного, ми можемо отримати повноцінне уявлення щодо цього. Підвалини яскравої особистості українського бароко закладалися саме в родині, але високого розвитку та розкриття талантів і здібностей добивалися вже в Академії чи семінаріях, що були, по суті, її копіями. І Іван Мазепа, і Іван Зарудний в різний час навчалися в Київській Академії. Те, що Іванові Зарудному постійно протегували гетьман та Стефан Яворський, свідчить не тільки про його талант та високу освіту, але й про світоглядну спорідненість між цими людьми, які, втілюючи певні творчі плани, залучали для їхнього виконання людину свого світоглядного кола. Їхня освіта дозволяла їм фахово обговорювати архітектурний проект на всіх його стадіях. Розуміння предмета архітектури, естетична розвиненість, освітня підготовка дозволяє нам називати будівничими також і їх. Це не був їхній фах, але, очевидно, їхня місія. Місія органічно притаманна європейським діячам різних часів, проте так яскраво реалізована в Україні доби бароко.

КОМАРОВ Михайло Олександрович
аспірант кафедри теорії, історії
архітектури та синтезу мистецтв НАОМА

ПЕРЕХІДНИЙ ЕТАП У ФУНКЦІОНАЛЬНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ДЕРЖАВНИХ КІНОСТУДІЙ

На сьогодні існує специфіка українських державних кіностудій пов'язана з особливостями їх формування у переважно радянські часи. Тому виникла розбіжність у функціональному насиченні та виробничих можливостях між новими комерційними та старими державними студіями.

В Україні існують шість великих комплексів кіновиробництва, з них три

найбільші збудовані у першій третині ХХ століття. З того часу неодноразово змінювався набір факторів, що впливав на функціонування кіностудій, тому проблема потенційної архітектурної модернізації старих українських кіностудій стала досить актуальною.

Основним недоліком державних студій є недостатня щільність забудови території, мала кількість знімальних павільйонів, їх застаріле технологічне оснащення. З іншого боку в останні роки керівництво студій заповнило прогалину функціонального розмаїття, проводячи на території культурні заходи, презентації, та (у випадку студії ім. О. Довженка) влаштовуючи автокінотеатр (кінодром).

Розвиток державної підтримки кіновиробництва також сприяє адаптації старих кіностудій, адже з розпадом Радянського Союзу практично зникло поняття державного замовлення в кіно, а більшість комерційних стрічок знімалися на щойно збудованих кіно- і телестудіях.

Отже, якщо дана тенденція збережеться, то маємо надію сподіватися, що за умови часткової чи докорінної архітектурної та технологічної модернізації, державні студії мають всі шанси вирівняти свої позиції відносно комерційних студій.

КОНДЕЛЬ-ПЕРМІНОВА Наталія Миколаївна

кандидат архітектури, старший науковий співробітник, завідувач відділу дизайну й архітектури ПСМ НАМ України

СИСТЕМНА КРИЗА АРХІТЕКТУРНО-УРБАНІСТИЧНОЇ СФЕРИ В УКРАЇНІ

Архітектурно-урбаністична сфера — це місце, де замислюються і реалізуються бачення і проекти створення сприятливого середовища для життя і розвитку людини, суспільства, країни.

Швидкий перехід в незалежній Україні до ринкових відносин в контексті адміністративних форматів регулювання призвів до руйнування ядра архітектурно-урбаністичної сфери — інфраструктури досліджень, архітектурної критики, системи управління, професійної організації.

Процеси співвіднесення ринку і суспільного блага в Європі йшли десятиліттями, в результаті були вироблені механізми обмежень в ринкових

відносинах. Це визначило високий рівень прийнятих рішень, збереження культурної спадщини, створення якісного життєвого середовища.

Зараз в Україні архітектори, навпаки, у своїй переважній більшості, «грають на пониження» своєї місії, до чого їх штовхає замовник (інвестор), який діє виключно у власних інтересах, і соціальні цінності суспільства споживання. Архітектура зведена до необов'язкового етапу в великих інвестиційних циклах. Розуміння архітектурної справи як послуги, реалізація соціальних міфів про задоволення потреб людини і технологічного розвитку, у підсумку ведуть до втрати сенсу і цінності архітектурної майстерності.

Архітектура як місія не відтворюється ні культурою, ні професією. В Україні немає розуміння стану і перспектив цієї сфери, вона, як така, взагалі не присутня в свідомості політикуму й системи управління державної влади. Архітектурно-урбаністична сфера розбита на ряд мало пов'язаних фрагментів, таких як галузь будівельного виробництва, містобудівне та територіальне планування, ринок нерухомості, збереження культурної спадщини, транспортна інфраструктура, самоврядування громад тощо, по відношенню до яких і проводиться аналітика й приймаються управлінські рішення. Звідси — накопичення зростаючих суперечностей і конфліктних ситуацій, погіршення життєвого середовища і, взагалі, відсутність перспектив розвитку країни та її територій, як осмисленого цілого.

Сфера діяльності утворює цілісність при співорганізації її базових процесів — виробництва, відтворення, функціонування, розвитку, творіння, поховання і управління в його основних типах (адміністрування, менеджмент, керівництво, організація). Співорганізація процесів сфери повинна забезпечуватися відповідними інститутами. Зберегти цілісність сфери, можна тільки розуміючи, як і які з цих процесів проявлені і як вони співвідносяться між собою. Сьогодні в архітектурно-містобудівній сфері немає такого розуміння її стану і перетворень.

КОНОВАЛЮК Анастасія Вікторівна
аспірантка КНУБА

ВЛИЯНИЕ ЭЛИТЫ НА ФОРМИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

В научной сфере архитектурной деятельности можно выделить понятие строение – объект, который служит для удовлетворения нужд и архитектура - объект, которое служит для воздействия на состояние и поведение человека.

Архитектурное пространство возникает для реализации целей, которые связаны с восприятием определенных позиций многими людьми. Цели могут быть разными: завлечь людей тратить деньги, образовать общество, навязать религию, представить силу государства и таким образом подчинить человека служить народу, защитить свои ресурсы. Для того чтоб человек принял позицию власти необходимо представить идеологию так, чтоб он воспринял ее на уровне чувств. Поэтому наше присутствие в архитектурном пространстве связано с переживаниями, оно нас восхищает, вдохновляет, завораживает, заставляет задуматься, оно нас принуждает быть в контакте с событием. Архитектурное пространство выступает некоей материальной проекцией для воспроизводства определенных чувств. Из этого следует, что в становлении архитектурного пространства играют не конкретные действия, а “форма присутствия”, которая выражается в переживании того или иного события, в восприятии себя в этом пространстве, в определенном контакте с другими людьми, в проявлении каких-то мыслей и чувств. Все эти процессы продумывает элита. Чаще всего элитой называют людей, которые имеют непосредственное отношение к политической власти и имеют ресурс влияния на общество. Но помимо политической элиты можно выделить экономическую, культурную, интеллектуальную, социальную элиту, они так же имеют ресурс влияния на общество в виде денег, знаний, связей. Для того чтоб учесть все возможные факторы воздействия на сознание человека привлекается разная элита. На основании уже сложившихся эстетических и поведенческих норм в обществе элита формирует поведенческие и эстетические нормы для архитектурного пространства. А далее на основании этих норм продумывается поведение, которое оформляется в физическом пространстве.

КУДРЯВЦЕВА Поліна Сергіївна
студентка КНУБА

КРИЗОВІ ЯВИЩА У НОВІТНЬОМУ МИСТЕЦТВІ ТА АРХІТЕКТУРІ НА ПРИКЛАДІ СЕРЕДОВИЩА ІСНУВАННЯ ВІДЛЮДНИКІВ

У світовій практиці на даний момент поширюється таке явище, як відлюдництво. У сучасному світі, де людину оточує стресові ситуації, погана екологія міст і інші особисті і глобальні проблеми, деякі люди вважають за краще піти з цивілізації і жити відлюдником.

Статистика показує, що кількість людей, готових до виходу з суспільства в усамітнення з природою тільки зростає з роками. До найбільш поширених

причин відлюдництва по світу є: стресові ситуації, бажання знайти себе, відпочинок від міста, фінансові труднощі, релігійні причини та інші.

У моєму дослідженні я роблю спробу вивчити явище відлюдництва у вітчизняній і світовій практиці, для того щоб зрозуміти, як реагувати архітектурі на можливий варіант подальшого розвитку суспільства. Робота базується на статистичних даних наданих соціологами та зібраних особисто в ході спілкування з відлюдниками, зібраних у вигляді опитувань у різних соціальних груп, а також на практичних знаннях людей, які вже прийшли до такого способу життя і проблем які з'явилися у них внаслідок відсутності кваліфікованої допомоги в питанні проектування житла.

В процесі дослідження було:

- проаналізовано історико-бібліографічні джерела за темою дослідження;
- виявлено передумови виникнення відлюдників як соціального класу: історико-соціальні, економічні, релігійні, політичні, етнічні, філософсько-світоглядні;
- визначено регіональні, географічні, соціальні та інші чинники, що впливають на формування у людини бажання стати відлюдником;
- аналітично досліджено представники яких вікових, соціальних, професійних та ін. груп населення стають відлюдниками та чому;
- виявлено хронометричну залежність відлюдництва від архітектурно-просторової моделі осередку проживання такого типу людей;
- проаналізовано географічну модель поширення відлюдництва та виявити регіональні особливості;
- охарактеризовано форми та засоби функціонально-просторових моделей організації житла відлюдників;
- досліджено особливості архітектури (основні типи) та типологічні схеми осередків існування відлюдників;
- запропоновано методики створення комфортного середовища проживання відлюдників в залежності від територіального розташування останнього.

Методи дослідження. В роботі застосовано:

- метод літературного аналізу для вивчення існуючого досвіду за досліджуваною тематикою;
- статистичний метод з метою отримання інформації соціологічного, професійного, демографічного та іншого профілів;

- метод порівняльного аналізу для виявлення типологічного різновиду та особливостей містобудівного розташування осередків існування відлюдників;
- метод отримання інформації за допомогою здійснення соціологічних опитувань для визначення причин появи серед людей цікавості до відлюдництва як явища та цілей, які ці люди ставлять перед;
- метод експериментального проектування для створення уніфікованої архітектурно-просторової моделі існування відлюдників;

За результатами дослідження можна зробити такі висновки:

1. Кількість відлюдників має перспективу збільшуватись.
2. В архітектурі середовище проживання відлюдників не було досліджено повною мірою. Тому ця галузь може вважатися новою.
3. Було виявлено та досліджено причин появи осередків існування відлюдників, дослідженні їх архітектурно-просторових та планувальних особливостей разом із засобами стилістичної виразності.

КУШНАРЬОВА Крістіна Олександрівна
аспірант при кафедрі теорії, історії
архітектури та синтезу мистецтв НАОМА

ІСТОРИЧНІ ОБ'ЄКТИ АРХІТЕКТУРИ ЯК МІСТОУТВОРЮЮЧИЙ ФАКТОР СУЧАСНОГО СЕРЕДОВИЩА МАЛИХ МІСТ ПОДІЛЛЯ

Значимість історичного середовища міст Поділля обумовлена тим, що вони служать місцем ідентичності, пам'яті та приналежності, особливо в значенні чітко виражених ознак територіальної спільності архітектурного середовища та які мають не пересічне історичне, мистецьке наукове, соціальне значення.

Історичні центри міста, як правило, створюють міську ідентичність для інших частин міста і суміжних районів, особливо в значенні малих міст, де історичні центри або окремо розміщені осередки історичної забудови складають в середньому від однієї четвертої до однієї восьмої всієї їх площі. Незважаючи на історико-культурний потенціал міст Поділля, який складає близько 271 об'єктів у 128 населених містах (збережені: замки, пояс бастионної фортифікації, структурована історична забудова середмістя з центральною, ринковою площею, ратуша, монастирські комплекси, інше) історичні райони у

багатьох випадках є репрезентативними частинами міста, де розміщуються безліч функціонально не задіяних історичних будівель і пам'яток. Це не лише суперечить швидким темпам розвитку та появі нових функцій, утворених соціокультурним прогресом, але й призводить до поступового руйнування їх матеріальної структури і тим самим до втрати цінності.

Політика збереження та охорони об'єктів архітектурної спадщини повинна орієнтуватись: на регенерацію середовища та функціональну активність, не виключаючи зміну функціонального напрямку, якщо він втратив свою актуальність; на задіяння пам'яток і передусім історичної забудови не лише у освітньо–пізнавальному напрямку (музейні комплекси) але й утилітарних функціях.

Регенерація районів з історичними будівлями, які не мають особливої архітектурної або історичної цінності, може забезпечити саме таке середовище, яке стане основою стійкої життєздатності міст, оскільки вони забезпечують: різноманітність середовища, типів будівель, розмірів та функціонального використання; художні особливості об'єктів архітектури та характер місцевості; асоціації з минулим; будівлі та вуличні ландшафти “людського масштабу”; багатство і своєрідність дизайну; фізичні прояви переосмислення міста.

Об'єкти історико–культурної спадщини отримують значення факторів на які слід орієнтуватись при вирішенні композиційно–просторовий характеру для схеми регенерації середовища, особливо якщо її концепція має на меті модернізацію окремих архітектурних об'єктів або наповнення середовища новими спорудами.

Спільною метою для всіх міст є необхідність реалізації загальної перспективи із забезпечення їх життєздатності. Її основу складають місто формуючі фактори, серед яких вирішення таких питань, як транспортний та комунікаційний взаємозв'язок, екологія, рентабельність, підтримка та надання послуг, особливо гострим є якісне архітектурне середовище.

Відправною точкою є фінансування проектів для регенерації міських центрів і запобігання фінансовому розриву, що залишився від дефіциту податкових надходжень для надання послуг, а також створення високоякісного контенту для відродження міста.

МАРКОВСЬКИЙ Андрій Ігорович
кандидат архітектури, учений секретар
відділення синтезу пластичних мистецтв
НАМ України

ТРАНСФОРМАЦІЯ НЕОКЛАСИЧНОЇ АРХІТЕКТУРИ КИЄВА ПІД ВПЛИВОМ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Починаючи від утвердження вертикалі контролю за мистецтвом та культурою, що була остаточно кристалізована в СРСР в середині 1930-х років, і до середини 1950-х, радянська архітектура в цілому та архітектура Києва, як столиці другої за розміром та значенням республіки, носила передусім ідеологічно-декларативний, представницький характер. Основним завданням, що делегувалося владними елітами, була легітимізація нового соціального устрою та утвердження його потужності шляхом створення відповідного міфологізованого поля, що, як будь-яка винайдена традиція (згідно Хобсбауму), підкреслювалося історичними ремінісценціями.

Однак, умови, що склалися в середині відповідного культурно-мистецького середовища, не були однорідними, істотно змінюючись в часі під впливом потужного зовнішнього фактору – Другої світової війни. Умовно розірвавши відповідне поле на «до» та «після», військовий конфлікт вніс потужні деформації в глобальне сприйняття векторів розвитку архітектури Києва.

Архітектурно-мистецьке життя столиці УРСР у відповідний період було насичене яскравими подіями, з яких ми виділимо дві основні, найбільш характерні та представницькі як за розмахом, так і за плеядою представлених майстрів: два конкурси на забудову Урядового кварталу 1934-1935 рр. – «до»; та відбудову Хрещатику 1944 р. – «після».

Обрання саме конкурсних робіт не є випадковим: на нашу думку концептуальні проекти є найбільш презентабельними як з точки зору вияву ідеологічно-декларативних вимог замовника, владних еліт, так і справжнього творчого задуму архітектора. Саме в чистих «паперових» проектах можна прослідкувати як декларативну, так й ідейно-мистецьку складову без наступних змін та нашарувань, що виникаючи при реалізації, часто ведуть до збідніння та викривлення початкової ідеї через різноманітні перепони конструктивного та фінансового характеру. Архітектурні конкурси були надзвичайно важливим явищем, що виходило за рамки вибору того чи іншого проекту під конкретне завдання – це було місце синтезу, створення нової

стилістичної доктрини та затвердження вектору розвитку архітектури тих років.

На основі аналізу двох конкурсів у Києві: Урядового кварталу 1934-1935 рр. та відбудови Хрещатику 1944 р. ми прослідкували важливі тенденції поступової трансформації архітектурно-мистецького поля під впливом глобальних соціо-політичних зрушень, викликаних Другою світовою війною.

Тенденційно трансформуються у бік певної лібералізації:

1. Відношення правлячих еліт до попередньої забудови та історичного досвіду в цілому;
2. Соціально-містоформуєча роль центральної частини міста та зменшення територіальних бар'єрів між елітою та пересічним населенням. Умовна гуманізація адміністративного центру;
3. Трансформація монументальної пропаганди з поступовим відходом від героїзованого масштабу та культу особистості;
4. Повернення народних та необарокових мотивів в архітектуру, як засіб національної ідентифікації та творчої самобутньої виразності.

Відповідно, означені тенденції можуть бути екстрапольовані на широкий загал культурно-мистецького поля Києва та України середини 1930-х - середини 1950-х років.

СМІРНОВА Дарія Андріївна
магістр архітектури.

ЗБЕРЕЖЕННЯ ДЕРЕВ'ЯНОЇ АРХІТЕКТУРИ В СУЧАСНІЙ ЄВРОПІ.

Дерев'яну архітектуру творили і народні будівельники, і фахові архітектори. Протягом століть дерев'яна архітектура вбирала в себе ознаки архітектурних стилів тої чи іншої доби – готіки, бароко, класицизму. Спадок дерев'яної архітектури в цілому по Європі великий і вона служила взірцем для розвитку мурованої архітектури, як це робив в Україні архітектор В.Городецький. Отже, необхідно зосередитися на таких шедеврах, як дерев'яні храми та дерев'яні будинки. Час зберіг порівняно мало дерев'яних храмів, тому в сучасних умовах особливо актуальним є проблемі вивчення і збереження пам'яток дере'яного зодчества і зокрема сакральних храмів та житлових споруд.

Серед найкоштовніших перлин європейського дерев'яного зодчества – дерев'яні церкви, яких наприклад в карпатському регіоні донині збереглося близько 3000. Здавна вважалося, що храм - це книга життя і культури нації.

Як і шедеври дерев'яного зодчества Європи, яскравим прикладом дерев'яної архітектури є також дерев'яні будинки. Дерево є одним з найдавніших будівельних матеріалів на Землі. Дерев'яні споруди існують не одну тисячу років і навіть з розвитком сучасних технологій в галузі будівництва утримують свої позиції.

Будівництво відносилось до найбільш стародавнім видів людської діяльності, а дерев'яна архітектура заклала основи всього подальшого розвитку зодчества. На особливу увагу заслуговують зрубні споруди які поширені в другій половині II тис. до н.е. - початку I тисяч. Зрубні житла, що стали першим кроком на шляху створення наземної рубаною дерев'яної споруди, були поширені у прибалтійських, фінських і тюркських племен, а також в лісистих областях Середньої і Північної Європи і у так званої трипільської культури. З довгих горизонтально укладених колод виходили багатогранні споруди, що з часом перетворилися в однокімнатні, а пізніше і в багатокімнатні прямокутні будинки. В середині розташовувався осередок, дим виходив в отвір в даху над ним. Перед входом часто влаштувалася "передня". У Північній Європі при розкопках знаходили тільки підстави таких будинків. Такий тип споруди згодом назвали "мегарон", вони лягли в основу грецької архітектури, в т.ч. грецького храму. Будівництво з дерева було освоєно приблизно на десять тисяч років раніше, ніж будівництво з каменю.

В Європі архітектура дерев'яних будинків розвивалася і формувалася відповідно до територіальними і природними умовами і національними традиціями народів, які проживають в кожній окремо взятій країні.

