

**Національна академія мистецтв України
Інститут культурології НАМ України
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України**



Всеукраїнська науково-практична конференція

**КУЛЬТУРА. МИСТЕЦТВО. ОСВІТА.
АКТУАЛЬНИЙ ПОЛІЛОГ**

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

1 листопада 2020 р.

Київ

ОРГКОМІТЕТ КОНФЕРЕНЦІЇ

Співголови Оргкомітету

ЧЕБИКІН Андрій Володимирович – президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, народний художник України, професор

СИДОРЕНКО Віктор Дмитрович – віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, директор Інституту сучасного мистецтва НАМ України, народний художник України; кандидат мистецтвознавства, професор

ЧМІЛЬ Ганна Павлівна – академік НАМ України, директор Інституту культурології НАМ України, доктор філософських наук, доцент

Члени Оргкомітету

ЯКОВЛЄВ Микола Іванович – перший віце-президент НАМ України, академік НАМ України, доктор технічних наук, професор, заслужений працівник освіти України;

БІТАЄВ Валерій Анатолійович – віце-президент НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, професор, заслужений діяч мистецтв України;

ЗУБАВІНА Ірина Борисівна – вчений секретар відділення кіномистецтва Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор;

САВЧУК Ігор Борисович – заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства, старший наук. співробітник;

КУЗНЄЦОВА Інна Володимирівна – вчений секретар Інституту культурології НАМ України, доктор філософії (PhD, філософія), старший науковий співробітник, доцент, заслужений працівник культури України

ЧІБАЛАШВІЛІ Асматі Олександрівна – вчений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат мистецтвознавства.

Авраменко Олеся Олександрівна

кандидат мистецтвознавства,

завідувач відділу візуальних практик

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України,

заслужений діяч мистецтв України

**Femina Людмили Корж-Радько, або образотворчий сурдопереклад
гарячих почуттів**

У доповіді розглянуто творчий доробок ужгородської художниці Людмили Корж-Радько. Увага акцентована на низці серій станкових творів, що образно й гостро висвітлюють надзвичайно актуальну нині в соціальному, а з тим і культурному полі тему душевних переживань і духовного світу жінки. Автор статті висвітлює філософічність та образність художніх рішень мисткині й порівнює з іншими втіленнями цієї соціально важливої та художньо знеціненої теми.

Тема жінки в образотворчому мистецтві актуальна завжди, що цікаво — не через і досі нерівноправне становище жінки, зокрема стосовно чоловіка й соціальної реалізації (навчання, набуття професії, творчого вияву, майнових і не майнових прав тощо), а через ту незбагненну таїну, яка міститься у душі й та її тілі. Митцями зазвичай були чоловіки (через отой самий перекис у стосунках) і вони безрезультатно силувались через образотворчий вислів зрозуміти це явище — жінка: демонізували й обожнювали, зневажали й підносили до небес; милувалися і відверталися з відразою...

З ХХ століття жінки дедалі впевненіше оволодівають професією живописця і починають досліджувати ... себе. Себе — з різних причин і з різних боків (не лише матеріальних, а й душевних, духовних і наукових — філософських). Це може стати темою окремої розвідки — наприклад, вивчення, усвідомлення та осмислення досвіду творчої реалізації жінок-художниць від Артемізії Джентілескі, Зінаїди Серебрякової, Тамари де Лемпіцкі до Трейсі Емін та Марини Абрамович.

У ХХІ столітті сучасні мисткині часто по-варварськи занурюються у свою душу та психіку через вивчення і нерідко травмування власного тіла. Де тіло, де душа — подеколи буває важко розібрати.

Людмила Корж-Радько наприкінці ХХ століття, у 1990-ті й по сьогодні впевнено й уважно звернулася своєю творчістю до Жінки як духовного явища й від того часу тонко й інтригуюче висловлюється на цю тему засобами образотворчого мистецтва. Її вислів і творчий пошук приваблює відсутністю істеричних переживань та претензій до світу, чоловіків або Бога. Вона йде іншим шляхом. Уважно досліджує це явище, з одного боку, абстрагуючись, перебираючи на себе оптику, схожу на чоловічу. З іншого — пірнає у власну душу — жіночу, і вже звідти транслює думки. Існує ще одна, можливо й не остання, грань (дуже непроста) — кут зору, коли жінка споглядає жінку відсторонено. Таке триграння погляду й емоційних реакцій народжує ємні вражаючі образи. При дослідженні цього пласту творчості Людмили Корж-Радько відбуваються уточнення й аналіз картини українського мистецтва періоду 1990–2020 рр.

Існує авторитетна думка, що стиль — то кайдани і навіть зупинка для художника, та не у випадку Людмили Корж-Радько. Знайшовши власну мову, вона не зупиняється й не тиражує вдалі прийоми. Їй цікаво висловлюватися виразно, випробовуючи максимально той чи інший художній прийом і пов'язану з ним техніку, та йти далі. Так її графіка наповнюється живописом, а живопис перебуває у полоні графічного начала. Малювання і живопис для Людмили Корж-Радько завжди особливий інтимний процес, який утворює довкола неї своєрідний приватний простір. Цей особистий настроєвий простір вібраційно віддзеркалений у кожній демонстрованій авторкою роботі й подеколи свідчить про художницю трохи більше, ніж можливо, — сама того прагне.

* * *

«Жіночі образи — тема завжди хвилююча, вона якась нескінченна й невичерпна. Жінка — чисто як форма — настільки досконала, що можна будь-які

красоти робити. За рахунок кольору, ритмів можна наповнити будь-якими емоціями», — ділиться Людмила Корж-Радько й послідовно втілює ці думки у творах.

Початок 1990-х означений у її творчості серією тонких провокативних акварелей. Провокація полягає у граничній лаконічності та простоті композицій, а також у тій ілюзорній легкості, що досягається пильною роботою та шліфуванням смаку. Саме тоді з'являється образ жінки, котра в композиції завжди є не просто центром, вона — немов коштовність на дорогому тлі. Метафоричність акварельних аркушів заворює. Оголена жіноча фігура не сприймається роздягнутою, бо то навіть не сама жінка, то її розчахнена душа. Сама ж жінка найчастіше буває поруч і зазвичай вбрана у гарну сукню, виступаючи таким собі альтер его, співрозмовником у самозаглибленому, тихому, медитативному діалозі зі власною душею.

Прозорий простір без глибини, дія без руху, наратив без явної динаміки, натомість із яскравою, рівно й високо витриманою емоцією без екзальтації — ось ознака її композицій. Еротизм і цнота жіночих образів — така захоплива дихотомія стає провідним акцентом творів Людмили Корж-Радько від початку до сьогодення. Еротизм привабливої беззахисності, що струменіє крізь стримано означені деталі, буквально зашкалює. Трохи скута грація жінки, яка дивиться вглиб себе, — беззахисна й незбагненна — стає визначальною та легко пізнаваною рисою творчості. Образам властиві грація і таємничість укупі зі стриманою розкутістю. Знаковість, статичність поз тягне за собою таку відстороненість, що, незважаючи на певний наратив композицій, оповідність все ж відсутня. Є лише виразний знак, що тяжіє за мовою до абстракції. Композиції чисті, ненавантажені деталями і роз'ясненнями.

Жінку в своїх роботах Людмила Корж-Радько позиціонує не як об'єкт, хоча це було б зрозуміло; і не як суб'єкт — це було б логічно. Її Жінка — ще й явище, часто-густо незбагненне й магічне. Природа її присутності на полотні роздвоєна й водночас цілісна. Складається враження, що ми спостерігаємо за героїнею її ж

очима. Звичний усталений простір, котрий століттями формували для жінки традиційні уявлення, тепер ніби перелицьований, тому ця особність не вимушена, а вибрана. З клітки і пастки традиційного світу героїні художниці неначе пірнають у герметичний світ, де душа може спочити, або поспілкуватися із собою ж. Без примусу, з бажанням спостерігати за собою, милуватися, відчувати радість самопізнання й усвідомлення власних сил.

У творах присутня така собі уможлядна «подвійна» експозиція. Зовнішня — захоплена і споглядальна — погляд митця, де немає розподілу на статі. І внутрішня — тендітна й потужна, ніби самої героїні... Майже завжди в роботах із жіночими образами виникає ще один ракурс зчитування експозиції — віддзеркалення, але не те, що у дзеркалі, а інше, глибше, загадковіше, бо ж зазираємо у неосяжний світ жіночої Душі. Там Душа вбрана в інші шати — оголеності, які подеколи стають бронею міцнішою, ніж лати повсякденного вбрання й жіночого «бойового» макіяжу.

Стан персонажів прояснюється через жести рук і вибагливі сплетіння пальців, що сприймаються елементами споконвічного магічного танцю. Жест, коло рук і вузол пальців — то ніби азбука Морзе із сурдоперекладом. Риси ж облич — узагальнені й навіть умовні та водночас гостро виразні. Майстерна тверда лінія монументаліста гнучко і плавко окреслює фігури.

Варто зауважити, що часто саме «поза» кистей рук педалює чи стишує напругу, котра завжди панує у композиціях із жінкою. Надзвичайно вдалий виразний хід, який мисткиня розвиває від роботи до роботи, вишукуючи влучні нюанси, «зав'язуючи» пальці героїнь у вузли, що випромінюють згустки емоцій. Звісно, в таких роботах не обійшлося без автобіографічного начала — станів, думок, емоцій...

Техніка зазвичай впливає на характер образу, а образ, у свою чергу, вимагає певної техніки. Все — на нюансах, так само, як був для мисткині час радості від голосної музики і є період насолоди повною тишею. Такими ж музикальними є її

композиції — для їхнього аналізу приходять слова із музикознавчого лексикону про тональність і ритм, регістри звучання й гармонію...

Озираючи пройдений на сьогодні життєвий шлях Людмили Корж-Радько й досить невелику вибірку її творів, що стосуються обраної теми, бачимо високий художній та глибокий філософський рівень творчих робіт не на замовлення (виняток — ілюстрації), тобто таких, котрі художник пише, бо не писати не може, прояснені важливі світоглядні й життєві сенси митця. Цей доробок й висловлення на означену тему демонструє альтернативу епатажній, педальованій істеричності низки художніх практик, зумовлених суспільними грантами, що замовляють «голосний» вислів на цю тему. Вірогідно, це зумовлено певною «глухуватістю» самого суспільства. Однак навряд чи той, хто не здатний (або не вміє) чути, сприйматиме звуки навіть із високими децибелами. Можливо для того, щоби привернути увагу таких людей, варто звернутися до більш тонких і культурних жестів, зокрема сурдоперекладу. Феміністичний «вислів» Людмили Корж-Радько привертає увагу саме своєю неголосною, проте виразною риторикою, спроможною оминати бар'єри нечутливості й сягнути глибин душі навіть закритої для впливів людини.

Алфьоров Андрій Миколайович

старший викладач кафедри аудіовізуального мистецтва

Харківської державної академії дизайну та мистецтв

Трансформація підготовки фахівця-оператора в сучасній аудіовізуальній освіті

Палкі дискусії представників креативних індустрій (враховуючи індустрію кіно- й телебачення) щодо вимог до вищої мистецької освіти, які тривають сьогодні в Україні, пов'язані зі зміною моделі виробництва з режисерської на продюсерську. Ця зміна викликана як об'єктивними, так і суб'єктивними причинами. У цьому сенсі вкрай цікавим стає місце ключової фігури-фахівця сучасного аудіовізуального мистецтва — оператора. Відомо, що професія кінооператора й телевізійного оператора давно легімітизована у Довіднику професій (остання версія цього видання — 2015 р.). Але навіть у цьому виданні відсутня низка проміжних операторських професій: гафер, режисер-оператортощо, які є фактично існуючими в аудіовізуальній індустрії. Крім того, низка існуючих кіношкіл та коледжів із викладанням дисциплін зі спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» не мають відповідних освітньо-професійних програм. Втім, за висновками представників індустрій, ці професіонали вкрай затребувані ринком праці.

Важливими є також зміни у постпродакшені сучасних аудіовізуальних творів, що потребують великої кількості комп'ютерної графіки, художнього рендерінгу та інших процесів стосовно роботи з динамічним зображенням. Тому підготовка сучасного оператора в аудіовізуальній мистецькій освіті потребує навичок і вмінь роботи з різними типами зображень та зйомки під монтаж цих зображень. Співпраця з мультимедійними дизайнерами у роботі над аудіовізуальним твором стає важливою фаховою вимогою для підготовки сучасного оператора. Зближення дизайнерських професій з професіями аудіовізуального спектру стає незворотним

процесом. Розуміння цього є важливим для корегування освітньо-професійних програм для операторів у мистецьких закладах вищої освіти.

Алфьорова Зоя Іванівна

доктор мистецтвознавства, професор,

професор кафедри аудіовізуального мистецтва

Харківської державної академії дизайну та мистецтв

Комп'ютерний тип мислення в сучасній аудіовізуальній освіті

Комп'ютерний тип мислення сучасної людини знаходиться в активній фазі формування. Це не тільки тип мислення, побудований на користуванні комп'ютерними технологіями, це тип мислення, що фундує новий етап розвитку капіталістичної формації — інформаційний капіталізм. «Нелінійність» — фундаментальний концептуальний «вузол» нової парадигми. Ідею «нелінійності» можна експлікувати за допомогою *ідеї багатоваріантності*, альтернативності шляхів еволюції; *ідеї вибору* з наявних альтернатив; *ідеї темпу еволюції* (швидкості розвитку процесів у середовищі); *ідеї незворотності еволюції*. Швидкість процесів нової цивілізаційної фази розвитку людства змінює не тільки суспільну свідомість, але якість та спрямованість споживання, типи продуктів, урбаністику тощо. Перетворення художнього на повсякденне й навпаки стає нормальним процесом, який теж відбувається нелінійно.