Отже, історія дерев'яної архітектури пройшла довгий шлях свого зародження, розквіту та поступового згасання через брак сировини, але оглядаючись назад ми можемо бачити велику кількість шедеврів із дерева, що залишили наші пращури. Саме ці культурні пам'ятки потребують захисту і турботи як територіальних громад так і державних інституцій.

ТОВБИЧ Валерій Васильович

доктор архітектури, професор, завідувач
кафедри інформаційних технологій в
архітектурі КНУБА

КОНДРАЦЬКА Олена,

Аспірант КНУБА

КОЛІР ЯК СИСТЕМОУТВОРЮЮЧА СКЛАДОВА У ФОРМУВАННІ АРХІТЕКТУРНОГО ОБРАЗУ

- В своїй творчій роботі зазвичай архітектор засобами об'ємно-просторової композиції формує архітектурний образ об'єкту. Світло і колір у цьому процесі, в більшості, виконує другорядну або коригуючу функцію, які дозволяють певним чином або підкреслити, або знівелювати певні аспекти авторського задуму архітектурного образу.
- Останнім часом все частіше основою авторського задуму стає не об'ємно-просторова геометрична композиція, а саме ці «допоміжні» засоби – світло і колір. Вони можуть бути «системоутворюючими» як окремо, так і разом, виявляючи поміж себе «головного» або ні.
- Фантазійно можна представити такі об'єкти. Наприклад, культурний центр у Будапешті по образу Дунаю, коли у вечірню годину за різними програмами весь об'єкт підсвічується різнокольоровими барвами. Вдень, при звичайному освітленні, формоутворюючою є об'ємно-просторова композиція, а в темну вечірню годину об'єкт «працює» як кольорова пляма, яка з певними часовими проміжками змінює колір.
- Для досягнення мети, коли світло і колір визначають психоемоційне сприйняття авторського задуму, використовуються різні засоби. Це поряд із світло-кольоровою підсвіткою, кольорові площини і деталі, облицювальні оздоблювальні панелі, які мають різні властивості: поглинати світло, відбивати і віддзеркалювати, з внутрішньою підсвіткою кольору та ефектом мерехтіння та інше.
- Кожен локальний колір (за К.Ізардом) має певні психоемоційні асоціативні властивості, які впливають на стан людини. За тим же К.Ізардом - 9 відчуттів: інтерфейс, радість, подив, сум, гнів, відраза, сором, страх, втома. Для прикладу, чорний – це страх, сум і гнів, а червоний – гнів і радість, жовтий – подив, синій – інтерес та інше.
- Важливим аспектом в кольоровому формотворенні архітектурного образу є вид кольору. Мається на увазі простий із спектру і складний на рівні авторського художнього витвору мистецтва, який системно впливає як на

психоемоційне сприйняття об'єкту, перетворюючи його в окремий витвір синтезу мистецтв - архітектури і живопису, де художній кольоровий витвір стає головним в сприйнятті архітектурного образу як витвору мистецтв.

ТЮТІНА Любов Веніамінівна,
аспірантка НАОМА

ДАВИДОВ Анатолій Миколайович
кандидат архітектури, доцент, декан
факультету архітектури НАОМА

ОСНОВНІ ОЗНАКИ ПОНЯТТЯ «СУЧАСНА АРХІТЕКТУРА»

Одна з найбільших проблем в можливості опису сучасної архітектури полягає в тому, щоб визначити початок цього періоду. Схиляючись до напрацювань Кеннета Фремптона «Сучасна архітектура. Критичний погляд на історію розвитку», явище, «сучасна архітектура» з'явилась наприкінці ХІХ ст. Цьому сприяли різні передумови.

Як показує історія, головними фігурами в будівництві до ХХ ст. виділялись замки, палаци та храми – це залежало від конкретних видів діяльності людей. Явище архітектури було статичним, зв'язаним в умовах обмеженого функціонального застосування, технічних, технологічних пут та обмеженості будівельних матеріалів.

Однак, початок ХХ ст. ознаменувався появою особливої відмінності архітектури від всього того, що відбувалось з нею до цього часу – це принцип розділення несучої конструкції і поява зовнішньої тканини будівлі. Зовнішня стіна завершила епоху своєї непохитної статичності та несучості. Змінилось вираження архітектоніки будівель та споруд.

Саме на виявлення цього принципу вплинула значна кількість вражаючих змін в соціумі, науці, технологіях, що відбулись на межі ХІХ-ХХ ст.

З основних передумов появи «сучасної архітектури» узагальнено можна виділити три явища, що передували та вплинули на ХХ століття: культурні, територіальні та технологічні зміни.

1. Нові форми архітектури як послідовність виникали з теоретичних напрацювань значної кількості архітекторів-мрійників епохи Проствітництва (Піранезі, Етьєн Луї Булле, Жак Гондуен, Пьер Патт, Марі Жозеф Пейр, Жан Батист Рондель, Клод Нікола Леду), що давали волю своїй уяві, хоч технологічна та будівельна-матеріальна база, ще не

набули достатніх можливостей для проявлення таких споруд. Вони продукували ідеї відступу від порушення архетипів архітектури, зміни вираження людської думки в архітектурному середовищі. Їх культурний аспект в ХХ ст. доводить до сплеску пошуків нових форм.

2. Місто, яке статично тримало одні й тіж межі протягом століть, під розмахом ще небачених раніше соціальних та технологічних змін починає жваво розширюватися. Розвиток медицини та покращення харчування збільшувало кількість населення і, як наслідок, виникали нові за формою та функціональним призначенням будівлі (адміністративні будівлі, театри, школи, лікарні тощо..).
3. Розвиток науки призвів до створення нових штучних будівельних матеріалів, будівельного устаткування. Наприклад, поява ліфту в середині ХІХ століття, дали розмах багатоповерховому будівництву. Нові будівельні матеріали та технології: сталь, скло, залізобетон, утеплювачі, алюміній, композитні матеріали, пластмаси. Окрім того, з'явилися нові можливості розрахунків, комп'ютерні технології, параметрична архітектура.

Отож, саме початок ХХ століття узагальнив та окреслив новий шлях архітектури. Поява різних, проте, взаємозалежних та ще небувалих до того часу кластерів в соціумі, мистецтві, науковому та технологічному прогресі вплинули на рушійні сили видозмінення архітектури та змінили її.

Основною ознакою сучасної архітектури є – відокремлення несучої конструкції від огорожувальної, а також незалежність елементів, що розділяють внутрішній простір від конструктивної системи будівлі.

Конструктивна система практично будь-якого висотного будинку складається з металевого, або залізобетонного каркасу, який пов'язаний з перекриттями і навісними фасадними системами з прозорими, або непрозорими елементами.

Інший тип архітектури – «будівлі-оболонки», коли будівля має дві несучі конструкції. Перша несуча система каркасу та перекриттів. Друга – конструкція оболонки, яка виконує функцію огороження, одночасно це стіна та покрівля.

Третій тип – конструктивна система, яка може заповнюватися окремими об'ємами, що мають свою власну конструкцію.

ШУЛДАН Лариса Олександрівна
кандидат архітектури
доцент кафедри архітектурного
проектування та інженерії
Національного університету «Львівська
політехніка»

ВПЛИВ ДЕМОГРАФІЧНИХ ТА ЕНЕРГЕТИЧНИХ ЧИННИКІВ НА АРХІТЕКТУРУ ТА ФОРМУВАННЯ МЕРЕЖ ГРОМАДСЬКИХ БУДІВЕЛЬ І КОМПЛЕКСІВ

Дослідження особливостей розвитку архітектури, трансформації архітектурного середовища найчастіше ґрунтуються на фактологічному аналізі. Розгляд сценаріїв демографічних змін, у якісних і кількісних значеннях, а також масштабів глобального і локального енергоспоживання, надають підстави прогнозувати тенденції в архітектурі громадських будівель і комплексів та зміни у формуванні їх мереж на найближчу перспективу.

Докладний аналіз сучасного стану та перспектив демографічної та енергетичної ситуацій в Україні дозволяють стверджувати, що вони *відмінні від усереднених загальносвітових трендів*. Станом на сьогодні, в Україні присутні депопуляційні ознаки змін (за народжуваністю, міграційними процесами та тривалістю життя), Темпи урбанізації, як прогнозовано для країн з низьким рівнем доходу, будуть найшвидшими. Разом з тим, ускладнюється енергетична ситуація. На тлі енергозалежності резерви скорочення енергоспоживання без покращання енергоефективності вичерпані. Виявлено також, що саме громадські будівлі і комплекси найбільш чутливі до демографічних та енергетичних зрушень і, одночасно, більш відкриті до майбутніх змін. В нашій країні їх вплив полягатиме у:

- зростанні ролі громадських будівель і комплексів та попиту на них в умовах швидкої урбанізації;
- розвитку, розбудові та появі нових видів громадських будівель відповідно до потреб прогресуючої ланки в структурі населення;
- необхідності формування та перерозподілу мереж відповідних видів громадських будівель і комплексів залежно від кількісних значень демографічних прогнозів;
- переважанні модернізації, реновації, розширення та реконструкції у порівнянні з новим будівництвом;
- архітектурно-типологічному вдосконаленні громадських будівель з

максимальним використанням у проектуванні, розбудові та експлуатації інноваційних заходів збереження енергії та підвищенні енергоефективності архітектурних рішень для підтримки гідного існування суспільства.

СЕКЦІЯ 2. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО.

БАРИНОВА Віра Іванівна

народний художник України

дійсний член (академік) НАМ України

професор НАОМА

ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ І ТВОРЧИХ МОЖЛИВОСТЕЙ МИСТЦЯ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Культура – основа духовного життя людини. Не можливо сприймати світ тільки матеріально. Людина є тим трансформатором, який від одного, сильного духом, передає творче надбання сучасній людині. А мистець? Це наділений Всевишнім невидимим і видимим високим талантом. В чім цей талант? Зв'язок із природою. Той мистець, який чує, бачить всесвіт, дає шлях надії людству. Кожна людина має великі здібності сприймати і передавати неповторний, змінний час. Від народження до глибокої старості мистець залишається носієм прекрасного. А твори, такі як музика, поезія, образотворче мистецтво, є наукою, яка трансформується, доповнюється новими відкриттями.

Якщо розглядати сучасну творчість, вона та, яка ось тепер створена, сьогодні, і та, що буде завтра. Енергія діє постійно, і ця енергія рухає людство. Великі відкриття сучасної науки в медицині, в техніці, в космосі. Кожне десятиліття примножує науки, а мистець ніколи не буде повторювати вчорашнє, так як від первісної людини дотепер мистецтво духовне. Цей дух, ця енергія, вона жива, вона рухає, живе. А як створити, як намалювати чи заспівати цим духом, цією енергією? Творчі можливості мистця завжди були і будуть. Так як енергія духу безкінечно рухає творчі можливості мистця. Безумовно, кожний твір мистецтва наділений тим часом, у який створювався. А творити мистцю в сучасних реаліях художньої творчості відповідно часу. Наука цікава своїм відкриттям, вона щохвилини нова. Мистець відчуває не тільки

зміни самої природи, а сприймає потребу нового в музиці, в образотворчому мистецтві, в поезії. Людина прагне збагнути велике, прекрасне.

Церкви, які будували здавна, давали людині бажання звеличуватись, трансформуватись. Поселялись там, де природа була придатна не тільки для життя, але й для примноження краси творчою можливістю мистців. Твір архітектури якби доповнював красу природи. Золоті бані, білі стіни, вікна-вітражі, скульптури захоплювали глядача. Щось відбивалось, очищало душу людську. Мистці оздоблювали творами живопису, звуками церковного співу, освітленням, наповнювали тією енергією, духовністю, яка була і буде в будь який час існування людства.

Які б не були війни або соціальні переміни, творчість неможливо зупинити. Мистецтво ніби як рефлексія соціальних потрясінь. Це ми бачимо у кожному столітті чи десятилітті. Руйнація церков, знищення ікон і скульптур, осудження або навіть фізичне знищення мистців, які створювали щось своє, нове.

Які можливості у сучасному культурному просторі XXI столітті? Новітні технології, зв'язки із світовим мистецтвом вимагають нове сприйняття, нове бачення самої природи і існування у ній людини. Перехід у новітнє мистецтво трансформується, доповнюється відкриттям, пізнанням людини у новому часі. Здавалось би, народилось нове мистецтво, яке не завжди сприймається сучасністю, але воно відгукується ще із часом первісного мистця. Не творити людина не може. Як і звідки іде потреба співати, творити прекрасне? Мабуть, із народження людина відчуває себе у просторі нескінченності пізнань, відкриття неперевіреності природи, оскільки людина і є та ж сама природа.

Часом гадаєш: як мистець народжує той чи інший самобутній, неповторний твір? Вивчаючи твори мистецтва від колись дотепер, дивлячись, як народжуються твори сучасного мистецтва, розумієш, що воно ніби відлунює, рефлексує, трансформує у сьогоднішнє: нове – то є колишнє, що переходить у інформацію майбутнього.

Духовність неможливо пояснити, – тільки відчути. Відчуття духовності можуть бути настільки різними, що одна людина або навіть система суспільства, не сприймаючи якихось творів або мистців, знищує, забороняє їх. І ця боротьба у творчо-мистецькому полі іде постійно. Скільки знищено пам'яток минулого! Знищено не стихією природних катаклізмів, а тією чи іншою системою суспільства. Але які б не відбувались руйнації чогось здавалось би ворожого, небаченого чи нового для цієї системи, а справжнє глибоке і духовне буде вічним, як і сама людина. Адже народжуючись, розвиваючись, вона залишає після себе своє прожите. Так було і буде в віках.

Одна епоха, а країни відрізняються своєю неповторністю. Десь мистецтво народжується серед вічної мерзлоти, десь – серед пустелі, десь – серед гір чи благодатної землі. Будь де талант мистця залишає творіння. Талант трансформується, дає творчі можливості мистцю в сучасних реаліях художньої творчості. Які б не були тяжкі умови існування мистця, але талант, потреба творити є вічне. Пізнаючи себе, природу, відкриваючи новий світ, часом людина губить себе. Адже, бажаючи бачити себе вище самої природи, людина, послана жити на землі у вічному просторі Всесвіту, руйнує землю.

Не можна думати, що тільки тепер і є справжнє мистецтво, бо воно сучасне. Ні, адже оцінити нове може тільки час, віки дадуть оцінку досягненню мистця. Мистецтво архітектури, скульптури, живопису, синтезу мистецтв народжується у безкінечному просторі віків. Мистецтво є наука, яка трансформується, даючи людині можливість відчувати себе неперевершеним у культурно-мистецькому просторі світового та вітчизняного розвитку.

БУЛАВІНА Наталія Миколаївна
Мистецтвознавець, завідувач відділу
кураторсько-виставкової діяльності та
культурних обмінів ІПСМ НАМ України

САМОВИЗНАЧЕННЯ МИСТЦЯ В УМОВАХ ІНСТИТУЦІОНАЛЬНОГО ПЕРЕФОРМАТУВАННЯ Й ТРАНСФОРМАЦІЙ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Інституціональне будівництво у вітчизняному візуальному мистецтві останніх років зазнає переформатування, перебуває у стані пошуку нових форм, актуальних запитам часу й місцевого культурного середовища. Організаційний досвід арту множить новими, здебільшого, приватними локаціями, серед яких кількісно збільшується доля ініціатив із регіонів. Оформлені структурні елементи місцевої сцени дедалі частіше зневажають своїми базисними функціями у здійсненні охорони свободи мистецтва, реалізують свою діяльність з одноосібних доміантних позицій, монополізують середовище, намагаються вибудувувати персоналізовану ієрархію, контролювати розподіл ролей й рейтингів не тільки в комерційних аспектах існування мистецтва, але й втручаються до сфери позакомерційної художньої компетенції. Такі трансформації дедалі більше проблематизують взаємовідношення в наявному художньому житті, актуалізуючи для сучасного художника важливість самовизначення в наявних реаліях. Творці, затиснуті у подібних обставинах, націлюються на віднайдення альтернативних шляхів взаємодії з теперішньою

мистецькою інфраструктурою, намагаються з критичних позицій змінювати усталені правила, декларують вихід в інші позасистемні контексти.

У своїх творчих практиках художники створюють симулякри різноманітних інституціональних структур, акцентуючи їхні параінституціональні форми, демонструючи власне уявлення про ідеальну художню інституцію, яка протистоїть впливу агентів культурної індустрії з жорсткою ієрархічною системою.

Наразі оформилося декількох підходів до самопозиціонування теперішніх художників-інтелектуалів (тих, хто створює справжній інтелектуальний продукт, а не переймається лише комерційно вдалим входженням до мистецького істеблшменту) в кордонах арт-системи, що склалася. Мистці тепер мають щораз вирішувати дилему між тими цінностями, що вони сповідують, й тими нормами, що задає конкретна інституція.

У формі визначення творчого існування мистця у сучасних обставинах намічається тренд ізольованості, відмова від постійного показу й виходу у публічну зону, зневажання інституціональними відношеннями й регламентацією художнього життя.

БУЦЕНКО Олександр Алімович

старший науковий співробітник

відділу мистецької науки і освіти НАМ України

ІНТЕРПРЕТАТОР СОЦІАЛЬНИХ ЗРУШЕНЬ – АНТОНІ МІРО

Визначення, яке Ромá де ла Кальє, президент Королівської академії мистецтв Сан Карлос (Валенсія) дав творчості каталонського художника Антоні Міро у передмові до альбому «Mani-Festa», виданого до однойменної виставки митця, що відбулася наприкінці 2015 року у Валенсії, є не просто справедливим, а абсолютно точним – «інтерпретатор соціального контексту» [De la Calle, Romá. «Mani-Festa». La festa colectiva, per la reivindicació dels drets, feta imatge // Romá de la Calle // Antoni Miró. Mani-Festa – Alacant: Llotja del Peix, 2015 – p. 10]. Така характеристика дозволяє розглянути соціальний контекст, який виходить далеко за межі Валенсії, Каталонії, Іспанії, Європи, а набуває загальнолюдських часових рамок, саме крізь призму творів А. Міро.

Ідеться про другу половину ХХ-го – початок ХХІ століть, проміжок реального життя, що його А. Міро, який народився 1944 року в м. Алькой (провінція Аліканте), почав з кінця 1960-х творчо осмислювати або інтерпретувати, намагаючись підштовхнути глядача до роздумів, а отже, до

активної участі в світобудові. Адже головною ознакою новітнього часу є «нечестива трійця сучасності, за визначенням Зигмунта Баумана – невизначеність, невпевненість і ненадійність [Леонідас Донскіс. Збентежена ідентичність і сучасний світ. К.: Факт, 2010, с. 18] – все це веде до розгубленості та розпачу людини. Людині потрібна надія, яку вона шукає в своїх рефлексіях.

Для того, щоб спонукати глядача до рефлексій, А. Міро вдається до різних жанрів (живопис, графіка, колаж, скульптура), різних технік та прийомів, використовуючи інформаційну та історичну асоціативність, алюзії, алегорію, гротеск, гіперболу, цитування, соціальну сатиру, створюючи цілі тематичні серії, такі як «Голод» («La Fam», 1966), «Божевільні» («Els Vojos», 1967), «В'єтнам» («Vietnam», 1968), «Людина» («L'Home», 1970), «Чорна Америка» («Amèrica Negra», 1972), «Людина, що тікає» («L'Home Avui», 1973), «Долар» («El Dòlar», 1973-1980), «Малювати малярство» («Pinteu Pintura», 1980-1990), «Бідні» («Pobres», 2005-2010), «Mani-Festa» (2012-2015) та інші.

Як зазначає мистецтвознавець К.С. Касабан, «його твори являють наративне мистецтво, що протестує проти тих явищ сучасності, які викликають напруження між культурами та відкривають прірви нерівності між людьми [Consuelo Císcar Casabán. Responsabilidad social artística // Antoni Miró. Valencia: Institut Valencià d'art modern, 2012. P.178].