З поширенням комп'ютерних технологій і розвитком комп'ютерного типу мислення змінюються кордони «зовнішнього» та «внутрішнього» мистецького простору. Однією з ознак комп'ютерного типу мислення є те, що «внутрішній» мистецький простір перетинається з таким же простором сприйняття візуального твору глядачем — створюється інтерсуб'єктивний мистецький простір.

Ще однією ознакою є те, що розпочинаються пошуки нової конфігурації «зовнішнього» арт-простору: у напрямі створення квазівіртуальних світів на рівні свідомості глядача та завдяки новій організації експопростору, яка могла створити ілюзію буття в «іншій реальності». У такому інтерсуб'єктивному дієгетальному просторі втілюється синестезія бачення–сприйняття й «вибудовується»

багатовимірний діалог між глядачем та автором. З кінця XX — початку XIX ст. поширюється інтерактивна участь глядача у зміні структури твору, співтворчість у мережі Інтернет і методики інтегрування видовищних мистецьких дій з аудиторією шляхом втягування глядачів у хід видовища.

Третьою ознакою є те, що медійні (телевізійні) інструменти впливу на суспільну свідомість розпочинають існувати в середовищі Інтернету, й інтернет-телебачення розпочинає творити не автора, натомість — «образ автора». Він стає нетотожним терміну «образ митця», оскільки елемент ситуативності й втіленості у цьому випадку був підвищений. Тип образу автора, який залежить від способу його творення, відповідає типу тележанру. Таким чином, за допомогою можливостей комп'ютерного типу мислення урізноманітнюються прояви авторства та фахової спрямованості у візуальному мистецтві. Це свідчить про грандіозне розширення креативних можливостей людини за допомогою технології та поєднання діяльнісних і комунікаційних здібностей сучасного автора у реалізації своїх мистецьких задумів. Існування автора візуально-віртуальної арт-практики нині пов'язане з намаганням транслювати власні духовні надбання якомога ширшій аудиторії глядачів-співавторів.

Принципи трансформувannya візуальних типів мислення, що виникли у другій половині XX ст. (йдеться про принцип гібридності, ситуативності, трансгресивності тощо), на початку XXI ст. доповнюються принципом крос-культурного діалогу на рівнях «спільнота — автор — спільнота» та «культура — автор — культура». У такому крос-культурному діалозі сфера візуального проявляє себе як динамічне цілісне (візуально-віртуальне-медійне). Це і простір, і сукупність арт-практик (а отже й візуальних форм), і «поле комунікації».

Семантика сучасної сфери візуального як дієгетального простору — мультимедійна. Принцип мультимедійності змінює комунікацію та діяльність. Діяльність і комунікація перестають бути тільки масовими або колективними, чи індивідуальними. Нині мультимедійність поєднує у собі ознаки усіх рівнів. Отже,

мультимедіапростір як середовище крос-культурного діалогу виявляє ознаки поліонтологічності й такий діалог відбувається вже на різних рівнях реальності.

Принцип інтерактивності (наявності зворотного зв'язку з адресатом комунікації) доповнює перераховані принципи комп'ютерного типу мислення. Інтерактивність — принцип організації системи, за якого мета досягається завдяки інформаційному обміну елементів цієї системи. Елементами інтерактивності є всі елементи взаємодіючої системи, за допомогою яких відбувається взаємодія з іншою системою / людиною (користувачем).

Ще один принцип, який ґрунтується новою парадигмою, — принцип нелокальності. Цей принцип вказує на взаємозумовленість емпіричної та віртуальної реальності. Здійснити процес актуалізації дійсного з віртуальним може тільки людина.

Втім, на сьогодні система вищої аудіовізуальної освіти України перебуває лише на поступках до осмислення цих явищ та перетворення їх на певний алгоритм підготовки фахівців відповідної сфери. Будучи одним із розробників Стандарту вищої бакалаврської та магістерської підготовки зі спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» (він був успішно затверджений у 2019 р.), я розумію швидке застаріння багатьох фахових компетентностей цієї спеціальності, адже в них не були враховані вимоги до фахівця, котрий формується як носій комп'ютерного типу мислення. Вимоги креативних індустрій вельми швидко змінюються, а сучасні українські ЗВО, що готують фахівців зазначеної спеціальності, не можуть нині перебудуватись відповідно до цих вимог. Осмислення та відкрита дискусія щодо цієї проблеми є вкрай необхідним кроком на сучасному етапі розвитку мистецької освіти.

Більченко Євгенія Віталіївна

доктор культурології, доцент,

провідний науковий співпрацівник Інституту культурології НАМ України

**Сучасний зсув освіти:
від діалогічної етики В. С. Біблера до етики розриву А. Бадью**

Суб'єкт освіти — це антропологічна модель, що формується на стикові педагогічного та етичного дискурсу. У якості педагогіки застосовуватимемо школу діалогу культур В. С. Біблера. У якості етичної складової — універсалізм А. Бадью. Поєднаємо, таким чином, позитивну онтологію присутності людини в бутті культури з постлаканівським психоаналізом суб'єктної нестачі, виявивши майбутній ідеал людини як «золотої середини» між берегами модерну та постмодерну, героя табу «Едипа» та героя трансгресії «Анти-Едипа». Людини як середини, що не є «рікою» між двома берегами, а є відсутністю берегів. Почнемо з філософії діалогу культур В. С. Біблера, оскільки вона виникла раніше за постлаканівський психоаналіз і є порівняно із ним більш традиціоналістською. Група «Архе», яку очолював Володимир Соломонович, ґрунтувала свою систему на основі гегельянської ідеї єдності онтогенезу та філогенезу [1, с. 35]: людина у своєму індивідуальному розвитку проходить ті самі етапи, що людство — у своєму колективному розвитку. Так, античність відповідає дитинству, середньовіччя — підлітковому віку, модерн — юності й дорослості. Учні школи діалогу культур поділялися на молодші, середні та старші класи відповідно до даної тріади. Але при цьому враховувалася, що історія філософії та історія мистецтва, на відміну від науково-технічного прогресу, лежать не у площині парадигми, а на ґрунті синтагми, тобто має місце синхронія: в художньому та філософському дискурсі немає «кращих» і «гірших» творів, незалежно від того, чи створені вони примітивним різцем, чи за допомогою дигітальних технологій.

Групи учнів, які, будучи дітьми, підлітками та юнаками, репрезентували античну, середньовічну та модерну культури, з їхніми пріоритетами естетичності, моральності, раціональності. В школі діалогу практикувалися міжкультурні зустрічі, що мали характер не-передзаданості «світу вперше» — нульової фонемі сходження семіотичних осей, —

коли різні культури голосами різних суб'єктів відповідали на одні й ті самі «прокляті» питання. Таким чином, відбувався діалог культур за посередництва Третього (універсалій), чия фігура служила критерієм компаративного аналізу. У методиці В. С. Біблера сходилися діалогістика, семіотика культури та культурологічна компаративістика.

Розглянувши конструктивний бік діалогічної освіти, роздивимося її окремі вади. Людина, у позасвідомому якої одночасно актуалізуються усі духовні спектри, перебуває у стані інформаційного шоку. Тим більше, якщо вона потрапляє в ситуацію «шуму» мережевого суспільства, отримуючи суперечливі відповіді на одні й ті самі запитання у різних контекстах. Плюралізм, який через релятивацію провокує короткі семіотичні замикання, ставить суб'єкта у ситуацію зяяння, розриву ланцюгу означників. Аби заново зшити реєстри психіки, людині необхідний учитель, який би виконував функції не коучера з його примусом до переживання, а духовного наставника, якщо завгодно, — Батька. Смерть Батька змушує суб'єкта звертатися до численних замісників, перекладаючи свою активність на Іншого. В ролі ж Іншого нині виступає машина, штучний інтелект, кібернетичний Батько, який бере під свій тотальний контроль наші уривчасті знання, мрії, сумніви, спогади. Так діалогічна поліфонія обертається гіперглобалізмом.

Щоб позбавитися від волюнтаристського тиску Іншого, людина здійснює радикальний розрив. І тут ми підходимо до абсолютно нового героя культури, чий образ розробляється в універсальній етиці А. Бадью на базі теоретичного психоаналізу університетів Париж-I та Париж-VIII [2]. Йдеться про те, що відновлюється класичний морально-раціональний суб'єкт на основі психоаналітичної онтології нестачі як надлишку. Ален Бадью повернувся до моделі суб'єкта, заданої І. Кантом, пройшовши спокусу ніцшеансько-дельозівським постмодерністичним дискурсом і заперечивши його через ідею істинної події, яка протистоїть «чистій» комунікативній події. Істина-подія є онтологічною, вона є буттям, усвідомленим у дусі Реального Ж. Лакана, що зненацька набуло голосу у вигляді суб'єкта, який артикулює свою позицію. Суб'єкт Бадью не вписується в жодну з відомих логік: ні в традиціоналістську, ні у психоаналітичну, ні в постмодерну. Він не є присутністю, не є зяянням, не є перехрестям культур. Він навіть не має імені, бо іменувати означає знищувати: він існує, як нульова фонема, не будучи репрезентованим. Етичний суб'єкт — це суб'єкт події.

Суб'єкт події свідомо входить у стан абсурду, розриву, поза-перебування. Він протиставляє себе усім попередніми іманентними правилам гри, рве з усіма залежностями, набуваючи безсмертя. Він — герой абсурду, чия віра народжує диво, але не народжується з дива, будучи межею його буття. Вийшовши за межі ситуації, людина набуває людяність у якості безсмертної одиниці, що рівною мірою протиставлена античному Логосу та іудейському Чуду. Суб'єкт безсмертя має схильність відновлюватися з нуля (ситуація в Гефсіманському саду, для самореалізації йому не потрібна підтримка референтних груп). Суб'єкт творить подію, подія — суб'єкта. Зло — це порушення вірності істинній події, коли суб'єкт зраджує в собі свій свідомий моральний вибір. Суб'єкт істини-події перебуває не в Символічному, а в Реальному: це важливо для нового прочитання Ж. Лакана. Якщо ми поєднаємо цінність зусилля бадьянської етики із цінністю відкритості світу в етиці В. С. Біблера, ми отримаємо подвійного суб'єкта: людину, здатну до революційного розриву з попередніми цінностями, і людину, одночасно здатну до синтезування їхніх надлишків на новому витку.

Список використаних джерел:

1. Библер, В. С. (1989). Культура. Диалог культур (опыт определения). *Вопросы философии*, 6, 31–42.
2. Бадью, А. (2006). *Этика: Очерк о сознании Зла*. Санкт-Петербург: Machina.

Бердинських Святослав Олександрович

кандидат технічних наук,

вчений секретар відділення образотворчого мистецтва

Національної академії мистецтв України

Вплив сучасних технологій на формування проектної культури архітектора

Проектна культура архітектора пройшла тривалий шлях розвитку. Про значення проектної графіки в архітектурній діяльності писав ще давньоримський архітектор Вітрувій. За його висловом, уміти рисувати архітектор повинен для того, щоб «...мати можливість зобразити без зусиль за допомогою рисунків задуманий ним твір». Стрімкий розвиток комп'ютерних технологій, автоматизація дизайн-процесів і засобів обміну інформацією ведуть зміни уявлення про традиційну проектну культуру. Це передбачає не лише розробку нових інструментів, а й ревізію традиційних принципів та методик проектування. Зважаючи на це, роль проектної графіки не тільки не знівелювалася, а навпаки, зросла, акумулювавши в собі низку проблемних питань. Сьогодні основною ознакою проектної культури можна назвати одночасне функціонування традиційних ручних і комп'ютерних засобів проектування з невизначеністю методичного базису, здатного об'єднати в комплексі окремі методи й дані різних підходів.

Проектна культура в сучасних дизайн-процесах включає в себе усі різновиди традиційних засобів проектної графіки, а також сучасні цифрові технології візуалізації графічних образів.

Традиційні способи виконання зображень мають велику кількість напрацьованих упродовж свого розвитку прийомів і технік графічної передачі простору. Крім того, за період їхнього використання у різних сферах діяльності людини були створені різноманітні формалізовані засоби зображення об'єктів: лінійна графіка, тональне моделювання, зображення площинними плямами тощо. Ці засоби не лише передають з різним ступенем умовності інформацію про властивості зображеного об'єкта, а й, залежно

від конструкції утворюючих графічних елементів, по-різному формують образно-асоціативні властивості графічної композиції.

Характер графічної мови, обумовлений якостями складових первинних формотворчих елементів зображення та способом їхньої організації за певною закономірністю для передачі певних властивостей зображеного є активними засобами формування композиційних та, зокрема, образно-емоційних якостей графічного твору. Графічні засоби дають змогу максимально точного розкрити основний об'єктивний зміст, посилити емоційний вплив зображеного об'єкта, а також досягти гармонійності та композиційної узгодженості елементів усієї системи зображень проектної графіки.

Зростання об'ємів технічної документації, велика трудомісткість і повільність ручного виконання робочих креслень змусили шукати засоби механізації виконання. Механізація креслярських робіт підвищила продуктивність праці, однак не забезпечила суттєвого виграшу в часі. З часом прискорити виконання проектно-конструкторських робіт дозволило застосування комп'ютерної техніки, що значно розширила функціональні можливості проектної графіки. Цифрові технології не лише дуже спростили технологічну частину роботи, а й створили нові інструменти моделювання і розширили спектр засобів коригування зображеної форми на всіх етапах роботи.