ВИРОДОВА-ГОТЬЄ Валентина Гаврилівна
заслужений діяч мистецтв України, професор
член-кореспондент НАМ України

ПОШУКИ НОВИХ КУЛЬТУРНИХ СМИСЛІВ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ХХ-ХХІ СТ.

ХХ ст. для України стало часом великих випробувань, важливих суспільно-політичних подій, що часто призводили до знищення засад національно-культурного буття, були згубними для діячів культури та не сприяли збереженню культурних цінностей. Але, незважаючи на складні катаклізми, українське образотворче мистецтво продовжувало розвиватися. На початку минулого століття було продовжено реалістичні традиції ХІХ ст.: у цих традиціях працювали К. Костанді, М. Кузнецов, П. Левченко, О. Мурашко, П. Нілус, І. Похитонов, С. Світославський та інші мистці. Стиль модерн, що склався наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., знайшов яскраве віддзеркалення у всіх видах мистецтва. Серед імен художників в цьому аспекті згадуються О. Богомазов, М. Жук, Ф. Кричевський, В. Максимович, А. Маневич, О.

Мурашко, Г. Нарбут, О. Новаківський, П. Холодний та ін. Українським майстрам вдалося знайти власну «лінію модерну». Український модерн по праву зайняв особливе місце в світовому мистецтві, незважаючи на драматичні долі і тернистий шлях його послідовників в Україні й поза її межами.

Згадаймо, що ХХ сторіччя ознаменувалось великими політичними і духовними потрясіннями у всьому світі. І, звичайно ж – в Україні. Образотворче мистецтво також реагувало відповідно: активно відбувався пошук нових форм вираження і відображення художнього образу. В той же час, війни та інші політичні події, боротьба за незалежність України ускладнювали процеси розвитку культури. Згодом, після встановлення радянської влади починають здійснюватися перетворення, відомі як «культурна революція». В українському мистецтві виникли крайні форми авангарду – супрематизм та кубофутуризм: течії абстракціонізму, які заперечують цінність зображення предмета (так зване явище «безпредметництва»). Засновником супрематизму виступав український художник К. Малевич: як відомо, його робота "Чорний квадрат" (1913р.) була класифікована як нова відправна точка мистецтва. Чималу популярність в середовищі українських митців здобув кубофутуризм, що був поєднанням двох протилежних напрямів авангардного живопису – кубізму, який "розчленовував" предмети та фігури, тяжів до конструктивності, плекав ідею будівництва, та футуризму, де оспівувалася "краса швидкості", відображалася динаміка тектонічних змін епохи індустріалізму. Так, виросла ціла плеяда українських послідовників кубофутуризму: О. Богомазов, О. Екстер, Г. Нарбут, К. Піскорський, Н. Редько, Г. Собко-Шостак, В. Хвостенко-Хвостов та ін. Теоретиком і лідером українського кубофутуризму був професор Київського художнього інституту О. Богомазов. 1917 року М. Бойчук став одним із фундаторів новоутвореної Української академії мистецтв, очоливши в ній школу-майстерню монументального мистецтва. В Києві підготував нову генерацію своєї школи (Т. Бойчук, К. Гвоздик, А. Іванова, С. Колос, О. Мизін).

Також М. Бойчук започаткував новий напрям монументального мистецтва ХХ ст. – неовізантизм, поклавши в його основу органічне поєднання традицій давньоруського іконопису з конструктивними особливостями візантійського живопису. На жаль, багато видатних художників (М. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр та ін.) були знищені тодішні часи репресій. Генеральною лінією радянської влади щодо мистецтва було те, що воно повинно бути зрозумілим народові. Отже, треба було прославляти життя країни, особливо – радянську владу. З'являлись величезні полотна, батальні картини, які часто до реальної дійсності не мали ніякого відношення. В повоєнний період деякі художники були засуджені за сфабрикованими звинуваченнями, в тому числі – за український націоналізм. Згадується, що це був період і мого навчання в художньому інституті. Я навіть вчилася в один час зі студентами В. Куткіним,

Г. Польовим, О. Рапай, яких згодом було засуджено до восьми років таборів, і тільки у 1955 році реабілітовано за відсутністю складу злочину. Середина 50-х років характеризувалася, з одного боку, посиленням впливу тоталітаризму, а з іншого – виникненням необхідності принципових змін в усіх сферах життя суспільства. Український дисидентський рух розпочався в середині 50-х років.

На рубежі 50-60-х років активізувалося художнє життя країни. У 1957 р. відбувся Перший Всесоюзний з'їзд радянських художників, що зібрав делегатів від більш ніж 7000 художників і мистецтвознавців, на якому були підведені підсумки минулого та визначено шляхи подальшого розвитку радянського мистецтва. У цьому ж році відбулася Всесоюзна художня виставка, експозиція якої була побудована по республіках. У ній взяли участь художники як старшого покоління, так і молоді. У грудні 1958 р. в Москві була влаштована велика виставка робіт художників соціалістичних країн. Радянське мистецтво стало широко пропагуватися в усьому світі: 1958 року на Всесвітній виставці в Брюсселі багато радянських художників отримали високі нагороди. Безсумнівною була активізація мистецького життя в ці роки, але сам художній процес був далеко неоднозначним. Час так званої «відлиги» було недовгим, відбувалися «рецидиви» попередньої епохи: в культурі та мистецтві тривало «боротьба з буржуазною ідеологією». Самобутньо яскравими, емоційно наснаженими постають картини талановитої учениці Ф. Кричевського – Т. Яблонської "Відбудова Хрещатика" та "Хліб". Вони сприймаються як гімн праці, лірична поема на полотні про працюючих, достойних людей, які відновлюють столицю і плекають хліб – одвічні символи національного духу.

У духовних надбаннях українського народу в 60-80-ті роки гідне місце посідало образотворче мистецтво, яке досягло нового, вищого ступеня розвитку. Відроджують давню традицію українського народного живопису Т. Яблонська та В. Зарецький, які стали фундаторами фольклорного напрямку в українському образотворчому мистецтві, що зберігся й розвивається в наступні десятиріччя. На зламі 1980-х – 1990-х рр. у мистецьке середовище України проникає філософія постмодернізму, художники відкривають для себе нові художні форми. Однак, образотворчі твори кінця ХХ ст. засвідчують, що постмодернізм не зміг стати органічною складовою мистецтва України. Наші художники не сприйняли багатства художніх практик, де основну роль відігравав “акціонізм”. Вони віддавали перевагу традиційним формам творчості, серед яких безперечним лідером залишався живопис.

Для виявлення перспектив розвитку новітнього українського мистецтва, потрібно раз і назавжди визнати значимість мистецького досвіду ХХ ст. в усій повноті і суперечливості явищ, які його репрезентують. Разом з тим, слід розуміти, що відверті анахронізми, які довелося пережити у ХХ ст., визначають

особливості нашого нинішнього перебування у мистецькому світі. Не потрібно «наздоганяти» чи швидкими темпами «наверстувати» втрачене, не варто поспішно завершувати розвиток модернізму і проходити минулі стадії постмодернізму. Треба лише досягти рівня знань цивілізованої людини і на цьому ґрунті розвивати своє, неповторне і духовно близьке. У ХХІ столітті молоде покоління художників шукає нових мистецьких форм. Художникам потрібно визначити значимість мистецького досвіду ХХ століття, досягти рівня знань, і на цьому ґрунті розвивати своє, неповторне духовно близьке.

ГАНОЦЬКИЙ Василь Леонтійович

народний художник України, професор, завідувач кафедри живопису ХДАДМ, член-кореспондент НАМ України

СТАНИЧНОВ Олег Олегович

аспірант ХДАДМ, викладач кафедри живопису ХДАДМ

**ТВОРЧІСТЬ ЕДВАРДА ОКУНЯ, СТАНІСЛАВА ВИСПЯНСЬКОГО
ТА ЯЦЕКА МАЛЬЧЕВСЬКОГО, ЯК РЕФЛЕКСІЯ СОЦІАЛЬНИХ
ПОТРЯСІНЬ ПОЛЬЩІ У ДОБУ СЕЦЕСІЇ**

Кінець ХІХ та початок ХХ ст. був не тільки періодом великих соціальних, науково-технічних, культурних, революційних звершень, а й часом новим міфотворення. Інакше звернення та розуміння античності, легенд та казок, власного народу, в епоху Модерну, стає найхарактернішою ознакою мистецького мислення. Це проявляє себе, як провідна художня ознака світо-відтворення.

Мистецтво доби Сецесії на початку набуває, перш за все, есхатологічного забарвлення, що складає систему поглядів і вірувань про кінець світу, а також про долю людства і Всесвіту після нього. Становлення Нового часу пов'язувалося з образом потопу, апокаліпсису, всесвітнього хаосу і неминучої трагедії на зламі століть. Ці загальні настрої дуже добре відобразилися у творчості польських митців, як Едварда Окуня, Станіслава Виспянського, Яцека Мальчевського. Творчість цих митців є рефлексія соціальних потрясінь, які відбулися у Польщі. Прикладом можуть слугувати такі роботи «Ми та Війна» Едварда Окуня, де відображається ситуація коли в звичайну родину вторгається перша світова війна у вигляді старої жінки, яка зруйновує родинне коле; Станіслава Виспянського серія вітражі зокрема «Бог-отець» во

францисканському костелі Кракова; Яцек Мальчевський «Танатос і смерть Елое» за поемою Юліуша Словацького.

У творчості митців відбувається активний пошук сюжетів, героїв, символів, нової мови вираження, з'являється бажання повернутися до першоджерел (власної національної ідентифікації), щоб відбудувати нову культуру спираючись на ідеї «Молодої Польщі». Митці Польщі намагаються пронести полум'я своїх сердець у майбутнє цивілізації, формувати свій проект нової світобудови, відроджуючи державність.

До межі XIX-XX століть польське суспільство приходить в пригніченому стані. Після розгрому останнього повстання, напередодні виникнення «Молодої Польщі», серед інтелігенції були поширені настрої безвихідності і розчарованості. Надія на звільнення була знищена, багато заслали до Сибіру і люди починають упокорюватися імперській владі. Починає йти в забуття ідея месіанства польської нації, втрачається віра в можливість щось змінити. Станіслав Виспяньський, один з представників «Молодої Польщі», пише в 1895 р., своєму другу Генріку Опеньському: «Краківські обивателі — це таке дурне зборище, що соромно зізнатися, що це наші родичі, знайомі. Свої ідеали вони зводять до матеріальних благ, доходів, становища в суспільстві, займаним посадам і не розуміють ніяких наших ідей». Раптово, всього за декілька років, в цій атмосфері розквітає нове мистецтво. Ціла плеяда молодих художників створює принципово новий культурний пласт — феномен «Молодої Польщі». Серед них — Станіслав Виспяньський, Яцек Мальчевський, Едвард Окунь і багато інших.

Цей короткий період, який породив безліч талантів, прийнято обмежувати приблизно 1890-1915 рр. Автором терміну «Молода Польща» був Артур Гурський. По суті, ця назва є продовженням традиції модерну в Європі, де вже виникли «Молода Скандинавія», «Молода Бельгія», «Молода Німеччина». Під назвою «Молодої Польщі» Артур Гурський в 1898 році випускає цикл статей, де під псевдонімом Квазімодо, полемізує зі «старшим поколінням», звинувачуючи його в безпринципності і байдужості до долі країни. Цьому він протиставляє нове мистецтво і покоління «Молодої Польщі». Автор говорить, що велике мистецтво виникає як вираз нічим не скутої індивідуальності, яка повинна прийти на зміну масам. А місце суспільної етики повинні зайняти етика душі, естетична мораль.

Художників приваблювала сила і безпосередність національного в мистецтві, інтенсивна експресія життя, що була втілена в мистецьких формах.

Робився акцент на естетизацію, в якій бачили самодостатню цінність, те, що прийшло до людства з давніх-давен і не підлягало спотворенню, зберігало магію життя. Це «повернення назад» передбачає відновлення первинного часу,

який єдиний здатний забезпечити тотальне оновлення Польщі, Всесвіту, життя і суспільства в цілому.

ДЕМ'ЯН Валентина Володимирівна
заступник директора Центру розвитку
«Демократія через культуру»

РАЙСЬКА ПТАХА ОЛЬГИ РАПАЙ-МАРКІШ В СУЧАСНОМУ МІСТІ

За сухим визначенням «нематеріальна культурна спадщина» ховається світ, який оточує нас від моменту нашого першого подиху і до подиху останнього. Часом ми не помічаємо його, часом недооцінюємо, але він існує, поки існуємо ми, змінюється з розвитком життя, перетікає від батьків до дітей, залишаючись живою культурною спадщиною.

Уважніше придивитися до творів Ольги Рапай-Маркіш спонукало пано на Будиноку національних творчих колективів, розташованого за адресою: бульвар Тараса Шевченка, 50-52. Неперевершена робота, автором якої є Ольга Рапай-Маркіш разом зі скульптором Олександром Думчевим. Тут, посеред вуличного гамору, загазованості від нескінченних автівок, знервованості й квапливості на гіллях співають птахи, в синіх озерах плавають лебеді, їдуть повагом вершники, визирають казкові персонажі і співають райські птахи. «Пам'ятаю таке переживання дитинства, коли я була у своєї української подруги, <...> я любила бувати там, тому що на дверях, що ведуть із однієї хати через сіни в другу, зверху олійними фарбами були намальовані квіти. Як у мене» [Ольга Рапай-Маркіш: Життя і Творчість./Ред.-упоряд. І. Берлянд. – К.: [Дух і Літера](#), 2018 – 102 с.].

Саме такі райські квіти, що вийшли зі спогадів дитинства, бувають на творах майстрині, її панно – це синтез у душі сучасного мистецтва, що працює з різними видами матеріалів, просторами, навичками митця і «переживанням з дитинства», насиченого народною культурою з її кольорами, образами світосприйняттям. Тож і не дивно, що «відкриваючи народну творчість, [О. Рапай-Маркіш], вчиться бачити в ній першооснову і джерело всіх мистецтв» [Ольга Рапай-Маркіш: Життя і Творчість./Ред.-упоряд. І. Берлянд. – К.: [Дух і Літера](#), 2018 – 103 с.].

За словами художниці, придивитися до кераміки як матеріалу, що може втілювати найрізноманітніші образи, бути пластичним, виражатися в різних просторах, її спонукали роботи Пабло Пікассо. Власне творчість Ольги Рапай-

Маркіш якнайглибше розкрила потенціал кераміки та явила через пластику й кольорову гаму життєвий світ людини. Близько 15 великих робіт прикрашали місто у 1970-1980-ті, й в усіх простежувався мотив переосмислення народної культури, традиції в них переосмислювалися не лише роботи народних майстрів, малярів тощо, а й угадувалося хороше і глибоке знання народної казки, легенд, бувальщин, якщо можна так сказати. Це був той світ, «де все можливо, все відбувається, де правда і вигадка проникають у кожен форму». Саме так ще 1969 року в газеті «Літературна Україна» пояснив походження образів у роботах художниці Юрій Щербак [Ольга Рапай-Маркіш: Життя і Творчість./Ред.-упоряд. І. Берлянд. – К.: [Дух і Літера](#), 2018 – 150 с.].

ЗІНЕНКО Тетяна Миколаївна

кандидат мистецтвознавства

доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва ПНТУ ім. Ю. Кондратюка

КЕРАМІЧНІ ЧАШІ АРВМ – ЛИСТИ-ПОСЛАННЯ СУЧАСНИКАМ І НАЩАДКАМ (НЕПРОЧИТАНІ СТОРІНКИ ТВОРЧОСТІ АДИ РИБАЧУК ТА ВОЛОДИМИРА МЕЛЬНИЧЕНКА)

Творчість українських художників-монументалістів Ади Рибачук та Володимира Мельниченка є не тільки віддзеркаленням мистецьких настроїв епохи нонконформізму 1960-1980 років. Це і своєрідний монументальний часопис, який дозволяє прослідкувати мистецьку рефлексію на соціальні потрясіння, на непрості виклики, які тоталітарна ідеологічна машина готувала художнику. Та мова далі йтиметься не про рель'єфи Стіни Пам'яті, не про мистецьке наповнення Київського автовокзалу чи Палацу піонерів і школярів, а про кераміку. А саме про керамічні чаші та тарелі, які АРВМ активно почали створювати після 1982 року, тобто, після залиття бетоном рельєфів на Байковій горі. Творчість АРВМ і різних ракурсах досліджена у роботах відомих українських мистецтвознавців: Олександра Федорука, Олексія Роготченка, Ольги Петрової. Даній темі присвячена кандидатська дисертація Наталії Горової. Джерельну базу дослідження складають мистецькі твори АРВМ, сфотографовані та вивчені автором під час особистих зустрічей з Володимиром Мельниченком та фото творів, що містяться у серії каталогів, об'єднаних назвою «Крик птаха».

Ідея створення чаш-послань стала для митців особливо актуальною після припинення їх роботи над меморіалом Парку Пам'яті. Їм треба було працювати донести людям свій біль і не впасти у відчай. Кераміка завжди була для АРВМ

просто матеріалом. Але матеріалом необмежених можливостей формотворення. Ази технології створення керамічних виробів АРВМ викладала Ольга Рапай. А перший досвід повного технологічного циклу кераміки вони отримали на симпозіумі в Дзінтарі (Латвія) в 1964 році.

Для чаш-послань АРВМ розробили спеціальний шрифт-в'язь. Висота букв на чашах сягала іноді 3-7 мм. Ці чаші-послання за формою і колірним рішенням нагадують острівні озерця за Полярним колом. Таке ж брунатно-жовто-зеленкувате тло чаш, такі ж розмиті-брунатні неправильної форми блюдця. Художники застосовували активні кольорові співставлення, блискучі металізовані поливи, солярну символіку. В орнаментиці чаш широко використовувалися також стилізовані зооморфні мотиви: чайок, оленів. «Чаш-послань» Адою Рибачук і Володимиром Мельниченком у 1980 роки було виготовлено багато. В основному, вони дарувалися друзям, тому їх називали «чаші на здоров'я» або «золоті чаші». У книзі «Бабине літо» зображено фотографії шести таких чаш-послань. Ручки виконані у формі антропо- та зооморфних персонажів.

Крім чаш, своєрідні послання АРВМ виконували і у скульптурі. Найбільш характерним є твір у вигляді «відкритої голови у розрізі» з рядком поезії Миколи Бажана: «А може стати тихим божевільним, таким ще дозволяють говорить...». Такі скульптури і чаші художники населяли наративними ідеями, думками, текстами, подаючи як окремі фігури так і цілі багатофігурні сюжетні композиції блакитного, жовтогарячого та брунатного кольорів. Слід сказати, що скульптур, як і чаш не було без надпису. Тобто, всі вони мали на меті сказати, прокричати, донести до глядача свій незагоєний біль і свою невимовну тугу. Чаші були своєрідною мистецькою відповіддю на оточуючу дійсність, бажанням вкарбувати свої думки і переживання.

КОВАЛЬЧУК Остап Вікторович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
проректор з наукової та виховної роботи
НАОМА

КРИЗОВІ МОМЕНТИ ТА ВИКЛИКИ ДЛЯ АКАДЕМІЧНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЧЯ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Протягом столітнього існування Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури пережила чимало реформ і змін, продиктованих соціально-політичними чинниками. На нинішньому етапі існування академії

перед педагогічним колективом постало чимало викликів. На початку ХХІ сторіччя більшість вищих мистецьких навчальних закладів у світі мають здебільшого відмінну від НАОМА доктрину. Переважна більшість іноземних художніх вишів вже кілька десятиліть як відмовилися від академічних принципів. На засадах пошуків креативних рішень побудовано навчальні програми майже всіх вишів Америки та Європи. По суті, повністю, або ж частково, на засадах класичного академізму залишаються певні виші у країнах пострадянського простору, Китаю, незначна кількість європейських та американських шкіл. Проте їхні позиції радше назвати перехідним етапом від класичного академізму до сучасного мистецтва. Об'єктивна реальність полягає у тому, що за функціонування ринкової економіки набагато простіше для суспільства виглядають креативні індустрії, ніж академічні принципи, що базуються на класичних постулатах.