Будь-яке зображення в комп'ютерній графіці будується на основі прикладної моделі, що є внутрішнім (програмним) представленням графічного об'єкта, котрий задається в просторі системою координат. Відповідно до розмірності простору, де створюється модель, графіку поділяють на двовимірну і тривимірну. Як відомо, тривимірне зображення на площині відрізняється від двовимірного тим, що включає побудову геометричної проекції моделі сцени у тривимірному просторі на площину за допомогою спеціалізованих програм.

Двовимірна комп'ютерна графіка загалом має більший, порівняно з традиційними «рукотворними» засобами візуалізації, спектр редагування та деформації зображень. При порівнянні операційних можливостей векторної та растрової графіки встановлено, що векторна графіка має пріоритет у створенні геометричних моделей форми, а растрова — репрезентативних. У способах створення зображень векторна графіка вирізняється раціоналістичним підходом, тоді як растрова — ірраціональним, живописним, здатним

виражати певну емоцію. Нерідко кінцевим результатом проектування є зображення, що синтезує в собі одночасно продукт векторної графіки і растрових редакторів.

Тривимірне моделювання є найперспективнішим інструментом архітектурного формоутворення, переваги тривимірної графіки простежуються у більшості з аспектів проектування просторових об'єктів. Практика дизайну свідчить, що тривимірна графіка стала сьогодні основним інструментом творчого пошуку, моделювання, візуалізації та інженерно-технологічної розробки. Вдосконалення програмних продуктів збільшує формотворчі можливості тривимірного моделювання, в чому вбачається один із пріоритетних шляхів розвитку проектної графіки.

Проектна графіка сьогодні, поєднуючи традиційні засади та новітні технології, є основним засобом формування професійного мислення, проектної розробки і реалізації об'єктів, охоплюючи системно весь спектр засобів проектування, естетизації та експертної оцінки. Поєднання традиційних засобів візуалізації із комп'ютерними технологіями дає перспективний напрям розвитку проектної графіки, зокрема її репрезентативного аспекту. Поєднання традиційних технік, що мають необмежені виражальні властивості, з комп'ютерними технологіями з великим спектром інструментів трансформації, редагування та деформації дає часом неочікуване оригінальне вирішення, відкриває нові можливості у використанні традиційних графічних технік. Залучення до проектних перетворень традиційних і сучасних графічних засобів здатне підвищити якісні характеристики проектного процесу.

Берегова Олена Миколаївна

доктор мистецтвознавства, професор,

провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України

**Мистецтво на межі XX–XXI століть: постмодернізм помер — хай живе
постмодернізм?**

Неймовірно різноманіття творчих ідей, плюралізм творчих методів, технік і стильових систем у мистецтві останньої чверті XX століття пов'язують зі стильовими пошуками, які зосереджуються на осі «модернізм — постмодернізм». Що стосується мистецьких явищ початку XXI століття, то ситуація у мистецтвознавчому середовищі значно ускладнилася з появою численних теорій і концепцій, автори яких намагаються дати пояснення новим тенденціям гуманітарного розвитку і водночас протиставити свої ідеї проекту постмодернізму або скласти йому альтернативу.

Слід зауважити, що далеко не всіх дослідників влаштовував термін «постмодернізм» від часів його появи. У ряді пізніх праць навіть один з основоположників концепції постмодернізму Жак Дерріда виявляє кризу постмодерного світовідчуття через схильність до етики сакрального в левіназизмі, а також до богословської екзегези у своїй негативній онтології Археписьма, на що справедливо вказує Ю. Габермас [4] та демонструє сам Ж. Дерріда в етичних рефлексіях над Е. Левінасом [2]. Альтернативу постмодернізму намагалися знайти ще від часів його зародження. А в XXI столітті нові варіанти дефініцій суспільно-культурного стану нової епохи, які претендують на універсальність, з'являються у світі чи не щороку.

Початок XXI століття ознаменувався появою таких означень сутності нинішнього стану культури, як постпостмодернізм (Т. Тернер, Дж. Нілон), трансмодернізм (М. Епштейн), ремодернізм (Б. Чайлдиш, Ч. Томсон), перформатизм (Р. Ешельман), постміленіалізм (Е. Ганс), псевдомодернізм або дігімодернізм (А. Кірбі), реновалізм (Дж. Тот), автомодернізм (Р. Самуельс), альтермодерн (Н. Бурріо), метамодернізм (Т. Вермьолен, Р. ван ден Аккер, Л. Тьорнер), космодернізм (К. Морару), гіпермодернізм (Ж. Липовецький, С. Готчалк, Н. Обер, Ф. Ашер, Ж. Курну, В. де Гауляк), неомодернізм

(А. Армандо, А. Шийковска-Піотровска, К. Коррейя), постгуманізм (І. Хассан, А. Мія, Н. Бадмінгтон, Т. Шацкі, П. Джеймс та ін.) тощо.

Змістовне наповнення цих і подібних термінів розмите, концепції — мало життєздатні й не надто затребувані сучасними філософами, культурологами і мистецтвознавцями, що робить їх слабкими альтернативами постмодернізму.

Ю. Одробінський визнає наявність певної «кризи понять» щодо визначення естетичних засад нинішньої культурно-художньої епохи. «Сутність цієї кризи полягає в тому, що однокореневі терміни від слова “модерн” у цілому вже вичерпали себе, а загальновизнаної принципово нової назви “художнього часу” ще не визначено» [6]. О. Беспалая, розглянувши найбільш потужні новітні концепції, якими, на її думку, є альтермодерн, трансмодерн і постпостмодерн, робить висновок, що «риси, притаманні постмодерну, ще не вичерпали себе» [3]. В. Келюх вважає найбільш універсальною й такою, що може «стати потужним об'єднуючим фактором завдяки своїй гнучкості та здатності задовольнити ідеологічні потреби різних сторін соціуму», концепцію метамодернізму [5]. А в докторській дисертації А. Павлова [7] на основі критичного аналізу практично всіх альтернативних постмодернізму маніфестів, теорій і концепцій кінця XX — початку XXI століття зроблено висновок про те, що «...постмодерн, “дивним чином померши”, продовжує жити у більшості актуальних соціально-філософських теорій сучасної культури, у принципі будучи їхнім підґрунтям» [7, с. 402–403]. Загалом, у роботі обстоюється концепція постпостмодернізму як домінантна (з погляду А. Павлова) в сучасній суспільній свідомості, та, незважаючи на це, автор визнає, що «оскільки майже всі варіанти постпостмодернізму поки що є слабкими альтернативами постмодернізму, можна вважати, що постмодернізм залишається найбільш актуальною і адекватною мовою опису сучасної культури і може бути переописаний як «пізній постмодернізм» [7, с. 250]. Я. Поліщук констатує, що «на відміну від поширеної на Заході вичерпаності парадигми постмодернізму, втоми й змудженості постмодерною грою, що набула самодостатності “три в бісер”, в Україні складається інша ситуація, яка апелює радше до культурної відкритості, множинності, спраги пізнання й радості відкривання нового» [8, с. 29] і пропонує здійснити ревізію та системний «перезапуск» постмодерністського проекту.

Погоджуючись у цілому з цими думками, відзначимо, що, здебільшого, новітні спроби знайти альтернативу постмодернізму все-таки не виявляють остаточного розриву з ним ні в назвах, які не є надто оригінальними, ні в концептуальних засадах, які також є вторинними по відношенню до постмодернізму. Складається враження, що множинність альтернатив і різний спосіб конструювання дійсності, проголошені колись теоретиками постмодернізму як благо сучасного розвитку цивілізації, перетворилися на пастку і призвели до того, що самі дослідники заплуталися в лабіринті численних альтернатив і вже тривалий час блукають у пошуку виходу. Та й сама ідея віднайдення єдиного загальноприйнятого поняття і єдиної концепції замість нібито застарілого постмодернізму у ситуації множинності альтернатив втрачає сенс.

Принагідно зазначимо, що життєздатність тієї чи іншої філософсько-методологічної концепції в культурі перевіряється і підтверджується (або заперечується) її присутністю в художньо-естетичних проєкціях, затребуваністю в культурно-мистецьких практиках і мистецтвознавчих (культурологічних) рефлексіях. Аналіз наукової літератури з питань культурології і мистецтвознавства свідчить, що терміни «постмодернізм», «постмодерне мистецтво», які вперше з'явилися в науковому обігу ще в другій половині XX століття, не зникли з наукового тезаурусу й на початку XXI століття, навпаки, за останні 5–10 років сучасна гуманітаристика поповнилося цілим корпусом нових текстів, у яких пропонується новий погляд на постмодерні тенденції сучасного арт-простору. Зокрема, в Україні це роботи таких авторів, як Т. Уварова, О. Козаренко, Д. Попіль, О. Маленко, Т. Бондарчук, Н. Морщакова, І. Мельниченко, Д. Перцов, І. Коновалова, Я. Поліщук та багато інших.

Звертає на себе увагу й одна з найновіших зарубіжних праць, присвячених постмодернізму — монографія Пола Кроутера «Генеза постмодерного мистецтва. Технологія як іконографія» [1]. Дослідник розглядає основні принципи спадкоємності та розбіжності між модернізмом та постмодернізмом у візуальному мистецтві, досліджує такі теми, як еклектика, піднесеність, деконструкція у мистецтві та філософії, обстоює думку про те, що технологічні моделі масового виробництва пропонують себе як додаткову потенційну основу художньої творчості. Від 1960-х років до сьогодні, на думку П. Кроутера, відбулася трансформація художньої творчості, натхненна думкою Марселя Дюшана про те, що творець не повинен фізично робити свій художній твір, для цього може

бути використана й готова продукція промислового виробництва. У роботі стверджується, що поява концептуального мистецтва є останньою фазою модернізму, а це спричинює логічне виснаження можливості будь-яких подальших радикальних нововведень у мистецтві. Мистецтво постмодерну замикається в постійній еклектиці, що стає його центральною особливістю. Розглянувши велику кількість резонансних творів західного образотворчого мистецтва останніх 50-ти років, П. Кроутер приходить до висновку, що зараз створено величезну кількість різних способів реалізації інтенцій художників у візуальному мистецтві, жоден з яких не може претендувати на абсолютний художній авторитет. Однак оригінальні окремі роботи можливі й потрібні, підкреслює П. Кроутер, навіть якщо абсолютно нового конструктивного винаходу немає [1].

Поява упродовж останнього десятиліття численних мистецтвознавчих праць, у яких тим чи іншим чином фігурує концепція постмодернізму, підтверджує її дивовижну «живучість», актуальність і необхідність радикального оновлення з урахуванням зміни глобальних світоглядно-естетичних орієнтирів соціуму у XXI столітті.

Список використаних джерел:

1. Crowther, P. (2018). *Geneses of Postmodern Art. Technology as Iconology*. New York: Routledge.
2. Derrida, J. (1999). *Adieu to Emmanuel Levinas*. Palo Alto: Stanford University Press.
3. Беспалая, О. (2014). После постмодерна: альтермодерн, трансмодерн, постпостмодерн... *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*, 3, 20–22.
4. Габермас, Ю. (2001). *Філософський дискурс модерну*. Київ: Четверта хвиля.
5. Келюх, В. (2018). Метамодернізм як компроміс між вічністю і тимчасовістю. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*, 51, 45–49.
6. Одробінський, Ю. (2019). *Метамодернізм і скульптура: світовий і український контекст*, Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки». Збірник тез доповідей (I частина, с. 115–120). Миколаїв: ВП «Миколаївська філія КНУКіМ».

7. Павлов, А. (2019). *Философия культуры в постпостмодернизме: критический анализ*. (Дис. д-ра филос. наук). Институт философии РАН, Москва.
8. Поліщук, Я. (2019). Дискусійність та вичерпаність постмодерністського проекту. *Слово і час*, 4, 22–29.

Босенко Олексій Валерійович

кандидат філософських наук,
старший науковий співробітник,
завідувач відділу естетики Інституту проблем
сучасного мистецтва НАМ України

**Щодо співів хором
(Полілог хормейстера)**

Нагадує початок «Самовчителя гри на фортепіано з оркестром»: «Гарно зимовим морозним вечором пограти на ф-но з оркестром» або поспівати одному хором чи асаpella. Модні нині толерантність, політкоректність, плюралізм охоче декларуються, але їх ніколи не дотримуються як принципу. І взагалі політкультурність — це безкультурність. Так звана терпимість — насправді байдужість до інакшої точки зору.

Питання про мову я не торкаюся взагалі. Перетворити мову на ідеологію — однаково, що вбити її (і мову, й ідеологію). Міг же Карсавін викладати і писати латиською. Хотів я для політкоректності тези написати на суахілі, але стримався. До речі, повну картину дають усі мови світу: і помилки, і «нечистоти», «мусор», і сленги, і професійний жаргон теж «готові барви» — нікуди від них не подінешся. Однак процес розвитку мов не можна, вибачте, «педалювати», форсувати, стимулювати, як пологи. Він мусить бути природним. Він узагалі нічого не мусить. Між іншим, усякій мові вільно закинути, що вона професійно не дорівнюється до, наприклад, англійської чи романо-германської груп, де майже не розрізняють «почуття» і чуттєвість», «дух і душу», але це не суттєво, а щоб розглядати це на метафізичному рівні, потрібний особливий спосіб життя. Я до того, що демонстративна відмова від російської мови виглядає вульгарно, провінційно. Говорити слід мовою предмету, дати йому висловитися, посунувши автора.

Нетерпляче чекаю, коли йолопи втілять віковічну мрію українського народу про перехід з кирилиці на латинцю — буде весело. Хоча почуття гумору давно вже у страшних корчах сконало, як і уява, хоча сучасність — сміхотворна. Так би й помер зі сміху.