Отже, як бачимо з вищенаведеного, НАОМА перебуває нині у меншості, якій критики закидають щодо консервативності і маргінальності принципів.

Ціннісні орієнтири студентства нині перебувають у пошуках мейнстріму — тобто мистецтва, що просувають галереї, аукціони та грантодавці. Отже, порівнювати сучасну ситуацію навіть із 90-ими роками минулого століття, коли відбувався злам у розумінні студентами власної ролі і цінності мистецтва, дуже важко. Адже тоді більшість викладачів мали авторитет, як професіонали, що можуть передати основи майстерності. Нині ж фахові критерії аж ніяк не впливають на перебіг модних тенденцій у мистецькому світі. І молодь, відповідно, має зовсім інші особистісні орієнтири.

Кризові моменти в стосунках студентів і викладачів НАОМА ми спостерігаємо вже кілька років поспіль. Протестні настрої серед студентства проявляються у нівелюванні академічних принципів, і у нігілістичному ставленні до навчальної програми. Час від часу це виливається або у перформанси-акції, або у певні акції-протести (із розголосом у пресі та намаганням залучення до дискусії про мистецьку освіту широкої громадськості). Проте конструктивного діалогу нажаль наразі також не маємо.

Наразі майбутнє системи академічної художньої освіти в Україні важко спрогнозувати. Можна висунути гіпотезу щодо можливих шляхів розвитку подій. З одного боку — в силу політичних перипетій, Україна завжди залишилася і залишається на більш консервативних позиціях, навіть відносно країн Східної Європи та Балтії. З іншого боку — невпинне просування моделі ринкової економіки і та розбудови громадянського суспільства на теренах нашої держави може стати тим фактором, що з зрештою знівелює та розміє принципи класичної художньої освіти.

Необхідність перебудови навчання у НАОМА залишається актуальною. Серед ризиків реформування художньої освіти передусім може бути втрата ідентичності. На нашу думку вітчизняна освіта має виробити власну позицію щодо глобальних тенденцій, і намагатися інтегруватися до сучасного освітнього процесу з урахуванням історично сформованих національних традицій.

КРЕТОВ Андрій Іванович

кандидат філософських наук, старший викладач кафедри культури та соціально-гуманітарних дисциплін НАОМА

СТРАТЕГІЇ МИТЦЯ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ СОЦІАЛЬНОГО ЗАМОВЛЕННЯ: АКТУАЛЬНІСТЬ РАДЯНСЬКОГО ДОСВІДУ

Після появи і популяризації гасла «соціального замовлення» в середовищі «Лівого фронту мистецтва» розпочалися енергійні спроби його концептуалізувати. Проте успіху вони не мали, а на межі 20-30 років дискусія в радянському часопису «Печать и революція» закінчилася проголошенням його непотрібним для літературної і мистецької теорії (як поняття) і шкідливим для творчості митця (як гасла). Виникло ж воно на протигагу міфологізації феномену натхнення і «удаваної» автономії митця у суспільстві приватної власності, які мають бути подолане усвідомленою орієнтацією та інтереси певного класу та чіткої адресності і динамізму мистецтва, що використовує авангардні прийоми та мобільні жанри для перемоги певних сил. Але цікавим є те, що користувалися цим, чи близьким за змістом словосполученням «соціальне завдання» не тільки «ліві», його застосовували в своїх статтях такі несхожі за своїми поглядами особистості, як поет-символіст В.Іванов та філософ М.Бердяєв. Спільним у всіх, від спадкоємців футуристів до пізніх символістів, було бажання осмислити сенс і нові завдання мистецтва на зламі епох, коли воно стає колективною справою й перед ним постає імператив творити нову реальність і активно змінювати суспільство і людину (на основі нової ідеології, міфології чи релігії). З одного боку, відмінність радянського та пострадянського суспільства поглибилася за неповних 30 років (тенденція до економічної монополізації - та повернення ринкових відносин; спрямованість на тотальну стильову єдність - та узаконена різноманітність естетичних програм та ініціатив; комуністичний месіанізм – і відсутність консенсусу у тлумаченні національної ідеї). З іншого - необхідність протистояння суспільства внутрішнім і зовнішнім загрозам (військовий конфлікт, згасання толерантності, соціальна і гендерна нерівність, корупція) робить актуальною активізацію

мобілізаційних можливостей мистецтва заради інтеграції певної спільноти, виробництва певної естетичної реальності, ствердження певного образу людини. Це й спонукає нас замислитися над можливостями використання «соціального замовлення» як поняттєвого інструменту аналізу сучасного художнього життя в його інституційних, комунікативних та естетичних вимірах.

ЛУЦИШИНА Дарія Володимирівна
аспірант НАОМА

ІНТЕГРАЦІЯ ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА РУКОДІЛЛЯ У СУЧАСНІ ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ

Важивим чинником сучасного культуротворчого процесу є синтез мистецтв, що поєднує як прийоми, навички, техніки, так і інтерпретації, творчі ідеї та їх трансформації у нових формах мистецтва.

Різні рукодільні техніки, що здавна усвідомлювалися «жіночими», як-от вишивка, в'язання тощо, довго залишалися на периферії мистецького процесу як «другосортне» мистецтво у порівнянні з «високим» мистецтвом, що традиційно було «чоловічим». Наприкінці XVIII ст. рукоділля робить перші спроби вийти за межі хобі або утилітарного заняття і з'являється у галерейному просторі: наприклад, на лондонській виставці Мері Лінвуд були представлені її копії живописних полотен старих майстрів, виконані у техніці камвольної вишивки. У XIX ст. рукоділля стає простором для самовираження жінок, яким суспільство не давало змоги висловлюватись в інших сферах. Так, Агнес Ріхтер використовувала вишивку як спосіб комунікації, який складно вписати у рамки просто декоративного мистецтва. Суфражистки послуговувалися рукоділлям для вираження політичних ідей та вимог: вони створювали текстильні банери, прикрашали одяг символікою тощо. У XX ст. бере початок переосмислення традиційних рукодільних технік, вони отримують право на мистецьку цінність у якості виражальних засобів. Зміна погляду на традиційні мистецькі практики спонукала вірити, що кінець поділу на красне та прикладне мистецтво дозволить промовляти до широких мас.

Художниці у своїй творчості відновлювали обезцінені форми ремесел та декоративно-прикладного мистецтва і створювали жіночі образи очима жінок. Наприклад, Міріам Шапіро у своїх творах стирала межі між образотворчим мистецтвом і ремеслом, включаючи рукодільні елементи, що асоціюються з

жіночністю, у свої колажі «femmage». Луїза Буржуа, окрім пластику, металу, не лише працювала з текстилем, а й поєднувала його з перфомансом. Трейсі Емін поєднує у творчості вишивку, петчворк, текстиль та інсталяцію. Маріанна Йоргенсен використовує в'язання як активістське мистецтво «craftivist» для висловлення соціального протесту.

Рукодільні техніки, як-от вишивка, гобелен, представлені у творчості українських художниць Аліни Копиці, Марини Скугаревої, Маргарити Жаркової, Божени Чагарової та ін. Поєднуючи різні медіа, зокрема традиційно «жіночі», художниці досліджують не лише соціум, але й своє місце, місце жінки у ньому.

Можливості використання рукодільних технік у мистецтві нескінченні. У сучасному світі масового виробництва вони не лише апелюють до тактильних відчуттів, виокремлюючись серед інших сучасних форм мистецтва, а й несуть особливий підтекст та символічне навантаження.

МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО Юлія Вячеславівна
кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений
художник України, доцент кафедри рисунка НАОМА

ВТІЛЕННЯ СУТНОСТІ ЧАСУ В РИСУНКАХ ВОЛОДИМИРА БУДНІКОВА

Досвід відтворення часу в образотворчому мистецтві безпосередньо пов'язаний із художньо-пластичними знахідками авангарду. Час, як стверджує Л. Хендерсон на початку своєї фундаментальної праці «Четвертий вимір та неевклідова геометрія у сучасному мистецтві» (1983) «...став одним з найважливіших стимулів для уяви митців ХХ століття», – і саме в рисунку він проявляється особливим, відмінним від інших нарисних видів мистецтва чином. У контексті дослідження творчості Володимира Буднікова, мистецтвознавець Вікторія Бурлака беззаперечно відносить рисунок до часового виду мистецтва.

Головною темою й об'єктом рисунку Володимира Буднікова за його власним твердженням є час: його сутність, структура й властивості. Художник неодноразово це підкреслював, говорячи, зокрема, про свою серію абстрактних малюнків (2015): «Це було досвідом дуже щільного наближення малювання до сутності часу – малювання як розуміння товщі часу (...). Абстрактні форми стали ніби умістилищами для часу, який продовжував повідомляти про себе щомиті». Великими рисунковими циклами та серіями останніх років

Володимир Будніков розпрацьовує власну теорію перспективи часу, досліджує його характеристики, – адже, часові проміжки так само скорочуються чи видовжуються залежно від суб'єктивної точки зору нашої пам'яті. Сам художник описує власний процес малювання як «нарізання тонкими скибками товщі часу», кожен наступний аркуш розгортає плин часу, пришвидшує чи уповільнює його темп залежно від інструменту й руки митця.

Припущення, висловлене філософом-позитивістом Г. Рейхенбахом ще на початку другої половини ХХ століття про можливість існування зворотнього напрямку часу у мікрокосмі, знаходить вираження в образотворчому мистецтві кінця ХХ – початку ХІХ століття: принцип палімпсесту, розгинання попередніх часових нашарувань стає досить актуальним образом спрямування часу у зворотній бік. Цей прийом повернення у часі назад В. Будніков використав у циклі рисунків «Насолода живописця» (2004), виконавши начерки-ескізи відомих класичних творів живопису. Повернувши їх до початкового стану задуму-ідеї, «до їх власної ж прекрасної потенційності», художник дає можливість розвиватися своїм творам за принципом синергетики – коли об'єднання двох структур не дорівнює їх сумі, а набуває додаткового сенсу складнішої системи.

Постійно ускладнюючись, і доходячи межі узагальнення, руйнуючи старі системи й структури та народжуючи нові, рисунки В. Буднікова залишають простір для самоорганізації, для постійного балансування на межі незавершеності.

МЕЛЬНИК Тетяна Володимирівна
аспірантка ІПСМ НАМ України

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТІЛЕСНОСТІ У ВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ХХІ СТОРІЧЧЯ

ХХІ сторіччя характеризується бурхливим розвитком тілесно орієнтованих соціальних практик (йдеться про популяризацію теми здорового способу життя, спорту, появу можливостей, щодо зміни статі, спроби наблизитись до тілесного безсмертя – креоніку і трансгуманізм, тощо) та велику кількість розробок "концепцій тілесності". Виокремлюється нова галузь філософського осмислення тіла, яку називають соматософією. Характерним "атрибутом" репрезентації тілесного у сучасності є феномен аскетизму. Сучасний, "мирський" аскетизм певною мірою схожий до раннього середньовіччя, для якого характерні антисоціальність і егоїстична

спрямованість. Однак, слід вказати і виникнення нового типу "аскези": аскетичного подвигу заради краси і соціального визнання, що за змістом практики є аскетичним, однак його мотивація відноситься до іншого типу тілесної самоідентифікації – у параметрах естетичного. Всім відоме гасло масової культури кінця ХХ ст. "Live fast, die pretty", що ілюструє дві якості тілесного як естетичного об'єкту, результату докладених зусиль і як "звільненої суб'єктивності" (Г. Маркузе), що її ставлять на чолі всього процесу вибору пріоритетів і життєзмістовних визначеностей. Ці процеси пов'язані з домінуванням масової культури, яка нерозривно перегукується з маркерами "доби споживання" та спрямовує естетичні та культурні ідеали тілесності на потреби "продажу". Ще одним явищем постмодерної культури можна назвати "тіло без органів" та децентрацію або децентралізацію тіла. Щодо естетичних засад "трендів", що нерозривно пов'язані з вижчеззначеною темою комерційного попиту на візуальну складову тіла, то варто зазначити, що останнім часом, ми можемо спостерігати нові тенденції в цьому полі і дуже яскраво вони помітні в сфері моди та реклами. Наприклад, жіночий тілесний еталон з параметрами 90-60-90, що з'явився в 1960-і роки, коли під час молодіжної та сексуальної революції на модній арені вперше заявили про себе підлітки на чолі зі знаменитою Твіггі, що популяризувала хизування своєю худобою, відходить у минуле. До сих пір цей канон діє в масовій свідомості як імператив, хоча зараз завдяки таким моделям, як Софія Даль, Летиція Каста, Тара Лінн, Кендіс Хаффін, успішно долається культ худого тіла. На Заході в багатьох рекламних кампаніях беруть активну участь люди з обмеженими можливостями. Згадаймо, як ще в 1999 році Олександр Маккуїн запросив в якості моделі на свій показ Еймі Маллінс, у якій немає ніг нижче коліна: вона дефілювала по подіуму в спеціально виточених для неї протезах дерев'яних елегантних чоботях. Руйнуються і вікові стереотипи: тіла літніх людей також включаються в сферу публічності. З нещодавніх подій аналогічної тематики на вітчизняному культурному просторі фото-проект Діани Андруник «Не така як інші вона» це серія фотографій жінок, що попри фізичні та естетичні вади, прагнуть відчувати себе красивими та закликають прийняти себе. Проектом зацікавився відомий глянцева журнал та оприлюднив знімки на своїх зворотах, така тенденція в медіа набуває масовості європейських країнах, адже новим трендом є оприлюднення фотографій без ретуші на обкладинках глянцева. Всі ці зміни пов'язані з виникненням та поширенням такого руху, як "body positive", який безсумнівно може змінити естетичну складову тілесності майбутнього.

НЕСТЕРЕНКО Петро Володимирович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач проблемною науково-дослідною
лабораторією НАОМА

ВИДАВНИЧІ ТА ДРУКАРСЬКІ ЗНАКИ УКРАЇНИ XVI – XVIII СТОЛІТЬ

Видавнича марка, друкарський знак – фірмовий знак видавця або видавництва, що вказує на походження та належність видання; має також охоронне значення, застерігаючи від наслідування і підроблення. Один з елементів художнього оформлення книги, книжкової графіки. Видавничі і друкарські знаки є важливим видом мистецтва, що вимагає від виконавця таких само творчих здібностей, як і будь-який інший твір графіки. Перші друкарні на українських землях були створені у Львові в 1574 р. та в Острозі – 1578 р. З 1574 до 1648 р. в Україні діяло 25 друкарень у 17 місцевостях. Найбільшими з них стали друкарні Львівського братства, Києво-Печерської лаври, а пізніше Почаївського монастиря. Вишуканий видавничий знак Івана Федорова, що «походив з давнього роду волинського Московитинів, котрі до герба Шренява панів Рогоз були приписані», став окрасою його «Апостола», надрукованого у Львові 1574 року. Серед стилізованих гілок і листя, які тримає рука, зображено на картушах герби Львова (лев у відкритій брамі міського муру) та самого Івана Федорова. Внизу – ім'я типографа: «Іван Федорович друкарь москвитин». Ці ж два герба, але обрамлені подвійними лініями в формі квадратів, зображені поруч у колофоні «Граматики», яка надрукована у Львові в 1574 році. Друкарський знак І.Федорова зустрічається у 4-х його друках – двох львівських і двох острозьких – у трьох варіантах. Він видозмінювався з часом. Так, в острозькій Біблії 1581 року рука зверху тримає картуш із зображенням «ріки» у вигляді повернутої на 180 градусів латинської літери S, над верхньою частиною якої стріла (збоку добавлено горизонтальну штриховку). Проте довкола геральдичної символіки вже немає літер з боків «I – W – A – H», а залишилися лише дві : I та Ф (Іван Федоров). Подібним гербовим зображенням користувався значно пізніше і друкар Іван Кунотович (львівський «Октоїх» 1639 року). Він лише змінив літеру Ф на К.

У XVI – XVIII століттях більшість українських видань друкувалися з гербами тих родів, які матеріально підтримували друкарську справу чи давали кошти на випуск книг. Значна заслуга у цій благородній справі Григорія Ходкевича і Костянтина Острозького. Дослідник друкарських емблем Івана Федорова Вячеслав Преварський приводить низку книг, які мають на

фронтисписі герб Г. Ходкевича: львівський «Апостол», «Євангеліє учительне», «Псалтир з Часословом». Герб князя Острозького значиться на книгах «Читанка», «Новий Заповіт із Псалтирем», «Острозької Біблії». На виданнях Братської друкарні у Львові ставився друкарський знак схожий на Федорівський з «Апостола» 1574 року. В його основі було також зображено герб Львова та Корняктівську башту-дзвіницю Братської церкви, а ренесансна орнаментика навколо двох картушів була спрощена. Серед найдавніших знаків – герб Львова на «Грецько-українській граматичі» (1616).

Активну меценатську позицію демонструвало духовенство. Зокрема, львівський єпископ Гедеон Балабан, який у 1585 році допоміг Львівському братству відновити типографію, створену І. Федоровим, а на початку XVII ст. відкрив на своєму обійсті греко-слов'янську школу й типографію. Його герб зустрічаємо в «Анфологоні» 1619 р. та інших виданнях. Герби родини Балабанів прикрашають львівське видання (1604 р.), стрятинське (1606 р.), а пізніше й Києво-Печерської друкарні, зокрема Слов'яно-український словник Памви Беринди 1627р. XVII століття – це золотий вік українського письменства і культури. Це був час, коли друкарський і видавничий знак представляли власники друкарень, самих друкарів й навіть герби Війська Запорізького. Герби меценатів науки і мистецтва вміщувалися у тих виданнях, які друкувалися їх коштом. Деякі з них друкувалися тільки в поодиноких примірниках, призначених для певних осіб, тоді як цілий наклад не мав того видавничого знаку. Дослідник українських видавничих знаків В. Січинський повідомляв про герби багатьох родин від початку XVII до початку XVIII ст.: Балабанів, Копистенських, Святополк-Четвертинських, Киселів, Долматів, Корецьких, Могилів, Стеткевичів, Замойських, Корбут-Вишневецьких, Т. Проскури-Сушицького, Б. Стеткевича-Любавицького, М. Бжозовського, Й. Тризни, Шептицьких, Обідовських, Одорських, Т. Захаржевського, Ст. Яворського, І. Кроковського, Ходкевичів та ін.; з гетьманських гербів – Самойловича, Мазепи та Ів. Скоропадського.

Гербоманія, яка набула поширення у XVII ст., захопила багатьох художників тим, що в символічних знаках держав, установ і родин можна було дати волю цілим потокам метафор, загадок, курйозів. Герби творили гравери: Ілля (герб Петра Могили «Евхологія», Київ, 1645), Іван Щирський, Леонтій Тарасевич (герб родини Шереметів), Іван Мигура (герби гетьманів І. Мазепи і Г. Одорського), Никодим Зубрицький (герб гетьмана І. Скоропадського). 1705 року з друкарні Києво-Печерської лаври вийшла в світ панегірична поема чернігівського поета Івана Орновського «Багатий шаною, славою й честю сад Захаревських», до якої Іван Щирський виконав низку гравюр, серед яких був і герб адресата – стольника і харківського полковника Федора Захаревського. Творчість художника яскраво відбиває тогочасне захоплення митців

гербоманією, яка не обмежується лише образом-символом. Художник широко застосовує в гербових композиціях «коментарі», основані на військових мотивах. Це клейноди, військові прапори, барабани, литаври, зброя, бо час був тривожний, в Європі палало багато вогнищ війни. У такому стилі виконано й герб родини Киселів 1683р.