Діалог, про який стільки написано і сказано, насправді є монологом: я й усі інші. Нас троє як мінімум: я — співрозмовник і наглядач, третій, публіка, що страждає на вауеризм в очікуванні сенсації, скандалу, видовищ, публічного покарання «тисячі кусків», аби лише якомога довше.

Будь-яка найкритичніша точка зору у своїй тотальності — маніфест репресивної ідеї: «Тільки так, і ніколи ніяк інакше». Декларативність і догматизм притаманні найпоблажливішим сентенціям. Критика неможлива, і бог з нею, але й просто щось висловити не вдається.

Ми в герметичному світі, де ампутована уява розтрощена до атомності, марності, монадності; й товпимося безтолкові «істолкованності» у своєму просторі, без просторовості, у своєму часі, в самотності миттєвості, вимальовуючи обрії, які зашморгом позбавляють дихання. Дихаємо складовими повітря, котре самі собі вигадуюмо, і чуємо музики буття, і не бачимо нічого, бо погляд зітлів і розсипався. Мистецтво мляво імітує життя — як гальванізована жаба без голови під електричним струмом. «Звершення всіх часів як повнота буття» вже пройшло. Час однаків завершився. Замість мистецтва — дизайн миттєвості. Контемпорарна філософія — феноменологія, що вирізає, видаляє, вимережує профіль су-часності в ідіотичному фаустівському бажанні «зупинися, миттєвість», вирізьблює, аби продати на ринку на паях із «практичною філософією» і мати свій гешефт. Безнадія.

Розгублений простір. Невпинний час загання, вгання в юрбу самотню самотність, перед очима непоправності в упор, на відстані багнета — генеральна репетиція оркестру, і примушує до життя з тим, що є, до пошуку і створенню сенсу там, де його не має і не може бути. Але марно.

До того ж примусова бюрократизація науки, безліч циркулярів, інструкцій, параграфів: як писати тези, якою мовою, як писати інструкції, наукометричні дані, рейтинги, правила, паспорти! спеціальностей. Маячня. Про яку творчість молодих може йтися, коли вони зразу, з дитинства, впадають у старечий маразм. Хоча б мова жестів, так і та зведена до одного красномовного й інтернаціонального. Зайвий гвалт. Базар, за який не відповідають.

Це не поліфонія, не «багатоголосся», не рокіт моря, навіть не реліктовий білий шум, це просто шум, котрий жодного стосунку до музики не має, хоча зараз мистецтвом вважається все (про всяк випадок). Це — ентропія. Не наукословіє, як у Фіхте, а багатомарно-словіє, це — неповага до слова. Філософія зайнялася репом і виконавством. Нехай відпочиває. Вона непотрібна там, де взагалі нема мислення самосвідомості (для тих, хто не розуміє, — «єдність трансцендентальної апперцепції»). Розсіяний склероз як основа різноманіття.

Але є й гарна новина, стара як світ: можна робити з цим, що завгодно. От тільки знати би, що саме завгодно. І навчитися би спрямовувати хоча б свою енергію (якої нема), захотіти взяти цей ауфтакт і змусити цю інертну масу всесвіту якщо не рухатися, то, хоча б, здивуватися чи сумніватися стосовно правильності обраної дії.

Я впевнений, що й освіта, і наука, як і культура, в сьогоденні вже не існують. Тому і ставиться завдання — хором знайти виправдання, створити ідеологію, апологію їхньої відсутності. Ми ще будемо пишатися нашою дрімучістю, необізнаністю і вибачатися, що неспроможні задовольнити когось? На Заході теж нічого нема. Як казав Мігель де Унамуно: «Борони нас боже від самоприниження — мотлоху з європейського плеча». Я можу це довести, я можу довести будь-що, але — навіщо. Склалася ситуація, коли немає часу, щоби писати «кропіткі» книги, читати їх, продумувати систему доказів. Стан такий, що достатньо навіть не проголошувати — відчувати, натякати на гіпотези чи ідеї, а загальна «практика», каламутний потік життя розбереться з тим, що йому потрібно для існування: для тих, хто гине це буде виглядати як доля, для суспільства — як необхідність, та й байдуже, як це буде виглядати. Ефект трансцендентальної ілюзії: «Вася, ти бачиш ховрашка?» — «Ні, але він є». На що сподіватися? Що освіта, філософія, мистецтво є попри все? Що таки щось буде, «бо ніколи так не було, щоб не було ніяк».

У мене таке відчуття, що у стрімкому світі найближчого майбутнього обійдуться без філософії, освіти і мистецтва, як вдовольняються цим тепер. Без мене — точно, і я сприймаю це з полегшенням: не треба підспівувати хором, не знаючи ані слів, ані мелодії гімну суспільства, яке не має слуху — не абсолютного, а просто нічого не чує. Як казав Швейк: «Це все гімна не варте». Виходу нема? Так мені нікуди й не треба. Чекати нема на

що. Зостається тільки естетичне бачення світу. «Світовідчуття, світоввідлуння», світораздратування, світоподрознення, тінй сййва — достатньо, аби бачити.

Булавіна Наталія Миколаївна

завідувач відділу кураторської виставкової діяльності

та культурних обмінів Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Моделі взаємозв'язків арт-генерацій у новому тисячолітті

Для розуміння симптоматики місцевої художньої сцени посутнє значення має звернення до проблематики взаємовідносин учасників загального процесу, розгляд у спеціальному плані фактору покоління. І, хоча в мистецтвознавстві досі точаться дискусії щодо кореляції між особливостями вібрації творчих процесів та специфікою свідомістю покоління та механіки їхніх змін, а проте апеляція до художніх орієнтирів кожного покоління дає змогу ідентифікувати й прослідкувати зсуви у мистецькій еволюції та переміні реєстрів авторської мови, установок, цінностей. Разом із тим, необхідно пам'ятати, що художник як потужна творча індивідуальність сам імплементує принципи формотворення, які не підпорядковуються домінантним надіндивідуальним художнім канонам, тим стандартам сучасного культурного середовища, що пов'язуються саме із його генерацією. В цьому твердженні й полягає прояснення того, чому адекватність найсвіжішим запитам часу та надчутливість до нових ідей можна спостерігати у різних вікових представників, а не виключно молодого мистецького люду, технологічно зануреного та стратегічно «просунутого».

Теперішні реалії сучасного мистецького українського процесу відображають специфіку проживання часу різними стратами, що ментально перебувають у різному часовимірі, позаяк їхню психологію, свідомість тощо було сформовано різними реальностями — від епохи радянської до періоду незалежності й новим цифровим світом. Це «горизонтальні» покоління з різними життєві орієнтири й, які одночасно творять сучасний мистецький продукт.

Новітня частотність зміни мистецьких парадигм у різновікових групах творців породила феномен «співмешкання», вираження якого маємо у розділенні місцевої арт-спільноти на автономні групи, що формуються як за віковим принципом так і залученням представників іншої генерації, дотичних за світосприйняттям, вибудовуванням власних

естетичних жестів, улюблених стратегій тощо. Крім того, проблематика візуального мистецтва сьогодення вже демонструє інший принцип творчих контактів, що вибудовуються як мережеві інтернет-контакти й альянси. Інституціональну пірамідальність модерністського часу, наразі, змінив принцип горизонтальної організації художнього життя, що здійснюється переважно в мережі. Таким чином, кожний художник, теоретик, критик, куратор або видання відповідно з установками на плюральність сучасного світу ініціюють й скеровують напрями своєї художньої роботи з іншими представниками споріднених поглядів й естетичних уподобань в конкретній мережі, котра межує з іншими. Означені сегменти живуть за своєю внутрішньою діалектикою, демонструють модульну логіку розвитку, яка прикладається до окремого художнього продукту окремих представників.

Протистояння владі тотального маркетингу й культурної гібридизації змушує активних художників до різноманітних інтелектуальних пошуків стосовно потенцій мистецтва без нав'язаних глобальних стереотипів загальної арт-системи. Звідси — сплеск творчого колективізму, формування мобільних різновікових груп з нетривким складом учасників, які об'єднуються навколо неофіційних рухів й ініціатив та створюють альтернативні обставини для подальшого існування мистецтва. Подібна творча реалізація із наявною переструктуризацією ідентичності покоління природнім шляхом поступово нівелює попередній принцип доменно-тусовочної організації локального художнього життя, котрий показував бажання триматися єдиною групою, навіть за відсутності спільних естетичних інтересів, неоднорідності практик, проте з перевагою консолідуючих властивостей тусовки.

У препаруванні моделей взаємовідносин художніх поколінь неможливо не заторкнутися складністю топології нової творчої діяльності, яка видозмінила сутність художньої спільноти у соціально-прагматичному сенсі. Йдеться передовсім про ревізію фігури художника відповідно до актуальної глобалізованої моделі творчої професії, що інспірувала появу на арт-сцені різноорієнтованого художника-енциклопедиста, який вільно володіє суміжними ремеслами, навичками інших фахів, одержимий самовдосконаленням й самонавчанням, здатний виконувати функції своєрідного провідника у тимчасових мережевих альянсах однодумців. Такий формат особливо

актуальний для молодих митців, які активно впроваджують його у своєму реальному житті. Вони, як люди добре орієнтовані в новітніх технологіях, активно використовують їхні можливості у власній репрезентації, є adeptами нескінченних тренінгів та воркшопів, мобільності, наразі не бажають визнавати значення авторитету й взірця для фігур старшого покоління. Останні також не помічають «новоформатників», які, на їхню думку, безнадійно віддаляються від спеціалізованого розподілу праці, поширюють професійний дилетантизм, демонструють усі ризики, пов'язані з остаточною втратою вузькоспеціалізованих навичок та вмінь. Тому в локальній ситуації в організаційній структурі артистичної спільноти старша генерація ретельно оберігає вже завойовані нею домінантні життєві позиції, в тому числі й кар'єрні, а художня молодь маніфестує демонстративну відмову від прийняття авторитетів і прагнення бути причетними до розподілення «державного ресурсу».

Специфіка взаємовідносин різних художніх генерацій, обумовлена їхніми ціннісними установками, ідеями та наявним досвідом, унаочнює розрив між минулим і майбутнім, а для спеціалістів, які пишуть історію вітчизняного сучасного мистецтва, утруднює вибудовування єдності арт-процесу.

Волков Сергій Михайлович

доктор культурології, професор,
директор КССМШ ім. М. В. Лисенка,
заслужений діяч мистецтв України

**Професійне мистецтво і педагогічний досвід:
самоідентифікація особистості в мистецькому навчальному закладі
(регуляторні рефлексії)**

В умовах формування інноваційного суспільства та включення України до світових ринкових відносин дедалі більшого значення набуває інтелектуальний капітал, на якому базується рівень конкурентоспроможності країни.

Дослідження процесів формування інтелектуальних продуктивних сил в умовах прогресуючої динаміки соціального контексту життєдіяльності людини, на нашу думку, є безумовно актуальною комплексною проблемою.

При цьому спостерігаємо тенденції наростаючої наукової активності щодо пошуків шляхів збереження і розвитку власної ідентичності, етнокультурних цінностей, національної традиції, які можна вирішити тільки певним комплексом дій та інституцій, головними з яких є національне виховання і освіта.

Нова соціокультурна реальність у сфері української гуманітарної політики викликана прагненням суспільства вдосконалити один з її аспектів — освітню систему в Україні.

Це прагнення поставило перед навчальними закладами, що пов'язують свою діяльність із творчими спеціальностями, нові завдання, оскільки актуалізоване удосконалення на практиці пов'язується з уніфікацією сучасного культурного простору і стандартизацією способів життя людини. І мистецька освітня галузь не є винятком.

У цьому аспекті система професійної мистецької освіти виявляється особливою. Її організація потребує наявності у складі педагогічного колективу досвідчених практиків — артистів, акторів, майстрів образотворчого мистецтва тощо. На них покладається завдання формування під час навчального процесу (як правило з індивідуальною формою навчання) в учнях раціонального і чуттєвого, наукового і художнього.

Як носії еталонних зразків виконавства вони формують у найкращий спосіб в учнях «міжкультурні компетентності», що трактується як позитивне ставлення до розмаїття культур.

В цьому аспекті важливого значення набуває питання залучення і розстановки мистецьких педагогічних кадрів, які забезпечують спадковість трансляції набутого практичного досвіду у навчальному закладі мистецтва з перших кроків навчання.

Парадоксальні явища спостерігаємо в діяльності освітніх мистецьких закладів останніх десятиліть. Як показує статистика, у складі педагогічних колективів середніх спеціалізованих навчальних закладів України до 50 відсотків викладачів становлять митці-сумісники з провідних творчих колективів, солісти національних оркестрів, оперних театрів тощо.

Важливим аспектом їхньої діяльності сьогодні є адаптація у навчальний процес, детально регламентований освітянськими нормами щодо форм роботи викладача. Викладацька інституалізація у навчальному закладі відбувається через процес атестації викладача, під час якої формальний аспект набуває більшого значення, ніж аспект колективного визнання авторитету виконавця-викладача при оцінці педагогічних здобутків.

Український законодавець протягом останніх десятиліть намагається формалізувати критерії оцінки роботи викладача, маючи на увазі відокремити його як самостійну одиницю, яка не пов'язана з роботою у вищих навчальних закладах. («Положення про атестацію педагогічних працівників закладів (установ) освіти в сфері культури» МК України від 2018 року). У такій ситуації провідні музиканти, артисти, інші працівники вищої школи, маючи наукові ступені і рівні професора, доцента, кандидата чи доктора наук за бажання викладати у середньому спеціалізованому загальноосвітньому закладі «втрачають свою кваліфікацію» і мають підтверджувати її на початковому рівні та доводити своє право на відповідні кваліфікації при здійсненні викладацької роботи.