Наприкінці XVI – у першій половині XVII ст. в Україні значно поширився такий жанр художньої літератури, як панегірик, характерний для писемності ренесансу й бароко. Різновидом емблематичної поезії були вірші на герби – необхідна приналежність всякого більш-менш значного друкованого твору. Як правило, під гербом мецената, котрий фінансував видання розміщувалися вірші на герб, а далі йшла передмова до читача. Довкола гербів також розміщували великі латинські літери, наприклад, «L. V. A. S. N. Y. W. S.», які розшифровуються так: Лазар Баранович, архієпископ Чернігівський, Новгород-Сіверський і всієї Сіверщини. Герби розміщували у вигадливої форми картушах, обрамляли багатими акантами, прикрашали шоломами з коронами й нашоломниками. Протягом століть змінювалася й техніка гравірування видавничих і друкарських знаків. Якщо до кінця XVII століття панував дереворит, то у XVIII вже домінував мідерит.

З удосконаленням друкарського процесу у XIX столітті видавці не дбають про зовнішній вигляд своїх видань, занепадає й друкарська культура оформлення видань. До того ж значна більшість друкарень в Україні перебувала в руках російської адміністрації, яка не звертала увагу на мистецький бік оформлення книжок.

ОСТРЯНСЬКА Наталія Євгенівна
художник-ілюстратор

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРИЙОМІВ ВЕКТОРНОЇ ІЛЮСТРАЦІЇ У XXI СТ.

Масштабована векторна графіка (SVGs) дозволяє дизайнерам досягати нових рівнів інтерактивності та анімації, змінювати розмір зображень без будь-яких спотворень в їхньому зовнішньому вигляді, вона просто адаптується для анімації. Судячи з усього, найближчим часом SVG стане одним з основних інструментів адаптивного дизайну, завдяки великій гнучкості формату. Використовуючи SVG можна створювати якісний візуальний контент для будь-яких пристроїв, від SmartWatch до дисплеїв Retina, за короткий час. Використання векторної графіки вирішує питання, пов'язані з якістю зображень і швидким завантаженням сайтів. Векторний формат дозволяє дизайнерам

використовувати в своїх роботах не мальовані ілюстрації, геометричні композиції, текстові блоки та інші зображення, створені за допомогою кривих.

Основні сфери використання векторної графіки – це ілюстрації, іконки, текст, декоративні елементи (хвилясті лінії, геометричні фігури і форми) логотипи.

У векторі звісно є свої стилі, інколи вони змішуються і трансформуються, а інколи виникають геть нові і непередбачувані. До них належать такі.

Флет — досить простий у виконанні, виразність якого досягається за рахунок використання простих геометричних фігур. «Мінімалізм», який характеризується плоскими тінями.

Скетч — намальовані від руки зображення і перетворені у вектор.

3D — об'ємні зображення;

Реалізм — часом схоже на 3D, але більше схильне до відтворення ефекту фотографій, тоді як 3D часто належить до абстрактних речей.

Глянець — блискучий і яскравий стиль, пений час був дуже популярний.

Вінтажний стиль — протилежність до глянцю, пастельні кольори, романтичний настрій, пінапні дівчата.

Останнім часом у векторній ілюстрації популярними техніками і прийомами вважаються такі.

1. Рвані краї, що створюють ефект олівцевого малюнка, дають відчуття певної крафтовості. При використанні у стилі флет – з властивою йому суворою геометрією, візуально пом'якшують результат.
2. Щоб урізноманітнити однорідну заливку, властиву плоскій ілюстрації, можна використовувати текстуру природних матеріалів, наприклад, дерева, каменю, мармуру. За допомогою текстур можна не лише додати ілюстраціям реалізму, а й задати потрібну атмосферу.
3. Ефект книжкової ілюстрації. Цей стиль нагадує олівцеві замальовки або ілюстрації з дитячих книжок. Особливу популярність придбав в анімації кадру.
4. Використання порожньої заливки. Якщо раніше була необхідність заливати кожен контур, то зараз багато ілюстраторів залишають контур без заливки. Часом вони дають собі волю і навіть не домальовують об'єкти. Але як показує досвід, часткова недомовленість візуального плану ніяк не заважає сприйняттю.
5. Відмова від додаткових відтінків: контур, тінь кольором контуру і обмежена колірною гамою. Обмежена колірною палітра задає естетичний зовнішній вигляд твору і створює впізнаваність, контрастні тіні (тінь –

це ще одна колірна пляма, а тому палітра обмежена, ми робимо тінь кольором контуру).

6. Легкий градієнтний перехід. Відмінно вписується в ізометричні ілюстрації, особливо призначених для ІТ продукту.
7. Використання реалістичного об'єкта в ілюстрації. Надає ілюстрації вид "колажу" з графічних елементів і фотографій. Незважаючи на гадану примітивність цей прийом виглядає вельми свіжо і буде відмінним вирішенням для реклами продукту (коли потрібно показати його всередині ролика).
8. Реалістична деталізація.

ПЕРЕВАЛЬСЬКИЙ Василь Євдокимович
народний художник України, доцент,
академік-секретар відділення образотворчого
мистецтва НАМ України, дійсний член
(академік) НАМ України, завідувач кафедри
графічних мистецтв НАОМА

ТВОРЧІСТЬ ВЯЧЕСЛАВА ЛЕГКОБИТА І НАЇВНЕ МАЛЯРСТВО

Ось як лаконічно сказав про самого себе у рубриці "Вернісаж" журналу "Дитяча література" (№1, 1971 р., стор. 42-43) київський український художник В'ячеслав Легкобит: «Народився я під Києвом. З місцем народження мені, звичайно, повезло, чого ніяк не можна сказати про час – йшов 1941 рік. У війну загинули мої батьки. Невдовзі після війни я знову знайшов сім'ю. Хороші люди, прізвище котрих я зараз і ношу, замінили мені матір і батька. Рисувати я почав дуже рано, але моя біографія зовсім коротка...» Але вкінці 1970-х життєвий шлях талановитого мистця раптово обірвався.

Його творча, імпульсивна натура не сприймала ніякої рутинності, його творче Я завжди проявлялося оригінально, в неординарних вирішеннях будь-яких тем і сюжетів ще з років навчання в Республіканській художній школі імені Т.Г.Шевченка (закінчив 1959-го) і Київського художнього інституту, який він не захотів закінчувати; щира до інших душа не терпіла будь-якої залежності, прагла волі і справедливості, справжньої дружби, любові, а творча натура – мистецьких відкриттів.

Легкобит блискуче скористався принципами побудови народного площинного зображення, його орнаментатії, виразністю ритміки і самою сутністю наївного українського малярства. Стихія творчості геніальної Марії Приймаченко була підхоплена ним і талановито розвинена. Прийоми народного традиційного малярства дивовижно просто поєдналися з культурою мистецтва професійного, спонтанно утворивши переконливі образи персонажів відомих співомовок, прислів'їв, казок. Невимушеність малювання, характерність персонажів, точність у відповідності зображуваного і тексту вражають і, здається, єдино можливі за своєю переконливістю. Це те, що ми називаємо глибокою змістовністю. Розглядаючи їх, читачеві відкриваються нові і нові напластування змісту. Він турбується про свіжість сюжету і образотворчого прийому. Точним, психологічним рисунком йому вдається передати не тільки зміст, але й півтони атмосфери твору для дітей. В кожному малюнку Легкобита відчувається висока графічна культура, творча сміливість, винахідливість і надмір творчих сил автора. Він працював швидко і, здавалося, – дуже легко. Казкові сюжети минувшини спостережливо осучаснені, прицільно, вдалим штрихом, не без гумору, охарактеризовані.

Якщо у 1970-і говорили про наявність виразних рис у московської, ленінградської, вільнюської та київської художніх шкіл книжкової графіки, зокрема у дитячій книзі, то у творчості В'ячеслава Легкобита риси київської, точніше – української школи – проявилися найвиразніше. Саме особливу шанобливість до національних народних традицій, а звідси – любов до декоративності, ритмічності побудови, орнаментальності вважали характерними її ознаками. Ці риси були властиві для багатьох мистців, котрі тоді активно працювали у дитячій книзі. Але творчість Легкобита вирізнялась з-поміж інших природженим даром гострого рисувальника, майстра психологічного зображення, великою емоційною виразністю. Ось деякі тоненькі видання: «Гусак-червонолап» (оповідання Анатолія Григорука, 1971), «В цьому дворку як у вінку» (народні дитячі пісеньки, 1972), «Солом'яний бичок» (народна казка, 1976). «Перепеличка мала-невеличка» (народні скоромовки, 1975, одне з перевиданих видань, наклад 600 000 примірників).

Хоч Легкобит сміливо вводить у тканину зображення свої життєві спостереження і враження, він бережливо і відповідально ставиться до тексту, особливо коли йдеться про відшліфоване часом народне слово.

Художниками 1960-1980-х років чимало творчих сил було віддано становленню і розвитку засад декоративності в ілюстрації. Але нерідко при цьому в жертву формі приносився зміст, а картинки ставали декоративною оздобою текстових смуг, ігнорувалася властивий дитині пізнавальний інтерес. У творах Легкобита декоративна емоційність і формальна гострота органічно

поєднані з конкретикою образів, з життєвістю спостережень, з характерною для класичної ілюстрації психологічною обумовленістю. Створені художником яскраві характерами зорові образи збагачували уяву дитини, допомагали пам'ятати текст, сприяли розвитку мислення словом і пластикою візуального мистецтва, розвивали художній смак, привчали до сприйняття культурних і мистецьких традицій свого народу. Культура сьогоденної дитячої книги кращими своїми рисами завдячує і творчому внескові неординарної особистості – талановитому майстрові книжкової ілюстрації дитячої книги В'ячеславу Легкобитові.

Творча палітра нинішнього українського художника-графіка оновилася новими художньо-виражальними засобами, графічними і поліграфічними технологіями. Але запорукою теперішніх і майбутніх успіхів є уважне ставлення до великих традицій, полишених нам у спадок мистцями попередніх поколінь. І одним із цікавих явищ графічного мистецтва у книжковій графіці, зокрема в мистецтві дитячої книги 70-х років ХХ століття, є творчість В'ячеслава Легкобита.

Яскравим метеором спалахнув він у небі української національної книжкової графіки, але світло його таланту віддзеркалюється в роботах багатьох художників дитячої книги і сьогодні.

ПИЛИПЕНКО Іван Якович

заслужений діяч мистецтв України, доцент,
керівник Майстерні живопису і храмової
культури ім. Миколи Стороженка НАОМА

НЕКЛАСИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНОГО: ВЗАЄМОДІЯ МИНУЛОГО І СЬОГОДЕННЯ

Межа століть – час пошуку нових ідей. Питання про взаємозв'язок між сучасним художнім життям і мистецькою спадщиною минулого залишається актуальним. Згадаємо перший масштабний вітчизняний досвід – міжнародний конкурс кураторських проєктів «Мистецтво аргіорі: актуальні історії», ініційований фондом «Ейдос» 2008 р. Його головним завданням було реалізувати проєкт сучасного мистецтва у просторі музею. Переможці конкурсу впродовж 2009 р. представили актуальні художні практики поруч з творами постійної експозиції музеїв різних міст України (Київ, Харків, Одеса, Севастополь, Тернопільська область), переосмислили історію українського мистецтва, відкрили сучасне мистецтво для широкої аудиторії. Серед фіналістів

переважало молоде покоління митців, яке мало можливість не тільки презентувати свою творчість на українській арт-сцені, а й представити своє бачення сучасного стану мистецтва, продемонструвати пошук нових засобів виразності, знайти свою метамову, довести, що інновація мислиться не як розрив з минулим, а як пошуки нового змісту.

За змістом і методами всі проекти виявилися дуже різними: від пошуку паралелей до протиставлень, від цитування до поліфонії діалогу, від дослідження однієї окремої теми до безмежжя мистецьких вимірів, що перебувають поза часом. Пошук нових форматів відбувався в історичному контексті, в контексті традиції завдяки поєднанню у єдиному виставковому просторі класичного мистецтва з актуальними художніми практиками.

Сьогодні, десять років потому, бачимо, що подібна практика, коли музеї стають територією сучасного культурного життя, стала складовою української культурної політики.

Сучасне мистецтво не відкидає досвіду попередніх епох, але водночас уникає прямого наслідування традиційних художніх форм. А отже пошук інновацій залишає відкритим питання – який характер має діалог між актуальним і класичним мистецтвом?

ПРОТАС Марина Олександрівна

кандидат мистецтвознавства

провідний науковий співробітник відділу

кураторської виставкової діяльності та

культурних обмінів ІПСМ НАМ України

МИСТЕЦТВО ПОСТКУЛЬТУРИ ЯК ПРОБЛЕМА МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ

Відносини мистецтва посткультури з глобальним капіталізмом породжують численні протиріччя, провокуючи викривлення траєкторій розвитку, оскільки пріоритет розсудливості нівелює сутність естетичного досвіду, знецінюючи трансценденцію над-чуттєвого, змушуючи мистецтво проходити принизливий процес реїфікації. Проте, не зважаючи на те, що від середини ХХ століття, коли статус Міжнародного осередку з виробництва сучасного мистецтва перейшов з Європи до США, а численні західні аналітики попереджали про виродження техноїдного артизму (Г. Зедльмайр, Ф. Джеймісон, А. Блум, С. Якоби та ін.), навіть «духовну смерть» (М. Берман, Т.

Адорно, М. Горкгаймер), колапс західної моделі культуротворення набирає обертів, зтягаючи в ентропію інші національні культури й мистецтва. Втім протидія ідеології культуріндустрії продовжується. Низка європейських аналітиків вивчає посткультурний контент як похідну проблеми мультикультурної глобалізації, що викликає у суспільства «культурне занепокоєння» (R. Grillo): за останні 30 років ідея плюралізму національних культур, мистецтва, не спрацьовує, бо пост-національна політика глобального капіталізму схильна до «культурного расизму» (М. Buchowski наголошує на політизованості транс-культурних питань, спонукаючи нації до реакцій контр-гегемонії, на що вказував і С. Хантингтон), потребує суттєвого перегляду, як то вимагала Паризька декларація 2017 року «А Europe we can believe in», яка закликала митців й меценатів повернути творчості принципи алетей. Питання в тому, що нова творча генерація не усвідомлює того, що постмодернізм знівельював головні інтенції авангарду початку ХХ століття, котрий кинув виклик саме буржуазній системі, та контр-мистецтво зламу ХХ-ХХІ століть перетворює цей виклик на «кошмар редуccionізму» (Б. Бухло), поглиблений комодифікованою стратегією посткультурної аномічної фрагментації, остаточно позбавляючи мистецький вислів сутності алетей. Невипадково численні аналітики, як от П. Андерсон, чи Ф. Джеймісон, вважають авангард унікальним неповторним феноменом, використання ідей якого в умовах глобального капіталізму призводить до пастішу, виснаження і само-деструкції, та відповідальність за «зсув динаміки культурної патології» покладають не стільки на «фрагментацію суб'єкта», скільки на структуру соціуму: постмодернізм, contemporary art зростали на ідеологічному субстраті, вільному від «феодалного» аристократизму (Г. Маркузе), та революційного месіанства авангарда. Як наслідок: «жаргон автентичності» (Т. Адорно) призвів до віри у треш-естетику, абсурд, аморальність, спонтанність інстинктів безглуздої «жестуальності». Відтак, посткультурне мистецтво не є культурною домінантою нового соціального устрою (постіндустріального, інформаційного чи суспільства споживання), воно лише загострює протиріччя мультикультуралізму чергової фази транс-національного капіталу. Тож, вихід з ситуації гістерезису, за Адорно, «в антитезі до самого себе», адже щоб зберегти істину культура і мистецтво мають критично усвідомити власну генезу і сенс, позаяк у разі колапсу вони поховають «свою провину і свою істину» (Т. Адорно).

СОВА Ольга Сергіївна

кандидат педагогічних наук, старший
викладач кафедри образотворчого
мистецтва НПУ ім. М.П.Драгоманова

ВІЗУАЛЬНА РЕКЛАМА ЯК СУЧАСНИЙ ВИД ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА

Візуальна (або зовнішня) реклама – це один з видів популяризації інформації, що носить графічний, текстовий, або інший характер у вигляді стаціонарних чи тимчасових конструкцій, розташованих ззовні будинків, на вуличному обладнанні, автозаправних станціях тощо. До цього виду рекламних носіїв відносять: світлові вивіски (light boxes), фасадні таблички, об'ємні рекламні конструкції, билборди – великі постери 3x6 м (billboard), що розміщені вздовж автошляхів та інше.

Історія зовнішньої реклами бере свій початок ще з часів античності. Першим прообразом цього виду прикладного мистецтва був кам'яний стовпчик з висіченим тестовим написом, що рекламував послуги тлумача снів. У добу Середньовіччя візуальна реклама набула особистого розквіту. Кожна вивіска, над якої в той час працювали найкращі гравери, художники і скульптори, представляла собою витвір образотворчого мистецтва. В епоху Відродження вивіски стали більш естетично привабливими і витонченими. Наймасштабніший розвиток усіх галузей рекламної продукції відбувся у ХХ ст.

На сьогодні візуальну рекламу все частіше відносять до різновиду прикладного мистецтва, так як вона зайняла у сучасному просторі своє власне вагоме місце і стала невід'ємною частиною глобалізованого суспільства. Зараз реклама виконує не тільки інформаційну функцію, це інструмент впливу при вирішенні економічних, політичних і соціальних проблем. Вона проникла в усі сфери людського існування.

Проте, зовнішній вигляд сучасного рекламного продукту не завжди відповідає «законам краси» (принципам і прийомам композиції, колористики, відповідності певному стилю тощо). Це призводить до «візуального хаосу» на міських вулицях, заважає повноцінному сприйняттю інформації, псує зовнішній вигляд фасадів старовинної частини міста, культивує несмак та інше. Причину такого стану речей вбачаємо у тому, що у переважній більшості рекламних компаній дизайнерами (тобто фахівцями, що займаються проектуванням візуального продукту) працюють спеціалісти (зазвичай програмісти), які не мають художньої освіти, проте вміють працювати у сучасних графічних комп'ютерних програмах. На відміну від них, випускники

художніх закладів вищої освіти мають часткове, поверхнєве уявлення про роботу у програмах для дизайну.

Для вирішення окресленої проблеми, варто передбачити у навчальних програмах студентів-художників більшу кількість годин для вивчення сучасних технологій і програм у сфері комп'ютерного дизайну. Адже затребуваність спеціалістів-дизайнерів, які б мали мистецьку освіту й професійно володіли усіма сучасними комп'ютерними технологіями, дуже висока на вітчизняному ринку праці.

СУНЬ Ке

аспірант НАОМА

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ ТРАДИЦИЙ В ВЫСШЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ КНР XX-XXI ВВ.

Разнообразие концепций определяет направления китайского художественного образования XXI века. Оно выражается в принятии современного актуального искусства. В то же время, в основе принципов художественной школы до сих пор присутствуют и принципы реалистического искусства. Сочетание традиционных китайских идей и форм изобразительного искусства и создание новой формы живописи также стало одной из основных задач развития современной китайской художественной школы. Независимо от того, была ли это Центральная академия изящных искусств, или же Китайская академия искусств, они прошли похожий путь, который состоял из многих реформ, продиктованных политическими событиями в стране. Таким образом, эти два учебных заведения стали ведущими, и сегодня определяют тенденции всей художественной жизни Китая. Центральная академия изящных искусств известна подготовкой специалистов в сфере масляной живописи, а Китайская академия искусств – живописи в стиле «гохуа». Подытоживая, следует заметить, что ныне китайская академическая школа живописи свободно развивается, имеет полную свободу для международных культурных обменов. Широкий спектр китайской живописи занимает достойное место в мировой культуре. Перспективы использования результатов исследования. Результаты текущего исследования будут в дальнейшем использованы автором для более глубокого изучения затронутой темы. Также, указанные в выводах главные различия между рассмотренными академиями могут стать исходной точкой для выбора направлений исследования другими авторами.