На сьогодні стає актуальним питання пошуку консенсусу щодо практик підбору в шкільних мистецьких навчальних закладах викладацьких кадрів із мистецьким досвідом і штучними перешкодами регламентуючих діяльність навчальних закладів документів, які створюють конфліктність у процесі формування кадрового потенціалу навчального

закладу. Винайти баланс інтересів в процесі ідентифікації у школі творчого працівника вищого навчального закладу як носія мистецьких цінностей, знань і навичок вищого рівня та вимогами щодо формування портфолію викладача для отримання педагогічних звань (методиста, викладача вищої категорії тощо) є актуальним завданням і темою пошуку для подальшого удосконалення підготовки мистецьких кадрів в Україні.

Гончаренко Надія Кузьмівна

старший науковий співробітник

Інституту культурології НАМ України

**Проект «Освітній курс: Кримські татари. Історія. Культура. Мистецтво»
як відображення новітніх тенденцій української історіографії та дидактики**

Один із корінних народів України — кримськотатарський — є невід’ємною та органічною складовою української політичної нації. Саме тому для громадян України різного етнічного походження критично важливою є обізнаність із його історією, культурною спадщиною та особливостями розвитку сучасної культури. Формування модерної української політичної нації, що розпочалося після розпаду радянської імперії та здобуття незалежності, відбувається у контексті суспільної трансформації і декомунізації: запровадження політичного плюралізму, відмова від комуністичної ідеології, переосмислення наукової та культурної спадщини радянської доби. Це дозволяє істотно збагатити й урізноманітнити українську культуру завдяки доступу до інформації про раніше заборонені чи замовчувані події, імена, явища, а також завдяки включенню культурних надбань народів України, зокрема — кримськотатарського — у річище сучасної національної культури.

Ідеологія «дружби народів», проголошена і втілювана в СРСР, насправді знецінювала традиційні національні культури, виправдовувала репресивну політику щодо них, розповсюджувала через наукову, освітню й культурну діяльність стереотипи й упередження, які міцно вкоренилися в суспільній свідомості. Особливо негативну роль відігравало поширення ксенофобських кліше засобами історичної освіти. Порівнюючи підручники з історії, затверджені до використання в різних республіках СРСР, С. Батуріна дійшла висновку: «...“генеральна лінія” радянського історичного дискурсу — доказ споконвічної єдності радянського народу, спільної боротьби проти ворога, домінуючій ролі російського народу. Відтак усі підручники були написані за одним лекалом, схемою, згідно з якою “підганялися” усі події, явища, процеси національних історій від найдавніших часів до сьогодення» [1, с. 108].

Характеризуючи праці з історії кримськотатарського народу, видані в СРСР, Т. Бикова констатувала: «В радянській історіографії історія кримських татар або взагалі не вивчалася, або подавалася у спотвореному вигляді. [...] в історіографії радянського періоду ми знаходимо тільки окремі татарські сюжети в загальних працях, присвячених кримській проблематиці. Як правило, вони неспівмірні з їх реальним значенням, перекручені або взагалі фальсифіковані» [2, с. 246], зауваживши: «Ситуація змінилася в добу незалежності України. Після зняття заборони на використання раніше засекречених матеріалів з'явилася можливість по-новому висвітлювати процеси, що відбувалися на території півострова. Історики ввели до наукового обігу великий обсяг джерел, були здійснені дослідження з багатьох проблем кримськотатарської історії» [2, с. 247].

Вільний розвиток наукових досліджень, а також впровадження новітніх підходів у шкільній історичній освіті після 1991 року поволі витісняють радянські міфологеми та упередження. Проте ситуація із висвітленням історії кримськотатарського народу складна через тривале поширення російських імперських міфологем, починаючи від першої анексії Криму у 1783 р. У XIX ст. кримські татари зазнали чимало лиха від імперської політики, що спотворювала знання про їхню історію і культуру, а в XX ст. додалися нові трагедії: терор при встановленні радянської влади, репресії 1930-х рр., депортація 1944 р. і заборона повертатися на Батьківщину, неможливість пізнавати власну історію і культуру, вивчати рідну мову. Серед інших народів поширювались міфологеми про «споконвічно» російський Крим (знищивши історичну топоніміку) і наклепи про «зрадників і колаборантів» (для виправдання депортації).

Тож перед українськими науковцями і освітянами давно постало завдання руйнувати стереотипи і адекватно висвітлювати історію кримськотатарського народу від найдавніших часів до наших днів, а головне — якомога ширше і різноманітніше доносити свої знання сучасними засобами комунікації. Такі завдання стояли і перед ініціаторами й авторами проекту «Освітній курс: Кримські татари. Історія. Культура. Мистецтво», що реалізовується ГО «Кримська родина» за підтримки Українського культурного фонду.

Унікальність проекту полягає у створенні кількох взаємопов'язаних й водночас таких, що можуть розглядатися відокремлено, культурних продуктів, що охоплюють сфери наукових досліджень, історичної дидактики, традиційних і модерних культурних практик.

Важливість проєкту в тому, що він «спрямований на збереження культурно-історичної спадщини корінного народу України — кримських татар серед дітей, які через об'єктивні причини не можуть реалізувати своє природне право на вивчення власної культури, мистецтва і історії» [4]. У рамках проєкту створено перший навчальний посібник «Історія Криму та кримськотатарського народу» (автори — науковці А. Іванець, Г. Бекірова, С. Громенко, Ю. Тищенко та Б. Аблаєв), виданий українською і кримськотатарською мовами, надісланий у сотні шкіл і бібліотек по Україні та доступний для завантаження з освітньої онлайн-платформи [3]; оприлюднено цикл відеолекцій про історію (лектори — автори посібника), культуру і мистецтво (давнє й сучасне) кримських татар (серед лекторів — кінорежисер А. Сеїтаблаєв, співачка Е. Баталова, майстриня вишивки А. Османова, кераміст Р. Скибін, літературознавця Е. Юнусова та ін.).

Інноваційна складова проєкту — можливість не лише прочитати посібник і прослухати лекції, а пройти низку тестів, аби перевірити власні знання про історико-культурну спадщину кримськотатарського народу, руйнувати стереотипи і долучатися до формування модерної української нації.

Список використаних джерел:

1. Батуріна, С. (2018). «В сім'ї єдиній»: схема минулого в радянських підручниках з історії. *Історіографічні дослідження в Україні*, 29, 100–124.
2. Бикова, Т. (2020). Книга для учнівської та студентської молоді (Бекірова Г., Іванець А., Тищенко Ю., Громенко С., Аблаєв Б. *Історія Криму та кримськотатарського народу*. Навчальний посібник. К.: Майстер Книг, 2020. 200 с.). *Українознавство*, 3(76), 245–248.
3. *Навчальний посібник «Історія Криму та кримськотатарського народу»*. Режим доступу <https://www.bilgi.in.ua/useful-materials/facere-officiis-ut-aut-deserunt-copy/>
4. *Освітній курс: Кримські татари. Історія. Культура. Мистецтво*. Режим доступу <https://www.bilgi.in.ua/about/>

Мистецька провокація як актуальна стратегія в сучасній культурі України

Віддавна митці використовували провокацію та шок як частину своєї художньої стратегії. Часто це був не випадковий, а усвідомлений крок до комунікації з обуреним глядачем та соціумом в цілому. Зокрема теми провокативних мистецьких практик віддзеркалюють актуальні проблеми суспільства.

Нині з процесами мистецької провокації асоціюють практично все, що пов'язане із порушенням табу, протистоянням узвичаєному, загальному, особливо якщо художній експрес збурює соціум, отже, має активний зворотній відгук спільноти й передбачає певні «санкції» — від кримінального покарання до соціального відторгнення. При цьому акти непокори табу (порушення правил пристойності тощо) по-різному сприймаються представниками різних верств (вікових, соціальних прошарків, представниками субкультур тощо).

Те, що нормознищувальні мистецькі події мають сильний емоційний відгук у суспільстві (медійному, комунікативному, експертному середовищі), пов'язано із глибинним відчуттям людини недоторканності певних тем та табу, про що наголошував З. Фрейд у роботі «Тотем і табу» [4, с. 256]. Автор зауважив, що явище табу належить до двох напрямків: «з однієї сторони, воно означає — святий, священний, з іншої — моторошний, небезпечний, заборонений, нечистий» [4, с. 38]. Тому порушення табу глядачем підсвідомо відчувається як зазіхання на сакральне або як необережна дія митця, що загрожує негативними наслідками.

За словами дослідника А. Сичова, існують два типи мистецької провокації: перший, коли «провокація виражається у виклику, який художник кидає усталеним формам мистецтва» і другий, де «провокація спрямована на порушення основних соціальних табу, вторгаючись в простір релігійних, політичних, моральних і правових заборон» [2].

Серед провокативних подій українського мистецтва ХХІ сторіччя, що призвели до руйнації конвенційних культурних приписів, бар'єрів, забобонів (морально-етичного,

естетичного, ідеологічного, гендерного характеру) та спричинили вибуховий суспільний резонанс, зупинимось на таких: фільм М. Слабошпицького «Плем'я» (2014 рік), колабораційний (Україна — одна з країн, що брала участь у виробництві) кіно-арт-проект «ДАУ» І. Хржановського (2019 року), виставка Б. Михайлова «Заборонене зображення» (2019 рік).

Фільм М. Слабошпицького мав сильних розголос та «емоційну відповідь» соціуму. Це кіно, де грають непрофесійні актори із вадами слуху. Деяких глядачів обурило маніпулятивне використання людей із фізичними обмеженнями. Інші були у захваті від нового формату та вміння автора вичерпно розповісти історію лише мовою жестів.

Скандал відбувся навколо висування фільму від України на здобуття премії Американської кіноакадемії «Оскар», де «Плем'я» конкурувало із «Поводирем» О. Саніна. Рішення українського Оскарівського комітету відправити на премію стрічку «Поводир» викликало відкрите нерозуміння значної частини критиків та кінознавців, адже картина «Плем'я» заявила про себе як про нестандартне, нешаблонне та сміливе мистецтво, що здатне успішно представити Україну у світовому кінопросторі.

«ДАУ» І. Хржановського — це антропологічний проект, прем'єра якого відбулася у Парижі взимку 2019 року. Спочатку історія задумувалась про радянського фізика, нобелівського лауреата Льва Ландау, але згодом проект трансформувався у масштабне дослідження людської природи. Фільми отримали спірні відгуки, а найскандальнішими частинами кіносерії із найбільшою кількістю неоднозначної або відкрито обуреної реакції були картини «Дау. Наташа», де є епізод зґвалтування пляшкою та «Дау. Дегенерація», в якій суспільство розлютили кадри, де кількомісячних дітей прив'язують дротами до столу та проводять бутафорські дослідження. Прокуратура Харківської області навіть порушила кілька кримінальних справ через можливе насильство над дітьми на зйомках [1], однак Хржановський відкинув ці звинувачення.

Режисерські методи, випробувані у «Дау», підняли шквал суспільного збурення та створили гостру дискусію щодо участі Хржановського в інших історично важливих проектах для України. Відомо, що Ілля Хржановський також художній керівник Меморіального центру Голокосту «Бабин Яр» — важливого об'єкту для української дійсності. Після виходу проекту «Дау» представники культурної сфери розкритикували

методи, використані режисером у його фільмах, та повністю заперечили концепцію, запропоновану митцем для розвитку центру «Бабин Яр». Члени культурних інституцій навіть закликали звільнити Хржановського з посади [3]. Запеклість полеміки навколо проекту «Бабин Яр» створила неабиякий дискурс, а провокаційні методи Хржановського стали каталізатором до визначення наявних та прихованих табу в українському культурному середовищі.

Персональна виставка Б. Михайлова «Заборонене зображення» відбувалась у Пінчук Арт-центрі, відомому просторі сучасного мистецтва в Україні. Це серія фоторобіт, які порушують теми норм пристойності та демонструють опозицію автора до влади. Михайлов розглядає межі політичних і громадських заборон та намагається у своєму мистецтві виходити за виявлені кордони забороненого, зображуючи їх, — звідси і назва. Серед робіт можна побачити світлини, що показують зворотний бік радянської дійсності (цикл «Соц Арт», 1975–1986 роки та «Червона серія», 1968–1975 рр.), художні фото тілесного виміру із зображенням чоловічих геніталій у жіночий зріст (серія «Накладання (Вчорашній бутерброд)», 1970–1979, 2007 роки), оголене фото самого автора, який намагається якомога вище закинути гумовий фалос, пародіюючи естетику давньогрецьких скульптур («Я не я», 1992 року) та інші.

Найпровокативнішою серією його світлин була «Історія хвороби» кінця 90-тих років, де позують харківських безхатченків. Люди, які не змогли реалізувати себе після розпаду СРСР та обрали шлях деградації, стали головною темою циклу. Препаруючи радянську та пострадянську дійсність, видаючи низьке за високе та зображуючи тіло «без прикрас», митець ставить актуальні для сучасного українського простору питання: тілесності, соціальної німоти, ностальгійного ставлення до СРСР, нового гуманізму. Але той факт, що Михайлов визнаний у світі митець (його виставки проходили Музеї модерного мистецтва (Нью-Йорк), Музеї сучасного мистецтва Sprengel Museum (Ганновер), Художньому музеї (Берлін), Музеї Стеделійк (Амстердам), Кунстхалле (Цюріх), Фотомузеї Інтертур, Музеї сучасного мистецтва (Рим), Інституті сучасного мистецтва (Бостон), Saatchi Gallery (Лондон)) дозволяє ґрунтовно розглядати українське мистецтво у глобальному контексті та популяризувати його.

У сучасній культурі України художник став комбінатором сміливих ідей, творцем колажів, він іронічно переосмислює і деконструює весь досвід розвитку мистецтва. Відповідно і фокус сучасного мистецтва зміщується із самого художника, що експериментує, на глядача, що реагує на художній об'єкт. При цьому художність об'єкта асоціюється з інтенсивністю реакції, а не зі змістовністю або досконалістю форми. У підсумку функція художника звелася до провокування глядача, а провокація перетворилася практично на обов'язковий елемент сучасного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. *Прокуратура розпочала кримінальне провадження щодо можливого катування неповнолітніх під час зйомок кінофільму.* Режим доступу https://www.gp.gov.ua/ua/news?_m=publications&_c=view&_t=rec&id=271436
2. Сычев, А. А. (2007). Провокация в истории искусства. *Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право*, 4, 15–27.
3. *Українські культурні менеджери та дослідники закликали звільнити Хржановського з Меморіального центру “Бабин Яр”.* Режим доступу https://lb.ua/culture/2020/04/29/456408_ukrainskie_issledovateli_sfere.html
4. Фрейд, З. (2005). *Тотем и табу*. Санкт-Петербург: Издательство «Азбука-классика».

Зубавіна Ірина Борисівна,

доктор мистецтвознавства, професор,

академік НАМ України, вчений секретар

відділення кіномистецтва Національної академії мистецтв України

Мистецько-екранна освіта: зміна форматів

Освіта як проект цілком може вважатися соціокультурним спадком епохи Просвітництва. Затребуваний у добу панування сциєнтизму, він практично до фіналу ХХ століття не втрачав остаточно своєї чарівливої сили. У часи захоплення кіномистецтвом, а понад це — з розвитком телебачення, екранна освіта набула статусу однієї з найпрестижніших, свідченням чому були шалені конкурси та високий прохідний бал при вступі на творчі спеціальності кінематографічних вишів.

Віртуалізація освітнього середовища, із залученням до навчального процесу нових можливостей інформаційних технологій, з необхідністю сприяла оновленню справи навчання майбутніх професіоналів сучасних галузей екранної культури. Загальна доступність Інтернет-ресурсу, у тому числі архівів бібліотек та фільмотек, вебінари та семінари авторитетних професіоналів, інші фактори та засоби опосередкованої комунікації доволі органічно вписались у формат екранної освіти — сфери, онтологічно пов'язаної з технічними інноваціями. До того ж серед студентів кінематографічних спеціалізацій питому вагу зазвичай складають візуали, обізнані у сфері нових технологій.

Ще донедавна справжньою революцією в освітній сфері вважалися такі розширення резервів студентських практик, як доступність відеотехніки для фільмування та монтажу екранних робіт, їхнє оприядження на цифрових платформах Інтернет-хостінгу, обмін аудіовізуальним контентом через файлообмінники тощо. Нині відкриваються перспективи опанування імерсивних методик, залучення яких у навчальний процес передбачає занурення у віртуальну та доповнену реальність.

Утім, вдосконалення інструментарію й технологічних складових — лише одна з підстав зміни освітніх форматів. Трансформація вимог до наповнення навчальних програм не встигає за викликами динамічного сьогодення. Іншим вектором слід визнати орієнтацію

на неоліберальні вимоги глобалізованого ринку — конкурентного «торжища», що диктує власні правила, пріоритети, критерії; мобільно реагує на зміни рівня затребуваності фахівців.

Отже, на випускників вітчизняних кіношкіл — режисерів, операторів, аніматорів, драматургів, інших дождатиме середовище підвищеного суперництва на ринку праці, де в умовах європейської глобалізації конкуренцію їм складатимуть вихованці аналогічних навчальних закладів країн Західної Європи.

Серед факторів, що посприяли розвіянню залишків просвітницької ілюзії, слід назвати економічні механізми «неоліберальної» ринкової політики. Усвідомлюємо: комерціалізація освіти — це не просто формальна зміна статусу. Освіта нині розглядається серед пропозицій ринку послуг, перетворившись на товар. Тому й кіношкола надає перевагу суб'єкту освіти, орієнтуючись насамперед не на його творчі схильності та здібності, а на платоспроможність «споживача освітніх послуг». Замість якості освіти визначальним параметром стає рентабельність. Збільшення чисельності груп, отже — своєрідна «конвеєризація» потоку творення кадрів, містить такі очевидні загрози, як втрата майбутнім митцем власної неповторності, культурної автентики, своєрідності.

На жаль, поступово тьмяніє культурний образ майстра-навчителя як знакового носія потаємного «екраномірного» знання, що традиційно передбачало поєднання професійних навичок (режисерських, операторських, сценарних тощо) з морально-етичними настановами, критично-рефлексивним ставленням до світу, влади, оточення. Артистизм, особистісна харизма вчителя займала не останнє місце при конвергенції знань, навичок і умінь у традиційній освітній «дельті»: навчитель-учень-студентське середовище.

Характерна для інформаційного суспільства зміна простору міжособової комунікації, з очевидним дрейфом у бік віртуального спілкування, визначила перехід від традиційного формату безпосередньої взаємодії у навчальному процесі до змішаних форм викладання.

Нині, коли карантинні вимоги у ситуації коронавірусної пандемії актуалізували усамітнений формат життя з неясною перспективою на майбутнє, спровокувавши своєрідний стан цифрового аутизму у переважної частини населення, варто визнати об'єктивну обумовленість дистанційного навчання. Активізацію освітньої спів-дії у режимах on-line, ZOOM тощо.

Пертурбації віртуальних локацій, що заступили місце традиційних аудиторій та дискретні темпоральності «життєсвіту» мережі, з необхідністю тягнуть за собою трансформацію параметрів освітнього процесу. Місце фундаментального знання поступово заступають технології, методології, вправність у використанні цифрового інструментарію тощо. Збільшення віртуального сектора у сфері навчання екранним вправностям обертається дефіцитом практичних умінь, професійних навичок обраного ремесла, що зазвичай майбутні фахівці екрана здобували при безпосередньому спілкуванні з митцем-навчителем. Сама практика кураторства творчої майстерні єдиним керівником поступово втрачає смисло-змістове наповнення. Замість узвичаєної лінеарності передачі знань від майстра до учня/учнів маємо багатовекторність різноспрямованих віртуальних переміщень студентів по дискурсах — ризоматичних перетинах предметних лінків у пришвидшеному режимі оновлення інформаційного ресурсу (модулів, сілабусів, рекомендацій щодо перегляду візуальних матеріалів, різноманітних воркшопів, майстер-класів, web-практик тощо).

Внаслідок десинхронізації процесів у константній та віртуальній реальностях, спостерігається розрив між традиційним навчальним процесом і високошвидкісним інформаційним потоком у віртуальному секторі освіти (дистанційне навчання, самостійний пошук інформації, відеоматеріалів тощо). Це провалля поглиблюється, створюючи ілюзію емансипації, незалежності студента від дотримання вимог і нормативів державних програм. Омана безособового характеру освітньої співпраці підсилюється лібертінажем підключень до планових ZOOM-конференцій або виходу з них. Слід визнати: звичні педагогічні моделі більше не спрацьовують, адже діяльність студентів у віртуальному просторі практично не піддається регламентації. Відсутні надійні важелі перевірки засвоєних знань.

Важко заперечувати, що упродовж найближчих двох десятиліть, внаслідок еволюціонування «інтернет-генерації», якісно змінився студентський «електорат», який нині за рівнем ІТ-обізнаності помітно випереджає комп'ютерну просунутість більшої частини викладачів.

На жаль, часом «за дужками» опиняються висококваліфіковані кадри: професура, викладачі-енциклопедисти, які фатально випадають з освітнього процесу внаслідок недостатньої «комп'ютеризованості».

Водночас демократична необмеженість доступу до Інтернет-ресурсу неухильно сприяє поступовому дрейфу освітнього процесу у бік слабо керованого виміру самоосвіти, провокуючи розриви освітнього простору, розмиваючи його чіткі межі, усуваючи радикальні розбіжності між освітнім «центром» і «провінцією». Дистанційний режим навчання в умовах карантину лише пришвидшив цю тенденцію. Складається примарна ілюзія можливості отримання диплому бакалавра або магістра в умовах відносної «автономізації».

В числі негативних «побічних наслідків» символічного розриву з *alma mater* варто наголосити нестачу міцних професійних зв'язків у малих групах, брак студентських «ритуалів» і традицій, що зазвичай закладали підвалини подальшої співпраці тощо.

Можливо, з цієї причини складається враження, що привабливо-інноваційний фасад посттрадиційної моделі навчання в сфері екранної культури та мистецтв приховує латентні фактори руйнації.

Ілліна Тетяна Григорівна

доцент кафедри кінорежисури та кінодраматургії

Київського національного університету театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого

Сучасні види кіномонтажу

Поняття «монтаж» має давню історію. У кінематографічній лексиці часів целулоїдної плівки воно означало заключну операцію вибору відзнятих виразних кадрів фрагментів плівки та їх склеювання задля досягнення художнього та змістового задуму. Сьогодні значення цього терміну значно розширилося й перетворилося на узагальнюючий термін теорії та практики сучасного мистецтва кіно. Монтаж — найважливіша частина кінематографічної мови, здатна надати оповіді виразності мінімальними засобами. Розмірковуючи про природу монтажу, В. І. Пудовкін висловив припущення, що між «монтажем» та «мисленням» можна поставити знак рівності [1]. І хоча в працях цього режисера немає детального обґрунтування висунутої тези, сучасне наукове знання її підтверджує. У нашій свідомості, в глибинах нашої пам'яті постійно триває «монтаж» процес пошуку й зв'язку між уже відомим і тим, що пізнається. Шляхом порівняння й зіставлення зі стереотипами зв'язку, що зберігаються в пам'яті, відбувається пізнання та розуміння предмету, зображуваного як певної цілісності. Зв'язок між окремими частинами (деталлями) у нашій уяві вибудовується в об'єкт (подію) як певну цілісність, відшукується зв'язок між об'єктами (явищами) [8]. Принцип зіставлення, про який йдеться, не є прерогативою кінематографу або мистецтва як такого; він надійний механізм людської свідомості, творчої роботи мозку і ніяк не залежить від того, постає перед органами сприйняття твір мистецтва чи жива природа.

Теоретик кінематографа Лев Кулешов в 1917 році написав про монтаж: «Для того, щоб зробити картину, режисер повинен скомпонувати окремо зняті шматки, безладні і незв'язні, в одне ціле і зіставити окремі моменти у найбільш вигідній, цілісній і ритмічній послідовності, так само, як дитина складає з окремих, розкиданих кубиків з буквами ціле слово або фразу» [5].

Крім міжкадрового монтажу, що здійснюється склеюванням окремих монтажних кадрів у загальну послідовність, у кіно і на телебаченні розвинувся внутрішньокадровий монтаж. Таким монтажем називається композиційна побудова всередині одного монтажного кадру, що об'єднує сукупність дій в єдиний мізанкадр. Це досягається вишуканою організацією дії в кадрі режисером і оператором, і не вимагає склейок та інших технологій, необхідних при міжкадровому монтажі.

З появою відеозапису виник *лінійний та нелінійний монтаж*. Історично першим з'явився лінійний монтаж, що передбачає створення монтажної послідовності перезапису у потрібному порядку вихідних вибраних відеофрагментів на новий носій — майстер-касету. Тривалі монтажні кадри вимагають для перезапису проміжки часу рівні їхній тривалості. При цьому кожна нова «відеосклейка» передбачає попередню підгонку монтажних точок обох вихідних кадрів, що надзвичайно уповільнює процес через перемотку та роботу з багатьма відеокасетами, у яких попередньо вибрано потрібні фрагменти.

З появою швидких комп'ютерів аналогове касетне відео почали переводити у цифрове. З'явилася нова можливість обробляти цифрове відео в реальному часі. Цей процес стали називати *нелінійним монтажем*, що у першу чергу став затребуваний телебаченням. Цифрова технологія працює за рахунок миттєвого доступу до обраного місця будь-якого з монтажних кадрів (дублів), котрі зберігаються у цифровій пам'яті. Для цього всі вихідні матеріали переводяться на жорсткий диск або інший накопичувач (сервер), і за допомогою однієї з численних відеомонтажних програм створюється відповідний задуму лист монтажних рішень. Останній являє собою фактично інструкцію для комп'ютера про відтворення заданих вихідних фрагментів у послідовності, що її вимагає задум фільму. Після завершення монтажу відбувається перерахунок, так званий рендерінг, й усі вибрані фрагменти у потрібній послідовності виводяться у єдиний файл фільму (чи телепередачі), повністю готовий до перегляду. У кіновиробництві весь контент готової продукції зберігається на серверах студій, а найчастіше — у «хмарному», цифровому сховищі з доступом по високошвидкісній мережі. Зауважимо, що нелінійний монтаж використовується також і в сучасному звукозаписі музики, голосу, інтерв'ю, зокрема у радіомовленні, й передбачає роботу з цифровими рекордерами.

Досі йшлося, так би мовити, про технічну сторону монтажу, що забезпечує обрану режисером послідовність кадрів задля досягнення цілісності та образності. Як ці якості досягаються у фільмі?

Переважає більшість режисерів стверджують, що фільм народжується під час монтажу. У цьому випадку листом монтажних вирішень виступає плейлист. Наприклад, Стенлі Кубрик заявляв, що любить монтаж більше, ніж усі інші стадії кіновиробництва, вважаючи їх лише підготовчими [6].

Канадієць Едуард Дмитрик називає сім правил монтажу, котрі має знати кожен режисер:

Правило 1: будь-яка склейка має бути виправдана;

Правило 2: якщо не впевнений де відрізати монтажний кадр, залишай запас;

Правило 3: закінчуй кадр, за можливості, під час руху;

Правило 4: краще оригінально, ніж банально;

Правило 5: кожна сцена має починатися й закінчуватися продовженням дії;

Правило 6: змістовна склейка завжди краща, ніж «підходяща»;

Правило 7: спочатку — зміст, потім — форма [2].