СОМ-СЕРДЮКОВА Олена Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант КНУКіМ

ЕФЕКТ БРЕЙГЕЛЯ

З 2 жовтня 2018 по 13 січня 2019 року у Музеї історії мистецтв Відня проходила виставка Пітера Брейгеля Старшого. Плакати з «Вавилонської вежею» заповнили собою місто, літаки та потяги. Назва – «БРЕЙГЕЛЬ» – великими літерами, маленькими ж «Рука майстра». І до основного образу «Вавилонської вежі» додавались елегантні заклики: «Дозволь мистецтву захопити тебе», «Лише раз у житті». Реклама у ЗМІ підкидала: «унікальна», «сенсаційна», «незабутня», «найповніша», «найкрупніша» виставка Брейгеля – «подія року». І ще – «музейний блокбастер». Цей термін поп-культури, яким би дратуючим не був для мистецтвознавця, треба визнати, що у даному разі мав повне право на існування. Довівши, що класичне мистецтво, можна і потрібно подавати як масовий продукт, робити з нього моду. У рекламі все було блискуче розраховано на тонкі нюанси зчитування інформації.

Віденська колекція Брейгеля найбільша у світі, але у звичайному режимі роботи музею, зала напівпуста. Приводом для цього потужного проекту стало 450-річчя від дня смерті митця. З 2012 року проводилась підготовка: реставрація, наукові фіксації, аналізи, дослідження, які спирались на новітні технології. Проведено макрофотографування. Велика кількість цих результатів зараз у відкритому доступі на сайті музею: *inside Bruegel* – всередині Брейгеля. Ця ґрунтовна дослідницька робота відкрила новий погляд на творчий, а точніше пошаровий метод роботи майстра, виробила стратегію по збереженню та консервації робіт. Видано великий науковий каталог виставки, а його міні версія: описи 99 робіт, як путівник по виставці, входили у вартість квитка.

Не стільки, щоб уникнути черги, а скоріше, враховуючи модель життя сучасної людини розписаної по хвилинам, було розроблено систему тайм-слотів у інтервалі 20 хвилин. Не запізнившись і потрапив сюди, кожний вже мав право розчинитися у виставці забувши про час, бо на вихід годинник не працював. Це був один з багатьох казкових елементів виставки, яка так органічно підтримувала настрій очікування свята Різдва. Затемнений простір поглинав глядачів. Світло і тінь вибудованої експозиційної акцентуації мало ефект лабіринту, де давні світи Брейгеля, проступали різними схемами, форматами, матеріалами, але фіксувались головним скарбом виставки – оригіналами. Театральність вибудованої експозиції, де дія, реалізовані у творах думки Брейгеля, була підкріплена чіткими психологічними паузами та

ритмами. Візуальна концепція виставки сприймалась легко та нагадувала пошагову систему комп'ютерного мислення. Проте жодного манітору, як елементу експозиції, не було. Дизайн простору виставки довів свою синтезовану та міждисциплінарну природу.

Це приклад бездоганного музейного проекту відпрацьованого від «А» до «Я» та відіграного по всім законам часу. Досягнуто результати для музею, для глядачів. Гроші вкладені в справу збереження генія Пітера Брейгеля Старшого для нащадків були кредитовані, але повернулись через потік людей, які залишали їх у музеї, купуючи квитки та сувеніри. Виставка привернула до високого мистецтва дуже широкі кола людей. І це питання є стратегічним: усвідомлення відповідальності за світ прекрасного та бажання бути у цьому потоці. Хоча не треба ідеалізувати: хтось увіз з собою чашку з Брейгелем, а хтось знайшов тут самого себе, доторкнувшись до колеса історії. Але у кожного, впевнена, свій діалог з Брейгелем відбувся. І це головний ефект.

ШАЛІНСЬКИЙ Ігор Петрович

кандидат мистецтвознавства, начальник
відділу науково-координаційної
діяльності та інформації НАМ України

ХУДОЖНЄ ОФОРМЛЕННЯ ПОЕТИЧНОЇ ЗБІРКИ: КЛАСИКА ТА СУЧАСНІСТЬ

Видання текстів поезії належать до літературно-художніх видань і можуть бути багатотомними або вибраним одного автора; антологіями, що об'єднують твори різних авторів із різних часових періодів під одною обкладинкою; серійними (наприклад, “Бібліотека поета”, “Перлини світової лірики”), які репрезентують твори різних авторів в окремих виданнях, але в однотипному оформленні усієї серії; окремими збірками одного автора. Це визначає вимоги до їх технічного і художнього оформлення.

Проте є ще особливості саме поетичних творів, які привертали увагу художників різних часів: висока міра образності, символіка й метафорика поезії спонукали до прагнення втілити ці образи графічно, а подеколи — відшукати способи злиття цих образів, ставили вищі, ніж до оформлення інших жанрів літератури, вимоги.

Теорія і практика курйозного віршування дозволяли залучати мистецтво шрифту в літературний твір не лише для його оздоблення, а й для створення

додаткових естетичних і смислових рівнів у тексті, а також для суто практичних цілей — наприклад, щоб "закодовувати" ім'я автора чи особи, якій присвячувався вірш. Шрифтові курйозні вірші — це твори, художню специфіку яких створюють вигадливі комбінації шрифтів (автор збірки курйозних віршів "Млеко" Іван Величковський тривалий час працював у чернігівській друкарні). В одному з віршів своєї збірки він дібрав такі слова, в яких з голосних звуків був лише "О". Сторінка з "єдиногласним" віршем є однією з найкращих у збірці "Млеко". Напрочуд вдала композиція та кольорове вирішення (поєднання цинобри з чорним чорнилом), цікава форма літер та їхнє незвичне поєднання створюють враження естетичної довершеності вірша.

Окремої уваги заслуговують ілюстрації та загальне оформлення сучасних українських авторів віршів, що працюють на дорослу аудиторію. Серед розмаїття класики, іноземних авторів і взагалі, більшого попиту на прозу, а не на поезію, видавцям доводиться особливо прискіпливо обирати ілюстраторів до подібних видань, для того, щоб зацікавити якомога більшу аудиторію. Серед сучасних українських видань є приклади створення ілюстрацій відомими живописцями. Ілюстрації Олександра Ройтбурда до віршованої збірки Сергія Жадана «Гамплієри» видавництва Книги – XXI, Meridian Czernowitz.

Інша віршована збірка С. Жадана, оформлена за допомогою чорно-білих чи неясних кольорових фото, автором яких є сам поет та харківським дизайнером Іллею Павловим. На фото фрагменти фактури – будівель, рослин, міські та інші пейзажі, за допомогою яких створюється напруга.

Владислав Єрко чорно-білі графічні малюнки доповнює золотим кольором, додаючи драматизму новому виданню «Гамлета» Вільяма Шекспіра.

Український поет, що бере безпосередню участь у створенні ілюстрацій до власних творів це Юрко Іздрик. Прикладом є його віршована збірка «Календар», що вийшла друком у 2015 в львівського видання «Старий Лев». Маючи тривалий досвід видавництва власного журналу, Іздрик використовує принципи, притаманні дизайну прогресивної періодики, у художньому оформленні своєї книги. Основою стають фото із зображенням різноманітних предметів та фактур.

Взагалі, видавництво «Старий Лев» регулярно випускає збірки поезій українських авторів, долучаючи молодих ілюстраторів з новим, оригінальним баченням. Серед таких вирішення збірки «Хвоя» Павла Коробчука з ілюстраціями молодої художниці Дарини Бабченко. Роботи художниці делікатні та ніжні, незважаючи на контрастний і доволі неочікуваний колорит – поєднання глухого смарагдового кольору та яскраво пурпурного. Дуже умовно вирішенні рослинні мотиви, стилізовані зображення тварин, інколи ілюстрації маленького кольору – все разом сприймається свіжо та молодіжно.

Відомі ілюстратори книжки Романа Романишин та Андрій Лесів (творча майстерня «Аграфка») насамперед наголошують на особистісному зв'язку між художником і поетичним текстом: «Нам дуже комфортно ілюструвати поезію, – каже Романа Романишин. – Єдине, що не за збірку кожного автора можемо братися: між мисленням поета і ілюстратора повинен виникати зв'язок. Коли такий зв'язок є – ти читаєш вірш і в твоїй уяві слова візуалізуються, трансформуються у зображення». Серед збірок, які вони ілюстрували: «Зів'яле листя» Івана Франка, над якою вони працювали ще 10 років тому, поезія Ігора-Богдана Антонича, твори Віслави Шимборської, «П'ятикнижжя» Григорія Чубая. Зустріч із читачами була присвячена поезії ілюстрування, чи то пак, ілюструванню поезії.

ЮР Марина Володимирівна

кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України

ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

У вітчизняному мистецтвознавстві як науці особливо гостро відчувається відсутність уваги до методологічних питань. Особливо це стосується вивчення мистецтва модернізму, зокрема авангарду, та постмодернізму. Як ми знаємо мистецтвознавство у радянський час було інституалізовано, а відтак ідеологізовано та політизовано. Деформація мистецтвознавчої рефлексії призвела до невідповідності опису фактів їх реальному значенню. Лише з 1980-х років в українському мистецтвознавстві почалася реабілітація мистецтва авангарду. Але це довгий процес, оскільки потребує нових підходів до аналізу творів, творчості художників і художніх явищ мистецтва ХХ століття загалом. В останні роки, а може й десятиліття звучить думка про написання нової історії українського мистецтва. І такі спроби є в 5-ти томній енциклопедії ІМФЕ, двох книгах нарисів з історії українського мистецтва в ІПСМ, але цього замало.

У чому полягає проблема, насамперед у розробці нової методології аналізу творів та явищ. Володимир Миколайович Прокоф'єв у статті «Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания» (Советское искусствознание. Вып. 2. М., 1978. С. 249) розглядаючи проблему методології історії мистецтва виділив чотири фази

роботи мистецтвознавців у написанні найбільш довершеного варіанту історії мистецтва — фактологічну, реконструктивну, аналітичну, синтезуючу. Зважаючи на проблеми у мистецтвознавчій науці ХХ ст., в її методології переважають перші дві фази — фактологічна і реконструктивна. Але як недавно сказав Андрій Сараб'янов, що прийшов час аналітики, теорії, оскільки ми маємо достатньо фактів, щоб обґрунтовано написати нову історію мистецтва.

Накопичення фактів – значимий, але не визначальний рівень будь-якого історичного дослідження. Коли факти зібрані, виникають труднощі з їх інтерпретацією. Такі труднощі сьогодні виникли в зв'язку з асиміляцією мистецтвознавцями естетики постмодернізму, яка зумовлювала шукати у творі нереалізований через тиск логоцентричної картини задум. Для постмодерну факти - це те, що виходить за межі і європоцентризму, і логоцентризму, за межі причинно-наслідкових зв'язків і, до речі, за межі лінійного принципу в історичному процесі, за межі раціональної логіки. Критика лінійного принципу як основи всієї історіографії нового часу і стає визначальною в постмодерні. Тому актуальним є альтернативний принцип фіксації історичного часу — дискретний, який уможливорює синхронний розвиток різних моделей та форм творчого поступу.

Зважаючи на виникнення багатьох художніх течій і напрямів в кінці ХІХ — на поч. ХХ ст., кожне з яких претендує на універсальність, вибудувати чітку лінію розвитку мистецтва у цьому разі є неможливим. Цей «стилістичний хаос» означає «дискретний розвиток мистецтва» оснований на індивідуальній та естетичній сутності художнього процесу, а він, в свою чергу, базові принципи конструктивної ідеї твору – простір, форму, колір, що набували нових ознак. Ця ж тенденція спостерігається і в другій половині ХХ — початку ХХІ століття, що зумовлює формування нової концепції методології мистецтва, що ґрунтувалася б на нових моделях його розвитку, зокрема національній, конвенціональній, авторській.

СЕКЦІЯ 3. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО, КІНОМИСТЕЦТВО, ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

ВАСИЛЬЄВ Сергій Сергійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри організації театральної справи
імені І.Д. Безгіна
КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого

ОСМИСЛЕННЯ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ ТА АГРЕСІЇ РОСІЙСЬКОЇ ФЕДЕРАЦІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ В УКРАЇНСЬКИХ ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ФІЛЬМАХ У КІНОПРОКАТІ (2014–2018)

Із Революцією Гідності та збройною агресією Російської Федерації проти України, що прийшла по ній, Україна увійшла в період гострих суспільно-політичних збурень, які потребують мистецького осмислення, у тому числі засобами кінематографа. В українському кінопрокаті в останні п'ять років з'явилася низка стрічок, присвячених цим подіям. Ігрові фільми ведуть мову про гібридну російсько-українську війну (найпомітніші з них – «Кіборги» Ахтема Сеїтаблаєва, «Іній» Шарунаса Бартаса, «Донбас» Сергія Лозниці та «Позивний “Бандерас”» Зази Буадзе). Натомість вітчизняні документальні стрічки динамічно розкривають широке коло питань, що стосуються Євромайдану, Революції Гідності, анексії Криму, війни на Сході України і їх багатоманітних наслідків.

Уже у 2014 році кінотеатри продемонстрували «Майдан» Сергія Лозниці. Прем'єра стрічки, що стримано – і водночас стрімко (її було вироблено лише за декілька місяців після подій) – осмислювала феномен Євромайдану, відбулася в офіційній програмі Каннського МКФ. У 2015-му у кінопрокат вийшли фільми «Сильніше, ніж зброя» (мозаїчна хроніка від творчого об'єднання «Вавилон'13») і «Все палає» (реж. Олександр Течинський, Олексій Солодунов і Дмитро Стойков) про Революцію Гідності та фільми «Добровольці Божої чоти» (реж. Леонід Кантер, Іван Ясній, зі зйомками бойових дій у Донецькому аеропорту) і «Капелани» (реж. Валентин Дігтяренко) – уже про війну на Сході України і тих, хто бере у ній пряму та опосередковану участь.

У 2016 році у кінопрокаті демонстрували фільми «Бранці» Володимира Тихого – спробу розслідування розстрілів 20 лютого 2014 року, «Крим. Як це було» Костянтина Кляцкіна – історію українських військових, які не зрадили Україні під час захоплення Криму, та «Українські шерифи» Романа Бондарчука

– оповідь про громадянську самоорганізацію на Херсонщині, що розгортається протягом кількох років, зокрема на фоні анексії Криму й російської агресії. Також у кінотеатрах були фільми «Російський дятел» (реж. Чед Грасія), в якому Євромайдан стає своєрідним тлом розслідування причин Чорнобильської катастрофи, і «Справжня Русь» (реж. Артур Якубов) – розвідка про відмінності походження Київської Русі та Московського князівства, яку її автори розглядали як елемент інформаційної війни (представляючи на екрані також карикатурний образ Володимира Путіна, що прагне «проковтнути» Україну).

2017-го у кінопрокат вийшли документальні стрічки:

- «Воїни духу» Тетяни Кулаковської та Ганни Мартиненко – поєднання хронікальних кадрів, відзнятих захисниками Донецького аеропорту, і статичних інтерв'ю із ними;
- «Рідні» Віталія Манського – особиста історія російського режисера, що відвідує родичів у Львові, Одесі, анексованому Криму й окупованому Донецьку;
- «Війна химер» (реж. Марія та Анастасія Старожицькі) – подорож бійця, що потрапив у Іловайський котел, та його коханої, Анастасії Старожицької, до лінії фронту, під час якої вони переживають і осмислюють травматичне минуле;
- «Школа №3» (реж. Георг Жено, Єлизавета Сміт) – оповідь про школярів із міста Миколаївка, що також переживають травму війни, перетворюючи її на матеріал документальної театральної вистави (фільм здобув Гран-прі конкурсу Generation 14+ МКФ у Берліні);
- «Одесити на Донбасі» Олександра Авшарова – портрети одеситів, які брали участь у бойових діях в зоні АТО.

У 2018 році у вітчизняному кінопрокаті був лише один документальний фільм, присвячений Революції Гідності та війні – «Міф» (реж. Леонід Кантер, Іван Ясній). Він оповідав історію життя оперного співака Василя Сліпака, який багато років успішно творив у Франції, але після початку російської агресії повернувся на батьківщину, пішов добровольцем на фронт і загинув під час бойових дій на Сході України 29 червня 2016 року. Загалом, у 2014 – 2018 роках у кінопрокат вийшли 16 вітчизняних неігрових фільмів, що вели мову про Революцію Гідності та агресію Російської Федерації проти України. Три з них було створено за підтримки Державного агентства України з питань кіно («Рідні», «Одесити на Донбасі» та «Міф»).

ВЛАДИМИРОВА Наталія Вікторівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент НАМ України
учений секретар відділення театрального
мистецтва НАМ України

МЕТАМОРФОЗИ СЦЕНІЧНОГО ЧИТАННЯ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ

Останнім часом у просторі української театральної культури простежуються такі несподівані явища (які, на наш погляд, доволі часто важко навіть розглядати з точки зору критичної думки), що можуть сприйматися як дивовижні, з присмаком химерності метаморфози. Інша справа – зі знаком плюс чи мінус. Отже, не вдаючись до глибинного аналізу вистав як культурного явища, спробуємо виокремити декілька таких тенденцій-метаморфоз. Перша – це звернення режисерів, їхнє відверте прагнення працювати не з драматургічним двором, а з прозовим. У цьому контексті згадаємо виставу «Земля» за О. Кобилянською (Київський Національний український драматичний театр імені І. Франка мала сцена), «Вій» за М. Гоголем (Черкаський український драматичний театр), «Перехресні стежки» за І. Франко (Львівський академічний театр імені Леся Курбаса). Найбільш показовою у цьому плані стала повість І. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я». І, хоча кияни вже доволі давно побачили дві сценічні версії за цим твором (Молодий театр та театр імені І. Франка), але саме остання постановка херсонського колективу у вигляді авторської версії відомого твору Н. Блок під назвою «Кайдаші та їхні сини» найбільш увиразнили наше твердження про несподівану химерність. Що мається на увазі? В першу чергу те, що українському театральному просторі з'явилася низка авторів, які, користуючись класичним, загальновідомим сюжетом, накладають його на реалії сучасного життя, додаючи, звичайно, й власні характеристики «осучасненим» героям та їхнім вчинкам, що відбуваються під час дії. Як правило, всі персонажі виглядають тут вкрай непривабливо, складається враження, що наше суспільство складається виключно з особистостей, які втратили будь які ознаки людяності, моральності, не кажучи вже про інтелектуальні характеристики чи інтелігентну поведінку. Таке враження доповнює й друга тенденція, що присутня ледь не у всіх постановках. Це – перенасичення вистав ненормативною лексикою, що, як вважає більшість режисерів, є нормальним і буденним явищем у сучасному житті представників ледь не усіх прошарків: молоді та старих, сільських мешканців та жителів «спальних» районів великого міста. А, коли додати сюди ще й агресивні засоби виразності: химерні, строкаті

у своїй візуалізації костюми, гучний музичний супровід (до речі, доволі часто у живому, але не дуже професійному виконанні, що перетворюється у справжню какофонію), епатажне перенасичення натуралістичними сценами (живим планом та за допомоги відеопроєкцій), то постає, на наш погляд, доволі сумна картина: професіоналізм у всіх складових створення театральної вистави все більше й більше поступається місцем бажанню будь-яким чином, будь-якими засобами, але, насамперед – епатувати глядача.