Американський режисер Уолтер Мерч виділяв шість критеріїв вибору місця й значення склейки, які він розташовував у порядку убутання їхньої значущості:

Емоційна склейка (51%) — чи відображає настрій, потрібний режисерові у цей момент?

Сюжетна (23%) — чи виграє сюжет від склейки?

Ритмічна (10%) — чи відбувається склейка в момент, що відповідає ритму, що відповідає «цікавому й правильному»?

Напрямок погляду (7%) — чи виправдана склейка, виходячи з посилення уваги аудиторії у межах кадру?

Екранна площа (5%) — чи відповідає склейка правилу 180 градусів?

Простір дії (4%) — чи відповідає склейка просторовим та фізичним взаєминам усередині дії [7].

У сучасному кінематографі переважає голлівудська школа монтажу, створена в першій половині XX століття, названа «безперервним монтажем» (тобто, монтажем, що

його глядач ніби й не помічає). Ця школа передбачає часовий і просторовий взаємозв'язок кадрів, надаючи максимальної виразності кінорозповіді, зокрема використанням правила 180 градусів «адресного» та «зворотного» планів.

Численні відкриття у галузі теорії монтажу здійснив радянський режисер Сергій Ейзенштейн ще у 1920–30-х роках. Ці знахідки художньо узагальнено у навчальному фільмі «Сергій Ейзенштейн: уроки монтажу» (реж. В. Чубасов). Цей фільм існує в Інтернеті, має тисячі переглядів, що опосередковано свідчить — праці видатного режисера вивчаються у провідних кіношколах світу.

Особливі творчі методи застосовували при монтажі ранні сюрреалісти й дадаїсти Луї Бунюель і Рене Клер. Обидва почали експериментувати у стилістиці, що згодом отримала назву «стиль MTV», задовго до його появи [3].

Кінематографісти французької Нової хвилі Жан Люк Годар, Франсуа Трюффо, як і їхні американські опоненти Енді Уорхол і Джон Кассаветіс, також значно розширили межі монтажно́ї культури на межі 1950–60-х років. Продовжуючи традиції сюрреалізму і дадаїзму, монтаж у французькій Новій хвилі, як художній експеримент, привертав до себе увагу порушенням безперервності дії та використанням стрибків зображення на склейках, що не відносяться до сюжету. Безсюжетні стрічки 60-х часто монтувалися у безладному стилі та являли собою повну протилежність традиційній голлівудській монтажній естетиці [8], що, на нашу думку, лише посилило важливість знань класичних законів монтажу та нових правил, коли і як їх можна порушувати. З появою цифрових технологій закони монтажу розвиваються, набувають нової виразності, образності, що потребує глибшого і детальнішого дослідження.

Список використаних джерел:

1. Бутовский, Я., Вигдорчик, И. (1968). *Технология монтажа кинофильмов*. Москва: Искусство.
2. Техники, виды и приёмы монтажа. 7 правил монтажа Эдварда Дмитрыка. *Сними фильм*. Режим доступу <http://snimifilm.com/almanakh/postproizvodstvo/tekhniki-vidy-i-priemy-montazha>

3. Эйзенштейн, С., Пудовкин, Вс., Александров, Г. (1928). Будущее звукового фильма: Заявка. *Жизнь искусства*, 32.
4. Заварова, Н. (2010, 15 сентября). *Параллельный монтаж: искусство требует жертв*. Режим доступа <http://www.kinokadr.ru/articles/2010/09/15/parallel.shtml>.
5. Кулешов, Л. (1969). *Азбука кинорежиссуры* (2-е изд.). Москва: Искусство.
6. *Линейный или нелинейный?* Режим доступа http://www.videoton.ru/Articles/le_nle.html
7. Murch, W. (2005). *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing* (2nd ed.). Los Angeles: Silman-James Press.
8. Пудовкин, В. (1974–1976). *Собрание сочинений* (в 3 т.). Москва: Искусство.
9. Соколов, А. Г. (2001). *Монтаж: телевидение, кино, видео. Учебник*. Л. П. Николаева. (Ред.). Москва: Издательство «625».
10. Четверикова, Н. (2014). Волшебница монтажного стола. *Ежеквартальный международный еврейский журнал «Алеф»*, 1043.

Клековкін Олександр Юрійович

доктор мистецтвознавства, професор,

член-кореспондент НАМ України,

завідувач відділу теорії та історії культури

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Арт-об'єкт, культурний сценарій, арт-технологія

Статус мистецтва, а разом із ним і мистецтвознавства, визначалися від початку ХХ століття кількома — головною і супровідними — формулами. Від занепаду Європи та її цінностей (*Шпенглер*) до уявлення про вченого як виробника і продавця знань, а також глядача як покупця квитків (*Брехт*); від твердження, що все є музикою (*Кейдж*) або мистецтвом (*Маціюнас*) до уявлення, що кожна людина є митцем (*Бойс*).

На нову парадигму (все є всім), не скасовуючи репліки *Брехта* про ринок мистецтва (виробництво — продаж — купівля), відреагувала і філософія, і мистецтвознавство: спочатку реалізм без меж (*Гароді*), а згодом без меж і саме мистецтво (*Адорно*).

Йдучи від цих узагальнень, визначених ще попередниками, дуже легко схибити і, некритично сприйнявши сьогодення, або одностайно привітати день прийдешній, або ж навпаки — скласти руки в очікуванні чотирьох вершників.

Тим часом набагато важливішим видається визначення свого і мистецтва справжнього місця у часі: це початок кінця, кінець кінця чи початок початку? новий порядок чи хаос? чи, може, за Орвеллом, хаос — це новий порядок? або хаос — це порядок, логіку якого ми поки що нездатні зрозуміти, невиявлена закономірність у примхливій череді випадків?

Від розуміння хаосу і порядку залежить, зрештою, і наше сприйняття нових або умовно нових тенденцій у художній культурі, отже, стосунки між новим або хоча б умовно новим і старим; визначення статусів нового і старого — як неприйнятного Чужинця, небезпечного Ворога або хоч і незвичного, однак готового до Діалогу *Іншого*. Для цього слід відмовитися бодай від одного уявлення — що культура і мистецтво рухаються вгору. Адже насправді, урізноманітнюючись, вони рухаються вшир. Однак реальне співіснування

у культурі «старого» й умовно «нового» визначається не лише правилами добросусідства, а й законами ринку, отже, війни за панування — не лише економічне, а й системи цінностей.

Усі ці ознаки охоплює базова і своя для кожної історичної доби й соціальної групи формула мистецтва, в основі якої — не особливості самих арт-об'єктів (як вторинні стильові ознаки), а культурні сценарії. Приміром, *грайливий* статус театру-забавки в Україні початку XIX століття характеризують сценарії, зафіксовані у репліках *Г. Квітки-Основ'яненка* (про театр, влаштований для *веселости, рассеяния, умножения увеселения*) і *Ол. Лазаревського* (особливістю шираївського театру він вважав *служіння актрис двом богиням одночасно — Мельпомені і Венері*, що давало подвійні прибутки). Однак у другій половині століття цю формулу помалу витісняє *метафора храму*, в якому митці — жерці мистецтва — здійснюють жертвопринесення. У радянський час цю формулу замінила «державна фабрика видовиськ», «фабрика для штампування масової психіки», «теакомбінат культури» та ін.

Серед цих формул не існує формул «неправильних», усі вони «правильні» у межах місця, часу і культурних сценаріїв, в яких були реалізовані.

Приміром, у сценарій *грайливого* театру, який обслуговував і Мельпомену і Венеру, органічно вписувалися кидання на сцену акторам гаманців і шапок, влаштування бійок між партіями вболівальників і т. ін. Однак ця традиція помалу зникає з усвідомленням театром від 1860-х років своєї *громадської* функції. Так само і соціалістичний реалізм — це не лише удержавлений арт-об'єкт, але, головним чином, культурні сценарії, серед елементів яких були: войовничий поділ мистецтва на міщанське (буржуазне), пролетарське і попутницьке; домінування пропагандистської (виховної) функції мистецтва; колективна відповідальність (художньо-політичні ради і колективний метод як у роботі над виставою, так і у критиці); публічна самовикриття (самокритика) або — ще виразніше — викриття пильними активістами ворога, який прибався до радянського мистецтва тощо.

Жодна з формул мистецтва (отже, й культурні сценарії, в яких вони реалізуються) не розчинилася у минулому, всі вони залишаються чинними у межах окремих соціальних груп, формують або принаймні консервують жанрові системи і підпорядковані їм системи амплуа. І найголовніші зіткнення, що відбуваються у мистецькому житті, провокують

сьогодні не самі арт-об'єкти, але здебільшого несумісні зі звичними культурні сценарії, що розгортаються навколо них. Адже й процедура надання високого статусу митцеві або арт-об'єктові — це також сценарій. Так само і *просування* мистецького продукту з опорою на якісь *атракціони* на кшталт *coming out*'у, до організаторів яких, за *аналогією з політ-технологіями*, слід було би застосовувати вживаний в іншому значенні термін *арт-технології*, чий вплив на перенасиченому арт-об'єктами і дедалі більше сегментованому ринку мистецтв стає все агресивнішим.

Кондель-Пермінова Наталія Миколаївна

кандидат архітектури,

завідувач відділу дизайну та архітектури

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Виклики пандемії перед архітектурою та дизайном

У чому кардинальна відмінність сучасної ситуації, обумовленої пандемією COVID 19? Вперше за всю свою історію людство одночасно переживає екзистенційну кризу. Вперше у людства немає ні чужих, ні своїх, як під час війни, коли зрозуміло, хто і з ким воює. Людство вперше опинилося по один бік по відношенню до зовнішньої загрози, яка стосується кожної країни, кожної людини. Вірус, який завдає нищівного удару по споживчій парадигмі, одночасно здійснює руйнівний вплив на управлінські та банківські системи, бізнес, соціальні стосунки й «вимагає» повернутися до основоположних людських цінностей, до нової моделі суспільних відносин.

Подібно програмі оновлень, коронавірус «завантажився» у загальний «комп'ютер людства» й розпочав у ньому діяти, вибудовуючи нову реальність, демонструючи, наскільки всі люди глобально пов'язані між собою і залежать один від одного. «Перезавантаження» всієї соціальної платформи необхідне для того, щоб привести її у відповідність із природними законами. Екологія соціуму й екологія навколишнього середовища є двома гранями однієї «операційної системи», інтегральної і всеосяжної.

У цьому контексті новітні виклики постали й перед архітектурною та дизайном. Архітектор зараз має бути, перш за все, мислителем, який виробляє нові смисли, шукаючи відповіді на головне питання: як нам жити разом? Основний виклик, кинутий архітектурі, полягає у переосмисленні й винайденні способів існування на планеті, котрі зачіпають дуже важливі проблеми, що впливають на все людство (кліматична криза, політичні загострення, економічна нерівність, зростання популізму, управління ресурсами, цивільними правами тощо).

Архітектор повинен стати своєрідним фасилітатором просторового договору. Просторовий договір включає в себе не тільки стосунки між людьми, але й відносини з

іншими акторами, зокрема, з Природою. Є безліч відсутніх ланок, і архітектори мають їх заповнювати, спостерігаючи за тим, як функціонує простір; зрозуміти, які інституції необхідні сьогодні й будуть потрібні у майбутньому.

Пандемія виокремила нові вимоги до житла, яке стало притулком від вірусів та інфекцій. При виборі місця проживання люди все більше переваг надають передмістям і невеликим селищам.

Важливим аспектом при архітектурному та дизайнерському проектуванні є вплив архітектури на здоров'я. На початку XX століття пандемія іспанки, поширення туберкульозу, холери породили модерністську ідеологію стерильності, яка стала архітектурною домінантою впродовж всього двадцятого століття. Звідси провідний постулат Ле Корбюзьє: «будинок придатний для житла тільки тоді, коли він сповнений повітря і світла».

Проектування з опорою на здоров'я (пасивні стратегії для внутрішнього комфорту, вентиляції, сонячного світла і вологості) стане оновленою нормою. Найближчим часом можлива поява як нових, так і адаптованих матеріалів з поліпшеними антибактеріальними, антисептичними і дезінфікуючими властивостями.

Пандемія коронавірусу підкреслила особливу важливість парків для міських жителів, суспільний запит на озеленення значно виріс. Тривалий період занепаду згубно позначився на біорозмаїтті парків. Локдаун виявився виразним тестом на міцність, технологічність і стійкість зелених зон у містах.

До початку пандемії особливого розвою досягли торгові моли, які надавали широкий спектр послуг і розваг (галереї, бутіки, фудкорти, кінотеатри, дитячі комплекси, парки атракціонів, коворкінг тощо). Поступове відмирання фізичного рітейлу обумовлює пошук нового формату функціонування, відмінного від концепції «місто в місті».

Тектонічні зрушення у людській свідомості призведуть до кардинальних наслідків у дизайні, який має дати відповідь на нові потреби людей. Світ, орієнтований на успіх і матеріальне багатство, руйнується. Люди поступово починають розуміти, які речі їм дійсно потрібні, а які — ні. І що людині, насправді, не потрібно так багато одягу, різних гаджетів і розваг. Завершення епохи тотального виробництва зайвих речей і нестримного

споживання неминуче ставить питання про створення іншого життєвого середовища і нової естетики.

Луцишина Дарія Володимирівна
аспірантка Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури

Взаємодія із простором і середовищем у скульптурі С. Карунської

Актуальність. Внесок мисткинь, зокрема скульпторок, у розвиток сучасного мистецтва Києва наразі недооцінений, адже їхній творчий доробок вивчений недостатньо і потребує належного дослідження.

Мета. Визначити особливості художньої практики однієї з жінок-скульпторок сучасного мистецькому середовищі Києва — Світлани Карунської, простежити взаємодію її скульптурних творів з міським середовищем та глядачем.

Серед жінок-скульпторок у сучасному мистецькому середовищі Києва однією з найпомітніших постатей є С. Карунська. За словами мисткині, вона зайнялася скульптурою майже випадково. Примітно, скульпторка пригадує, що це було рішенням батька: в родині скульптурою вже займався старший син [2]. Майбутня мисткиня навчалася рисунку і гризайлю у Л. Призанта в РХСШ, потім її наставниками зі скульптури були М. Говдя і О. Красноголовець. У 1986–1992 рр. мисткиня навчалася в Київському державному художньому інституті в майстерні професора В. Бородая.

У свідомості широкого загалу скульптура й досі перебуває в тісних рамках стереотипу про «чоловіче» мистецтво, у якому жінкам нібито не місце. Говорячи про різницю між так званою «жіночою» та «чоловічою» скульптурою, С. Карунська стверджує: «Звичайно, жінці в скульптурі не просто. В першу чергу через її фізичну недосконалість, — нема тієї сили м'язів, як у чоловіків. Проте є такі дивовижні речі, як сила духу, енергетика, інтелект, думка — і тоді ніякі гендерні відмінності не мають значення: мистецтво або є, або його нема.» [2]

Скульпторка зазначає, що у своїй творчості і техніку, і прийом їй підказує матеріал. У свою чергу вибір самого матеріалу залежить від ідеї, яка є рушійною силою [2]. Наприклад, скульпторка розробляла тему внутрішнього простору в «прозорих» бронзових роботах у філософському ключі, тоді як робота з картоном була зумовлена потребою

творити у часи, коли «вічні» матеріали стали недоступними і дорогими для неї. Підхід С. Карунської демонструє вагу ідеї, творчого задуму у її творчості, який у свою чергу диктує вибір відповідного матеріалу, інструменту художнього втілення.

Скульпторка ставиться до своєї творчості з глибоким усвідомленням специфіки самого буття мистецького об'єкту. У її мистецькій практиці вагоме місце посідає синтез із міським середовищем, з архітектурою, з ландшафтом та їхній гармонійний діалог. Існування твору мистецтва у середовищі є і певним елементом самоствердження творця, і можливістю для подальшого розвитку та оцінки власної творчості, оскільки так само, як і в живописі або рисунку, відстань дозволяє бачити роботу цілісно і оцінити не лише позитивні сторони, а й недоліки, які до цього були непомітні при близькому розгляді. Тим більше це працює у випадку міської скульптури. Крім того, середовище також диктує вибір матеріалу: довговічність роботи вимагає використання не дешевих матеріалів, як-от пластик, а таких як бронза, метал чи камінь.

Скульптури С. Карунської впізнавані: витончені, видовжені силуети, подекуди гострі кути та ламані лінії, фактурність, яка надає об'єктам особливої характерності та відчуття рукотворності. Вони радше не декоративні, а драматичні, і нерідко викликають у глядача відчуття спостереження за театральним дійством. Мисткиня трактує матеріал із майже повітряною легкістю, вона працює над звільненням від традиційних для скульптури сили тяжіння, матеріальності, вагомості. Її творам притаманні легкість, невагомість, прозорість. Пластика мисткині — це робота зсередини, від центру, а не визволення форми з маси матеріалу.

Говорячи про роботу С. Карунської «Філософ, що спить (Чжуан Цзи)» (1997), Л. Лисенко відзначає особливу здатність скульпторки до перетворення світу речей та образів: «Спокій, нерухомість для фізичного тіла, і постійний рух думки як вищої форми діяльності людини. Світлана може з легкістю олюднити світ живої і неживої природи.» [1]

Авторству С. Карунської належить меморіальна дошка Осипу та Надії Мандельштамам (2018) у Києві. Для цієї роботи скульпторка не випадково обрала камінь як матеріал, адже перша збірка поезій О. Мандельштама називалася саме «Камінь». Контрастне використання необробленого та полірованого граніту вдало використане авторкою для втілення метафори світла і тіні з поезій О. Мандельштама — лаконічних

образів на світлому тлі. Фігури, що викликають асоціації з Орфеєм та Еврідікою, не лише зображують тіні, а й взаємодіють із середовищем та глядачем, тінь якого ніби накладається та змішується з ними [2].

С. Карунська успішно реалізує не лише персональні проекти, а й працює у співавторстві. Нині сучасна міська скульптура частіше за все являє собою об'єкт, який став ближчим до глядача, «спустився» з постаменту, характерного для радянської доби. У цьому контексті скульптурну композицію С. Карунської та І. Гамольського «Режисер. Спостерігач» (2013) у Маріїнському парку, присвячену кінематографістам і працівникам ТБ, можна назвати дещо віддаленою, але водночас ця дистанційованість виправдана задумом та особливостями середовища. Спершу виникла ідея «Режисера» І. Гамольського. Робота у творчому тандемі з С. Карунською тривала один рік, у процесі якої співавтори працювали нарізно. На етапі розробки ескізів скульптори врахували особливості локацій, зокрема відстань між ними та рівень. Об'єкти, розташовані на відстані, взаємодіють між собою і створюють у міському просторі композицію, об'єднану однією ідеєю [3].

Скульптурна композиція складається з об'єкту «Режисер», встановленого в Маріїнському парку, та скульптури «Спостерігач» — людської фігури, розміщеної на даху вертодрому. Людина сидить на краю даху і спостерігає за тими, хто спостерігає за нею. Фігура спостерігача має достатньо впізнаваний для авторської манери витончений силует з дещо гострими кутами на тлі так само кутастих декоративних елементів фасаду будівлі.

Працюючи над скульптурою, С. Карунська скрупульозно розраховувала розміри фігури відносно будівлі вертодрому, знайшовши найбільш вдалий за властивостями матеріал та спосіб кріплення. Було досягнуто необхідного візуального балансу між скульптурою та середовищем, оскільки скляна поверхня фасаду яскраво віддзеркалює сонячне світло. Також непростим завданням було змонтувати всю композицію таким чином, щоб не порушити лінію візування, яка є основою роботи.

Скульптурна композиція «Режисер. Спостерігач» вдало виконана та вписана у міський простір і тому постійно користується увагою глядачів, яких приваблює її інтерактивність. Саме таких інтерактивних об'єктів довгий час не вистачало місту, яке перебувало в ізоляції від європейських тенденцій.

Висновки. Сьогодні на зміну монументальним формам радянського періоду в українському мистецтві приходять інтерактивні об'єкти, що активно взаємодіють з середовищем та людиною. Митці й мисткині, зокрема скульпторка С. Карунська, сміливо експериментують з відкритим простором та міським середовищем і не бояться змінювати його.

Список використаних джерел:

1. Лисенко, Л. (2013). Українська скульптура у пошуках нової образності. *Мистецтвознавство України*, 13, 22–32.
2. Світлана Карунська: Чому скульптура? (2019). Режим доступу <https://inkyiv.com.ua/2019/01/svitlana-karunska-chomu-skulptura/>.
3. Шатц, Т. (2014). Скульптурна композиція «Режисер. Спостерігач» у Маріїнському парку. Режим доступу <https://artukraine.com.ua/n/ckulpturna-kompoziciya-rezhiser-sposterigach-u-mariinskomu-parku-#.X22qcML7R0w>.

Мірошниченко Маркіян Олександрович

аспірант кафедри режисури телебачення

Київського національного університету театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого

Режисерські моделі роботи в екранізації драматичних творів

У сучасному телевізійному і кінопросторі зростає кількість фільмів, створених на основі літературних джерел. Ця тенденція актуалізує проблематику перетворення текстового твору в аудіовізуальний, пошук художніх засобів і стратегій цієї трансформації. Мета нашого дослідження — формулювання основних принципів і моделей роботи режисера у процесі екранізації літературних творів на базі аналізу фільмів, їхніх літературних першооснов та авторського досвіду. Завдання роботи потребують комбінування різних методів, зокрема загальнонаукових, таких як аналіз, синтез, типологізація виражальних засобів, а також спеціалізованих — систематизація і моделювання принципів роботи режисера над екранізацією. Тему екранізації розглядали у своїх наукових працях Л. Зайцева «Проблеми сучасної екранізації», С. Михальченко «Екранізація-інтерпретація» та «Екранізація оповідання», Е. Левіна «Екранізація: історизм, міфографія, міфологія», В. Решетнікова «Телеекранізація: ключові аспекти інтерпретації літературних творів», І. Зубавіна «Екранізація творів Миколи Гоголя у світовому кінематографі» та інші. Новизна даної роботи полягає в аналізі й систематизації саме режисерських прийомів у цьому процесі, що в українському контексті здійснюється вперше. Результати дослідження можуть бути використані як у навчальній програмі підготовки режисера, так і в його практичній діяльності.

За тисячоліття свого існування література сформувала свій специфічний метод спілкування з читачем, орієнтований на взаємодію з уявою людини, адже тут немає ні фарб, ні рухів, ні звуків, ні гри, які впливають на органи чуття, — лише написане слово. Отже кожен читач дофантазовує власні образи на своєму внутрішньому «екрані». Саме тому сприйняття одного і того самого твору може суттєво відрізнятись у кожної людини, і через цей феномен сприйняття літератури нерідко виникає розчарування глядача від

перегляду екранізації. Відповідно до цього перед авторами фільму-екранізації завжди стоїть складне завдання адаптації цього твору для екрану. Важливо з'ясувати, яким чином відбувається процес перетворення одного виду мистецтва на інший, якими художніми методами та яким чином усе це складається в цілісну картину у свідомості глядача-читача.

Традиційно джерелами для екранізації вважалися три основні види літератури: епос, лірика, драма. У сучасних реаліях цей перелік розширився — стали популярними екранізації графічних романів (коміксів) та вже з'являються прецеденти екранізації публікацій з газет та соціальних мереж. Тож спектр літературних джерел екранізацій є широким, але для нас важливий саме фактор режисера, як автора фільму. Режисер, як і звичайний глядач, пропускає літературний твір через свій внутрішній екран, але потім він екстраполює його вже на екран реальний через засоби кінематографічної виразності. Висуваємо гіпотезу, що, обираючи об'єкт для екранізації, режисер свідомо чи підсвідомо шукає твір, який буде «резонувати» з його особистою темою, і, відповідно, вона і формує усі подальші режисерські рішення. У кожному літературному творі можуть бути різні теми, адже часто автори навмисне залишають простір для трактування, особливо це стосується драматургії, яка дає найбільший простір для режисерських трактувань. Тема великою мірою впливатиме на відбір того, що режисер залишить із першоджерела, що скоротить, а чим доповнить. Пропонуємо розглянути режисерські стратегії перетворення на прикладі драми, зазначивши її специфіку для даного контексту. Драма — літературний твір, в основі якого — конфліктне дійство для різних ролей, призначене для сценічного втілення. Драма переважно має форму діалогів, але практично позбавлена описів та думок, обмежена в кількості локацій. Це вимагає доповнення на екрані дією, візуальними образами, кількістю місць дії. Також важливим аспектом є жанр твору. Під жанром пропонуємо розуміти певні правила гри або тип взаємодії твору з читачем-глядачем, що важливо саме для режисера. Відповідно до жанру також формуються засоби виразності, зміна жанру твору змінює ракурс його сприйняття.

Враховуючи взаємопов'язаність змісту та форми, робимо припущення, що, перетворюючи літературний твір на фільм, режисер не просто вигадує нову форму чи максимально зберігає стару, він має *перестворити* твір мистецтва ще раз, спершу розклавши першооснову на «молекули», збагнувши, як він функціонує, знайшовши, що

саме його цікавить, потім вийняти це ядро і збудувати навколо нього свій новий твір мистецтва, вибираючи для нього окремі елементи з першоджерела. Література і кіно — це різні способи осмислення дійсності з різними, притаманними певному виду мистецтва, художніми образами. Тож основна задача режисера знайти спосіб перетворити образи літературні на образи екранні, доповнивши їх своїм режисерським баченням і своєю темою.

У даній роботі пропонуємо розглянути режисерські стратегії перетворення драми на фільм на прикладі екранізацій трагедії «Ромео і Джульєта» В. Шекспіра, класифікувати режисерські засоби перетворення драматичного твору на екранний. У фільмі «Ромео і Джульєта» — режисер Ф. Дзеффіреллі найбільше наближається до першооснови, але при цьому скорочуються діалоги, розширюються місця дії, переформатовується композиція, додаються вставні номери. Цей тип можна назвати «пряма екранізація». Натомість у фільмі-мюзиклі «Вестсайдська історія» — реж. Д. Роббінс, Р. Уайз використовується основна сюжетна лінія з невеликими змінами, але при цьому змінюється жанр, місце та час дії, другорядні персонажі, смислові акценти. Такий тип можемо назвати «екранізація-інтерпретація». У третьому прикладі — анімаційному фільмі «Гномео і Джульєта» — режисер К. Есбергі спирається на поодинокі змінені образи, персонажі, фрагменти сюжету, тощо, створюючи новий самостійний екранний твір, який лише віддалено нагадує про першооснову. Цей тип називаємо «екранізація-фантазія».

Отже, підсумовуючи, окреслимо режисерські моделі роботи з драматичним твором — «пряма екранізація», «екранізація-інтерпретація» і «екранізація-фантазія», де кожна є продуктивною і може сприяти успішному результату.

Міщенко Марина Олексіївна

кандидат юридичних наук,

завідувач відділу культурної спадщини

та пам'яткоохоронної справи