ВОРОВИЧ Ірина Борисівна,
науковий співробітник відділу
міжнародних наукових і мистецьких
зв'язків НАМ України

ПРОБЛЕМА КЛАСИФІКАЦІЇ ТВОРЧИХ ДОРОБКІВ СУЧАСНИХ МИТЦІВ

У сьогоднішньому мистецькому просторі існують багато новітніх напрямів. Сучасні художники сміливі у свої пошуках та використанні різноманітних технік, фактур, матеріалів. У ХХІ столітті традиційне розуміння образотворчого мистецтва втратило свою актуальність і художній твір все частіше стає мистецьким об'єктом.

Поряд із прилученням до світового контексту, для новітнього українського мистецтва постала проблема класифікації даних творів з боку правової державної системи. Відповідно до Закону України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» від 21.09.1999 року № 1068-XIV до культурних цінностей відносяться «оригінальні художні твори живопису, графіки та скульптури, художні композиції та монтажні з будь-яких матеріалів» в тому числі.

Але відповідно до Наказу Міністерства культури і мистецтв України від 22.04.2002 № 258 «художні композиції та монтажні з будь-яких матеріалів» взагалі не означені. У зв'язку з цим нині мають місце випадки, з якими стикаються художники, що працюють у сучасних формах мистецтва, – відмова в отриманні експертного висновку на твір. Під час міжнародної виставкової діяльності автор не завжди отримує правовий захист на свої творчі доробки. Окреслені питання: класифікація творів сучасного мистецтва та надання правового захисту творчим доробкам митців потребують комплексного вивчення й серйозного різнопланового науково-методологічного та державного регулювання.

Сформовані законодавчі акти України в галузі мистецтва, на початку ХХІ століття, з урахуванням сучасного динамічного розвитку науки й техніки та інтеграції в міжнародне культурне співтовариство, повинні уточнюватися та вдосконалюватися.

ГОЛІЧЕНКО Юрій Миколайович,
аспірант кафедри кінознавства
КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого

КІНОГЕРОЙ, ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ СОЦІАЛЬНИХ ПОТРАСІНЬ

Українське суспільство переживає дуже складні часи: дві революції, обвал гривні, війна і це не всі потрясіння, через які довелося пройти. В такому стані народ України живе понад п'ятнадцять років і градус напруги постійно зростає. Виросло кризове покоління - п'ятнадцятирічні юнаки, які сприймають сучасний світ вже по-іншому, під впливом соціальних потрясінь їх цінності змінилися, на перший план вийшла турбота про себе, бажання вижити в цьому світі за будь-яку ціну.

Це мало величезний вплив і на культуру. Українське кіно перебуває в активному пошуку нового героя. Переоцінка цінностей дуже вплинула на розуміння того, а яким повинен бути сучасний герой? Хто він? Що важливо для нього? Якщо в радянські часи, герой зображувався за певним шаблоном і завжди хотів одного і того ж. Він був мудрий (по-радянському), статний, красивий, обов'язково блондин чи світло-русявий, бажано без бороди і зморшок. Наприклад, у фільмі «Цирк» 1936 року, коли Маріон сидить одна, дивиться на фото героя, знімає темну перуку, і всі бачать, що вона хоч і американка, але така ж світла, як всі радянські люди. Подібні прийоми використовували практично у всіх фільмах. Антагоніст теж мав візуальні ознаки - він був обов'язково брюнетом, з неохайною бородою або вусиками, іноді з надлишковою вагою.

Якщо згадати радянську «Казку про Мальчіша-Кібальчіша» Аркадія Гайдара, в якій абсолютно чітко на той час визначався позитивний герой - Мальчіш-Кібальчіш. То в сучасному українському суспільстві, чаша терезів, напевно, більше схилиться на користь Мальчіша-Плохіша. Соціальні потрясіння, які переживає суспільство, змушують робити цей вибір. Кризове покоління стикається з цим постійно. І те, що робить Мальчіш-Плохіш, сприйметься більшістю цих юнаків, як щось позитивне. Хоча б тому, що бочка

варення точно допоможе вижити в темні часи. Це серйозний аргумент на користь Мальчіша-Плохіша, з огляду на кризу та війну.

До речі, Вживання (survival) - один з найпопулярніших зараз жанрів в Інтернеті. Мільйонні перегляди збирають документальні ролики, в яких героєм є людина, що залишилася наодинці з природою. У героя немає ніяких технічних, механічних або інших інструментів, немає електрики, вогню. У нього немає нічого, окрім рук та дарів природи. Герой показує, як розпалити вогонь, розколоти камінь, щоб зробити вістря саморобної сокири, побудувати будинок, піч з глини, переплавити руду на метал. Глядачі всього світу знаходять це цікавим. Напевно, усвідомлюючи, що природні катаклізми все частіше призводять до техногенних катастроф, як у Японії. Людство знову замислилось про загрозу атомної війни, наслідки, якої, можуть призвести і до більш серйозних проблем: втрати технічного прогресу, зникнення цивілізації, поверненню до первісного світу. Може здатися, що все це нагадує сюжет чергового фантастичного оповідання, але, як відомо, фантастика рано чи пізно стає реальністю.

Соціальні потрясіння вплинули і на телебачення. Продюсери зрозуміли, що телевізійний герой, не повинен відображати реальність. Глядач має відпочивати від реальності під час перегляду серіалу. Телебачення нав'язало своїх героїв, вони не цікавляться навколишнім світом, не зачіпають гострих соціальних проблем. Вони живуть в своєму вигаданому обмеженому світі, з вигаданими назвами міст, вулиць, вигаданими автомобільними номерними знаками. Телевізійний образ героя - стерильний. Він позбавлений локалізації, що згубно впливає на ідентифікацію. Такий герой перестає бути цікавим з перших хвилин. Але у телебачення свої принципи, яких воно дотримується.

З огляду на всі локальні і світові соціальні потрясіння, питання про те, яким повинен бути новий український кіногерой, залишається актуальним. Дати однозначну відповідь неможливо, тому що зараз відбувається зародження нового героя. Автори активно шукають, переживають, а головне - продовжують працювати в цьому напрямку. Україні потрібен герой нового часу - нашого, в якому глядач буде бачити через п'ятдесят років того українця, який існував насправді.

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна

доктор мистецтвознавства, професор,
дійсний член НАМ України,
учений секретар відділення кіномистецтва
НАМ України

КРИЗА ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА: КІНО

Історія будь-якого мистецтва може бути представлена як черга послідовних кризових моментів, що виникають з певною періодичністю та на різноманітних підставах. Зазвичай як опосередкування загальної ситуації в культурі. Радикальна зміна естетичних пріоритетів, своєрідного коду, здебільшого мають щільний зв'язок з перехідними моментами в ідеології, економіці, політиці. Симптоматично, що мистецтво помітно активізується у складних реаліях поворотних епох, будь-то тотальний системний «поворот» на рівні культури та цивілізації, чи-то пов'язаний з особистістю, суспільством, окремою субкультурою тощо.

Початок ХХ століття позначався глибокою кризою культури на тлі відходу мистецтва від суто сакральних завдань. В ході кардинальної зміни теоцентричної картини світу на антропоцентрично-гуманістичну «велике»/високе мистецтво ніби залишилось «за бортом». Оприявлення бунтівного духу спричинило новий спосіб світобачення й світосприйняття: на тлі втоми від класичних канонів загальною тенденцією стали вияви настроїв естетичного опору в різних мистецьких сферах як провісники епохи модерну (з наступною появою/ зародженням/кристалізацією авангардних форм: різноманітних *–ізмів*).

На зламі ХХ – ХХІ століть перехід модерн-постмодерн маркірує кризу мистецтва, спровоковану радикальним переворотом мислення й оновленням усвідомлення людиною свого місця у Всесвіті.

Наразі спостерігаємо об'єктивні ознаки, характерні для перехідної доби: рухомість соціокультурних процесів, панування ігрової стихії, винесення до епіцентру культури елементів маргінальних субкультур, значну амплітуду коливання смаків, виразні зміни ціннісних пріоритетів, розрив зв'язку часів з фатальним розладом між представниками різних поколінь. Спостерігається не тільки руйнація культурної спадковості уздовж вектору історії, а й відсутність порозуміння загальної у синхронічному зрізі – серед сучасників.

Характерна для постмодерну мозаїчність культурного поля сприяла утворенню певної кількості спільнот фахівців вузького профілю (про що писали Делез і Гваттарі). Наявність безлічі «полів» за відсутності будь-якої системи,

спільного семантичного ядра є одночасно і причиною, і наслідком кризового стану: специфічна функціональність «цехового» глосарію ускладнює, а часом – унеможлиблює продуктивний діалог між носіями вузькопрофільної інформації. З одного боку це дає підстави говорити про наявність кризи культури утаємничених знавців, з іншого ж боку – підштовхує/спонукає до пошуку «загального знаменника» на шляху до об'єднання гетерогенної картини художнього життя. У сфері мистецтва і художньої культури, де співприсутні різні цінності, усталені й оновлені смисли, актуалізується проблема діалогу, радше – полілогу.

У цьому і полягає основний парадокс: будь-яка криза, навіть та, що сприймається як певний «глухий кут» художнього процесу, знаменує лише своєрідну фазу поступального розвитку (кожен «фініш» зрештою виявляється точкою нового «старту»).

Показово звернутися до наймолодшого з мистецтв – кіно, яке виникло саме у есхатологічну добу – на зламі XIX-XX століть, на хвилі технократичного піднесення.

Кіно, якому передрікали смерть вже від перших же років його існування, періодично впадало у кризові стани, що були почасти спровоковані безпосередньою залежністю від техніко-технологічних інновацій. Так було з приходом звуку в кіно, коли винахід звукової доріжки спричинив запеклі дискусії навколо доречності існування звукового кіно взагалі, мовляв, «воно потрібно так саме, як книга, що розмовляє». До того ж, прихід звуку в кінематограф, який до кінця 1920-х років здобув вже поважний статус «Великого німого», змушував радикально переглянути концепції монтажу, пластики акторської гри та мовлення. Ця очевидна криза німого кіно зрештою виявилась плідною фазою поступового перетворення екранного мистецтва, насамперед пластичного за генезою, на мистецтво аудіовізуальне.

Варто згадати й опанування кольору, появу широкоформатного екрана у 1970-ті як спробу виходу з кризового передчуття втрати кіноглядача, що масово переорієнтовувався на телевізійний екран та усамітнене «споживання» творів екранного мистецтва. У появі відео й поготів убачали завершення доби кіно. Поява «цифри» поставила екранні мистецтва в ситуацію, коли за наявності сучасної технології бракує автентичних, характерних саме для неї засобів художньої виразності.

Загальна техніко-естетична ситуація сьогодення великою мірою зумовила віртуальний відхід від «твердої» реальності фізичного світу, орієнтацію на світ симуляції.

На відміну від кризових станів, вихід з яких шукали представники художнього «авангарду», насамперед орієнтуючись на розвиток нових форм, у

мистецтві сьогодення (і мистецтво екрана – не складає винятку) наразі актуалізується «ар'єргард», з характерною «компілятивною естетикою» та грайливим ставленням до всіх практично форм й стилів попередніх епох. За відсутності принципово нових підходів, наразі мистецтво концентрується на інтерпретації, переосмисленні (отже, наділенні новими смислами) колишніх художніх вартостей та артистичних знахідок минулого. В такий опосередкований спосіб художньо-мистецький спадок поступово перетворюється на об'єкт збереження – своєрідний «архів», «склеп-усипальницю» як місце погребіння знесиленої культури, традицій тощо; і водночас – на музей, «соляну шахту», перспективну щодо розробки/віднайдення перспективних шляхів розвитку художньої культури й мистецтва майбуття.

МАРКОВА Олена Миколаївна,

доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник культури України,
зав.кафедри теоретичної і прикладної
культурології ОНМА ім. А.В.Нежданової

КРИЗА СПІВВІДНОШЕНЬ КОМПОЗИТОР-ВИКОНАВЕЦЬ У НЕОГОТИЦІ ПОСТ-ПОСТАВАНГАРДУ

Заявлена тема віддзеркалює складне положення сучасного мистецтвознавства і музикознавства в ньому, оскільки у практиці восторжествувала ідея мистецького концептуалізму, за якою чітко проступає руйнування того, що називалося художньою цілісністю авторської композиції. Остання, будучи представленою копією у вигляді рекламної наклейки на консервах чи іншого чогось їжного, наприклад, картини «Три віки» Г.Клімта, дістає значеннєвий контекст, який нівелює єдність біблійно-іконописної й бутійно-споглядальної сюжетики картини, привносячи лише авторську славу Клімта в національний продукт, який до художності ніяк не торкається. Авторські режисерські вирішення вистав за операми класиків, в яких ідея постановника свідомо протистоїть тому, що традиційно називали «авторським задумом», приймаються в контексті актуальних бутійно-ідеологічних запитів, за якими непомітним стає авторство використаного літературного тексту, композиторського плану музичного розташування тем-образів і т.ін. Виникає ситуація «мистецького роздоріжжя», на якому вибори подальших дій творчих особистостей зумовлені «безбережною полістилістикою» досвіду

поставангарда і пафосом «симулятивної достовірності» продуктів життя у штучно виконаних текстах пост-поставангардної творчості.

Так творча буттєвість задала виміри історії мистецтва й музики, в яких не ідеали мистецької «другої реальності», але відсторонення останньої на користь «життєвого фактажу», а в художній музиці – це висунення в ній *попсової вираженості* звучання, у тому числі типу *духовної* музики якої би то не було конфесійно-видової спрямованості як суті життєвої подійовості. Парадоксальність положення мистецтва і такої ідеальної сфери його як музика у даних розкладах епохального творчого мислення підштовхує звертання до історичних аналогій, наявність яких, в уподобленні до сьогодення, складає *стихію історичної метафізики*, покликаної тлумачити парадокси сьогодення заради усвідомлення суті того, що відбувається.

Розробки відносно епохальних відмітин поставангарду і навіть пост-поставангарду як культурно-мистецьких феноменів мають місце на рівні досліджень А.Моля, Р.Барта, . Бодріяра, спостережень соціологів й літературознавців (див. узагальнення Д.Дроздовського, О.Новикової та ін.). Але визначення певних історичних етапів з опорою на історичні уподібнення в руслі метафізики історії і спеціально метафізики історії музики – у вказаних роботах не піднімаються. В даному разі виявляємо історико-метафізичну уподібненість подій-фактологій спостеріганого сьогодення до певного етапу історичного людського шляху. А саме – до готики, яку О.Лосєв принципово зближує з Ренесансом, вказуючи на *двоємир'є* останнього (релігійний культ – і культ культури) і на наближення до нього через схоластичне *двоїсте* зіставлення «путі до бога» умоосяганням і «простотою серця». Схоластику готики прийнято протиставляти вченню гуманістів, хоча в основі гуманізму – та ж двоїстість теологічних і раціоналістичних посилянь, з тяжінням до емпіристичних виходів у перших і до умоспоглядання у других. Але найбільш показові ознаки єдності тих мислительних підходів – в гармонії віри й розуму, яка надихала і височінь умотворень готики, і творчу надмірність уподібненої богу творчим служінням людини. Ці міркування стають доречними щодо оцінок сьогодення і найближчого минулого ХХ ст., коли ми усвідомили істинність паралелей із ренесансом щодо останнього, завдяки відкритому ще у 1896 р. Полем Валері феномені *Леонардо да Вінчі* як типу мистецької особистості. І це в музичній сфері безпосередньо і наочно втілене у таких показниках: 1) поєднання теоретичної і творчо-практичної діяльності в особі музиканта, що не мало місця у ХІХ віці; 2) наявність жанрових архетипів пасіону-містерії і мадригалу у ХХ ст., що категорично відсутнє у попередньому; 3) спирання на поліфонічне мислення неогетерофонії («пантональності» в аналоогії до мелодичної тонікальності за Р.Петі) у ХХ віці у заперечення функціональної гармонії попереднього етапу.

І розуміємо співпадання із ознаками готики у поставангарді, а особливо безпосередньо у пост-поставангарді, оскільки маємо *відсунення композиторської творчості з провідного положення у Новий час на залежне від виконавського типологізму місце*. І той «кінець часу композиторів», який заявив назвою своєї книжки 2002 р. В.Мартінов, в якій «кінець композиторства» ототожнювався із кінцем недоторканості композиційної авторської цілісності, що співпав у часі і просторі з розгортанням «виконавства без композитора», тобто висунення виконавських колективів типу «Терем-квартет», які грають «свою музику» поза композиційних оформленостей. Чи постають режисерські рішення виконавців-фахівців, які для філармоній готують не сольні концерти, а *проекти*, в яких сольна академічна в своїй основі програма поєднана нашаруваннями чи то мовленнєвих вставок у те що грається, чи відео-проекцій на сцену, чи певних сценічно-пластичних втілень і т.ін., - але те все йде попри званого «задумом композитора», авторською стилістикою і т.п. Таке висунення творчого передування виконавця відносно композитора, коли йдеться не про *інтерпретацію* стильово-образно самостійного подання композиторського твору, але про «злам» саме принципу композиції, яка не вислухується процесуально від початку до кінця, але підкоряється композиційно-організаційним засобам артистичних дій. А таке положення вже принципово відмінне від композиторської позиції Нового часу у цілому, нагадуючи діяльність регентів – регентів-дискантистів, «розспівувачів» XII-XIV ст., які, «ставлячи» фактуру триголосного виконання, брали на себе композиторські функції аранжировки, хоча фігура композитора тоді тільки намічалася, але не існувала (першим вважається Г.де Машо, XV ст.). А на початку XXI ст. маємо щось подібне – в оберненні: композитор як діяльність і підготовка в наявності, але соціо-функціонально – відсувається на користь «постановників»-виконавців. Але головне уподібнення готики і пост-поставангардної сучасності в іншому, вже у понадфахівському факторі: відсунення з провідного положення художньо-самодостатньої музики (і художньо-самодостатнього мистецтва у цілому) на користь прикладної сфери – духовної-церковної, духовної як виховно-пропагандистської, громадсько-ритуальної, нарешті, розважальної у найширшому значенні. Композитор у цьому розкладі не має права на індивідуально-стилістичне ствердження, потребою сьогодення є прийняття типологічних нормативів, які забезпечують комунікацію з широкою публікою, а це гальмує виявлення *musica poetica*, тобто майстерної музики, націленої на показ образів як складних метафор, що живило музичну творчість від епохи Й.С.Баха до XX ст.

МІЩЕНКО Марина Олексіївна

кандидат юридичних наук,

в.о. завідувача відділу культурної

спадщини та пам'яткоохоронної справи

Інституту культурології НАМ України

ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТІ ПРО ВТРАЧЕНУ КУЛЬТУРНУ СПАДЩИНУ В МЕЖАХ ВІРТУАЛЬНОГО ПРОСТОРУ ЕКРАНУ

Нині ситуація щодо збереженості об'єктів національної культурної спадщини у нашій державі є вкрай несприятливою. Незважаючи на те, що чинне законодавство передбачає різні види юридичної відповідальності (зокрема, адміністративну, кримінальну, цивільно-правову) за посягання на об'єкти культурної спадщини, статистичні показники свідчать про те, що все більша і більш кількість пам'яток або вже знищені, або перебувають у вкрай занедбаному стані.

Тільки у межах м. Києва є значна кількість нерухомих об'єктів культурної спадщини – історичних будівель, фізичний стан яких вкрай незадовільний і саме внаслідок злочинних посягань вони опинилися під загрозою остаточного зруйнування. Йдеться про будинки у центральній та історичній частині міста, зокрема, по вулиці Б. Хмельницького 12-14, Саксаганській (це будинок у якому мешкав М. Грушевський), Київський будинок учителя тощо. Згідно зі статистичними даними, розміщеними на офіційному сайті Генеральної прокуратури України, протягом 2018 року тільки за фактом незаконного проведення пошукових робіт на об'єкті археологічної спадщини, знищення, руйнування або пошкодження об'єктів культурної спадщини – ст. 298 Кримінального кодексу України, було загалом обліковано 75 кримінальних правопорушень, однак із них вручено повідомлення про підозру лише у 9 випадках.

Все вищезазначене свідчить про те, що в період активного розвитку інформаційних технологій варто шукати ефективні способи збереження пам'яті про вже знищені, або такі, які перебувають під загрозою знищення або руйнування об'єкти культурної спадщини в рамках віртуальної мережі Інтернет. У цьому сенсі йдеться про пам'ять як складну систему, яка пов'язує між собою попередні та майбутні покоління українців і включає сукупність інформативного знання про пережитий досвід, особливості способу життя, наявні здобутки, які у підсумку можуть формувати національну ідентичність.

У межах простору мережі Інтернет існує значна кількість можливостей не лише для збереження, але й наступного транслявання усіх складових

національної пам'яті про втрачене. Доволі ефективними у цьому сенсі є віртуальні музеї. На думку Т.Є. Максимової, віртуальні музеї не лише являють собою інтегровану культурну форму, це, з одного боку, новітня технологія позаконтактної інформаційної взаємодії з музейним середовищем, а з іншого, це також і засіб масової комунікації та нова форма видавництва.

На мою думку, варто сформувати окремий перелік об'єктів культурної спадщини, які фактично перебувають на межі знищення. За відсутності реальної можливості для їх відновлення і підтримання у належному стані, слід хоча б користуючись сучасними інтернет-технологіями спробувати зберегти віртуальну проекцію пам'ятки у експозиції віртуального музею. Державна підтримка означених процесів сприятиме не лише загальній справі збереження національної пам'яті, але й надасть можливість передати її попередникам, а також ознайомити з її складовими усіх зацікавлених користувачів Всесвітньої мережі Інтернет.

РИБКІНА Ілона Юріївна

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

ДО ПИТАННЯ ВПЛИВУ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ ТРАДИЦІЙНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ МАСОК ХАХВЕ НА КІНЕМАТОГРАФ РЕСПУБЛІКИ КОРЕЯ

На формування корейського театру з масками Хахве вплинули шаманські і буддійські ритуали, які прийшли на півострів з Китаю у I тисячолітті н. е. Вони зосереджені на уявленнях про душі предків які можуть обмежувати свободу і матеріальне благополуччя живих. Відповідно, вважалося, що рішення всіх проблем і втілення надій можна знайти завдяки зв'язку з потойбічними силами за допомогою магії та шаманського ритуалу пьольсінкут. Однак з часом, за умов віри в силу духів предків і ритуалу як способу впливу на них, прийшло усвідомлення важливості впливу на життя людини навколишнього соціального середовища. Так в селі Хахве з'явилися маски, що представляють собою збірний образ людей різних каст традиційної корейської ієрархії. Учасниками театралізованих вистав з масками були селяни, які завдяки маскам, перевтілювались у людей більш високого соціального становища (чиновників-конфуціанців, буддійських ченців). На мить ставали тими, хто обмежує їх свободу та економічно експлуатують народ. Представники правлячої еліти знали про подібні вистави, проте не тільки не забороняли їх, але навіть могли

надавати фінансову підтримку в їх організації. Найімовірніше, вони вважали, що таким чином їм вдасться хоча б частково зняти соціальну напругу в суспільстві.

У виставі Хахве (하회 별신굿 탈놀이) є вісім традиційних мадані (акти, історії), що включають в себе танці, музику та пародії на різні життєві ситуації. Хахве - це крихітна традиційне селище в Андоні (провінція Північна Кенсан), де досі проходять вистави, створені за часів епохи Чосон. Практично всі маски Хахве, за винятком втраченої маски Лева, носять антропоморфний характер. Вони відтворюють зображення облич людей різних соціальних і вікових верств – як чоловіків, так і жінок.

У Хахве Тальчум (танець з масками) всього 12 масок: янпан (аристократ), гакші (наречена, дівчина), чун (буддистський монах), чоренгі (раб), сонпі (вчений), име (дурень), пуні (наложниця), бекчун (вбивця-м'ясник) і Хальміх (стара). Також є три втрачених маски: чонгак (студент), бёльче (збирач податків) і Токтар (старий). Деякі легенди оповідають, що три втрачені маски знаходяться в Пьонсане. Цікаво, що дві маски з провінції Пёнсана дійсно дуже схожі на Хахве.

Через кілька століть після своєї появи в XIII в., На відміну від багатьох інших типів корейських масок, маски селища Хахве практично не змінили своє зовнішнє оздоблення. Їх як і раніше виготовляють з дерева, а не з більш легких і дешевих матеріалів, таких як папір або гарбуз. Маски вирізаються дуже ретельно, щоб зберегти загальну традицію виготовлення: виразність ліній, чіткість форми, схожість з рисами обличчя людини, і в той же час, кожен персонаж зберігає образ, властивий саме йому. Серед інших традиційних корейських масок, маски селища Хахве, мають найбільшу мистецьку виразність.

Ось чому у 1960-1980-ті рр. XX ст., після японської анексії та Корейської війни 1950-1953 рр., вистави за масками починають новий етап свого розвитку. Тоді ентузіасти з різних регіонів південної частини Корейського півострова (серед них було багато студентів) вирішили відродити забуті або частково втрачені театральні вистави з масками Хахве, підтримати акторів, які продовжували традиції. Це було зроблено не тільки для того, щоб воскресити втрачене, а з метою набуття національної ідеї, культурного базису для соціального і економічного розвитку Республіки Корея в нових історичних реаліях. Оскільки національна самосвідомість народу не могло базуватися виключно на основі нової політичної доктрини, необхідно було відтворити практично втрачені за попередні п'ятдесят років корейські народні традиції. Таким чином, маски Хахве отримали нове життя, а через деякий час у них з'явилася ще одна функція «культурного надбання» і національного символу

сучасної Республіки Корея. Сучасні кінорежисери, починаючи з другої половини ХХ століття неоднаразово відтворюють образи масок Хахве в історичних кінострічках, наприклад, «Король та блазень», «Фізіономіка», «Охота на рабів», «Дуелянт», «Крижана квітка», «Діти свінга» надаючи старовинній традиції ще одну форму мистецького переосмислення.

ТЮТЮН Данило Олександрович,
аспірант КНУТКіТ імені І.К.Капенка-Карого

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДАВНЬОГРЕЦЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ПАТТЕРНУ У ПОЛІ НОВИХ СМИСЛІВ (ФІЛЬМ ЙОРГОСА ЛАНТІМОСА «ВБИВСТВО СВЯЩЕННОГО ОЛЕНЯ»)

Фільм грецького режисера Й.Лантімоса «Вбивство священного оленя» («The Killing of a Sacred Deer»), створений 2017 року на межі артхаузу і мейнстріму, фабульно суголосний класичній трагедії Еврипіда «Іфігенія в Авліді». Поєднує цілком сучасну метафоричність із міфологічним світоглядом.

Ключем для розуміння символіки фільму та семантичного навантаження мотивів і образів є два філософських твори – «Поетика» Арістотеля та «Символічний обмін та смерть» Жана Бодрієра. Якщо Аристотель дає розуміння структури фільму та тобто розкриває дію трансцендентного механізму долі (план фатального і трагічного, що вривається у розмірене життя родини головного героя фільму - кардіохірурга Стівена Мерфі), то Бодрієр розкриває марність зусиль персонажів домовитися з долею - це постійні обміни подарунками й домовленостями, які вони здійснюють (план буденного), адже долю не обдуриш, смерть може бути оплачена лише смертю, вбивство – принесенням жертви. Провісником долі у фільмі є дивакуватий хлопець Мартін – син колишнього пацієнта Стіва, померлого на операційному столі внаслідок халатності лікаря. Мартін – посередник між героями і долею. Він і його мати страждають, бо втратили члена родини, і винний у цьому Стів Мерфі. Але Мартін прагне не помсти, а справедливості. Не він вирішує, а доля. Мартін лише сповіщає іншим персонажам, що треба зробити, щоб «баланс відновився». Він спочатку вірить, що все можна виправити, якщо Стів замінить йому втраченого батька, а його матері – чоловіка, проте це не вписується в світогляд Стіва, який живе щасливим сімейним життям, у нього прекрасна дружина і двоє дітей, яких він любить. Стів відмовляється від такого обміну, і після цього відбувається головна подія фільму - зміна долі героя, або у визначенні Арістотеля - головна перипетія трагедії [Арістотель, Поетика / Пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. — К.: Мистецтво, 1967. — С. 56]. Герой

зробив свій вибір, критичний момент настав. За горе Мартіна Стів має заплатити власним горем. Вбивши батька хлопця, він має вбити одного з членів своєї родини і тим самим спокутувати свою провину.

«Вбивство священного оленя» це, говорячи словами самого Лантімоса, фільм про «справедливість, помсту, віру та вибір», про відповідальність людини за свої вчинки. Символічно у ньому усе від назви, у якій означено злочин, до кінця – принесення спокутувальної жертви за цей злочин. Відчуття сакральності дії посилюється музикою, що використовує Лантімос за кадром: це церковні кантати Баха і Шуберта та електронна музика С.Губайдкліної і А.Шнітке. Лантімос, змушує героїв страждати і наслідую у цьому трагічний патерн давньогрецької драми, його мета – катарсис, що досягається завдяки почуттям страху і жалю [Арістотель, Поетика / Пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. — К.: Мистецтво, 1967. — С.55]. Ефект сакралізації посилюється завдяки, символічним обмінам: це і годинник, який Стів дарує Мартіну (символізує обмеженість часу героїв), і швейцарський ніж (знаряддя вбивці, жерця, або хірурга), що Мартін дарує Стіву, і довге волосся Боба, яке він приносить в жертву батьку в обмін на можливість порятунку, але вирішує не Стів, а випадок (в давньогрецькій міфології – сліпа богиня випадковості Тіхе, провісниця фатуму), і апокаліптичні провісники смертельної кари – параліч ніг, відмова від їжі і криваві сльози. Режисер ніби закликає до примирення з фатумом, до жертвовності та покійного сприйняття Долі у травматичних сімейних стосунках. Позиція Долі у «Вбивстві...» в певному розумінні перекладена на кінокамеру, що мовби чатує на героїв - вона постійно знаходиться в русі, фіксуючи персонажів з незвичних ракурсів: зверху, зі спини, знизу, збоку і дуже рідко на рівні очей.

ХАРЧЕНКО Поліна Вагіфівна,
кандидат наук, старший науковий
співробітник, учений секретар відділення
теорії та історії мистецтв НАМ України

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОЯВ КОМУНІКАТИВНОЇ ДОМІНАНТИ У ЧАСОВО-ПРОСТОРОВІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Як відомо, майже 90% інформації передається й сприймається за допомогою візуалізації (від лат. *visualis*). Дослідники різних галузей наукового знання, беручи до уваги актуальність візуалізації, серед яких Р. Арнхейм,

Р. Андерсон, Ф. Бартлетт, Л. Веккер, М. Мински, розглядали її як у предметному, так і дійово-процесуальному аспектах, адже це поняття здобуло широкого вжитку у європейській, а згодом – вітчизняній, культурі другої половини ХХ – ХХІ ст. як похідне від англійського дієслова *visualization*.

Відзначимо, що у 2011 – 2019 роках у США та Європі було проведено ряд ґрунтовних наукових досліджень щодо уточнення особливостей сприйняття і пам'яті людини в наш час інтенсивного розвитку цифрових, комп'ютерних технологій, мережі Інтернет тощо: так, це стало предметом наукових розробок у Chalmers University of Technology, Göteborg, Schweden та ін. Не заперечуючи того факту, що сприйняття, засвоєння інформаційного матеріалу є унікальною функціональною здібністю кожної людини, результатами наукових розвідок доведено, що, у середньому, візуалізована інформація усвідомлюється приблизно на 83%, у той час, як почута – на близько 11%; запам'ятовується на слух біля 20%, а візуально – 30% інформації; при суміщенні обох шляхів передання інформації в пам'яті залишається біля 50% матеріалу.

Здатність людини до візуалізації зумовлена особливостями її психіки, зокрема можливістю втілення у зовнішньому світі, наприклад, у художніх формах, створених засобами різних мистецьких мов – внутрішніх переживань, почуттів і вражень. Як відомо, особливості художнього сприйняття ще у ХХ столітті вивчалися в роботах Б. Ананьєва, А. Бакушинського, Л. Виготського, М. Волкова, В. Медушевського, Є. Назайкінського, В. Петрушина, Б. Теплова. Порушені ними питання не втрачають актуальності й дотепер, продовжуються в працях сучасників. Отримані результати підтверджують існування тісного зв'язку між візуалізацією та мистецькою комунікацією: остання виступає своєрідною комунікативною домінантою у часово-просторовій організації музичних творів і відіграє важливу роль у процесі сприйняття музичного мистецтва. Наголосимо на тому, що останнім часом дедалі більше активізуються тенденції візуалізації як прояву комунікативної доміанти у часово-просторовій організації музики, що яскраво виражено у сучасних музичних творах молодих композиторів – представників різних музичних жанрів, стилів, течій.

ЧІБАЛАШВІЛІ Асмагі Олександрівна
кандидат мистецтвознавства,
учений секретар ІПСМ НАМ України

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ ТРІАДИ «КОМПОЗИТОР-ВИКОНАВЕЦЬ-СЛУХАЧ» В ЕПОХУ НОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Стрімкий розвиток нових технологій зумовлює зміни в усіх сферах нашої діяльності, зокрема це стосується комунікативних моделей у царині мистецтва, дослідження яких є актуальними з огляду на необхідність нових підходів для їхнього вивчення.

Тріаду «композитор-виконавець-слухач» у музикознавчий обіг увів Б. Асаф'єв у 1970-х роках. Ця модель була прийнятною в контексті класико-романтичної традиції, де кожна із зазначених складових була автономною. В сучасних умовах вона втратила свою актуальність внаслідок оновлення форм та жанрів композиторської творчості. Так, у першій половині ХХ століття відбулося зближення цих комунікативних ролей. Про це свідчать приклади делегування виконавцю повноважень, що наближає його до співавторства: фактурна (де композитор вказує приблизний ритм, динаміку, загальний характер та часові обмеження звучання) і формотворча (де виконавцю надається свобода вибору послідовностей фрагментів твору під час його виконання), а також необмежена алеаторика (композитор створює графічну партитуру, яку виконавець може трактувати досить суб'єктивно).

У музичних творах другої половині ХХ століття одна зі складових тріади може бути відсутньою взагалі через їхнє поєднання в одній особі. Прикладом є жанр електронної та електроакустичної музики, де зазвичай композитор виступає в ролі виконавця, або перформанс, який часто виконується автором і потребує залучення широкої палітри театральних, хореографічних та інших складових. Інша сучасна форма музичної мистецької практики — гепенінг — обумовлює співучасть та співавторство глядача в процесі творення.

Ще одна новітня форма мистецької практики, пов'язана з новими технологіями, — звукова інсталяція. Автором закладаються певні алгоритми у комп'ютер, який виступає виконавцем, запускаючи заздалегідь запрограмовану послідовність команд у дію. Інтерактивна звукова інсталяція зумовлює безпосереднє авторство слухача, який своїми діями видає звук, вибудовуючи «умовний твір», таким чином поєднує в собі всі три складові комунікативної тріади «композитор-виконавець-слухач».

Під впливом технологічних новацій змінюється спосіб мислення та створюються нові методи і засоби творчості. Навіть якщо деякі з них сьогодні мають експериментальний характер, у майбутньому, після необхідного для їхнього усвідомлення часового проміжку, увійдуть до арсеналу засобів виразності.

ШАМОНІН Олександр Геннадійович
науковий співробітник відділу науково-координаційної діяльності та інформації
НАМ України

МУЗИЧНИЙ СВІТ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА: РУХ ДО НОВОЇ ПРОСТОТИ

В музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століття відбулась зміна парадигм внаслідок пошуків нових смислів, зрушень в композиторському мисленні, інших відчуттів часово-просторових уявлень, типів розгортання музики, її змістовного наповнення. Такі ж процеси відбулись і в українській музиці. Вони асоціювались передусім із новим поколінням талановитих українських митців 60-х років минулого століття.

Визначному українському композитору В.Сильвестрову належить особливе місце у цих процесах. Його постать на тлі соціокультурних реалій в країні, динаміки розвитку жанрово-стильових напрямків і течій, всупереч ідеологічним впливам і догмам залишалась цілісною і самодостатньою. І, водночас, прикладом постійних пошуків власної інтонаційно-образної мови.

В.Сильвестров увійшов у музичний світ української музики в середині 60х років минулого століття як митець-авангардист. Поняття музичного авангарду в європейській музичній культурі багато в чому ототожнювалось із пошуками нової лексики, нових композиторських прийомів - додекафонії, алеаторики, тощо. В контексті тодішньої радянської культури композиторшестдесятники, особливо її авангардне крило вперше наважились відійти від академічної стереотипності. Вони викликали здивування, навіть роздратування своєю незвичністю, незаангажованістю – надто їхня музика не відповідала канонам соціалістичного реалізму.

Упродовж дивовижно довгого і плідного шляху його індивідуально-композиторський стиль, зазнав рішучих змін. Від радикального авангарду - до неотрадиціоналізму і «нової простоти» - такою є траєкторія руху цього унікального мистця. У творах «пізнього» Сильвестрова частіше панують

елегійні, «шубертівські» звучання з їхньою мелодійною простотою, мудрою неспішністю, медитативністю. Особливо це стає помітно у вокальних творах автора.

Його постійно вабить слово, висока поезія, що вимагає відповідного музичного втілення, вимагає тиші, вслухання у цю тишу, що протистоїть галасливості епохи. Пушкін, Тютчев, Шевченко, Тичина, Баратинський, Шеллі, Кітс, Мандельштам, Целан... У вокальних жанрах на тексти цих поетів із найбільшою силою виявився дар В.Сильвестрова - мелодиста. Вокальні, хоріві твори композитора торують нові шляхи розвитку музики, пошуки нових смислів. Показово у цьому сенсі ставлення митця до поетичного слова. У пошуках «персональної» мелодії композитор не сприймає «тотального» оновлення музичної мови, оновлення, яке має претензію за його словами «відмінити усе попереднє». Він вважає, що саму ідею новизни слід переосмислити: «Ми опанували обертонів ряд, додекафонію, шуми, кластери. А далі, як давно сказав метр світового авангарду Кейдж – мовчання».

Упродовж творчості В.Сильвестров «виробив» свій підхід до слова, гармонічного поєднання вербального тексту і музики. У вокальних жанрах художній результат залежить від музичного інтонування слова. Показові у цьому його твори на вірші Тараса Шевченка. Митець не просто «кладе» шевченкові слова на якісь мелодії. На думку композитора Т.Шевченко ставиться до слова як до молитви... Ось це молитовне ставлення Кобзаря до слова вдалося передати В.Сильвестрову у своїй музиці.

Отже, у пошуках нових смислів В. Сильвестров створив свій світ - світ вишуканий, складний, але двері в цей світ розкриті для кожного, хто хоче його торкнутись.

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

ІПСМ НАМ України – Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

КНУБА – Київський національний університет будівництва і архітектури

КНУКіМ – Київський національний університет культури і мистецтв

КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого

НАМ України – Національна академія мистецтв України

НАН України – Національна академія наук України

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

НПУ ім. М.П.Драгоманова – Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова

ОНМА імені А.В. Нежданової – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової

ПНТУ ім. Ю. Кондратюка – Полтавський національний технічний університет імені Юрія Кондратюка

ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв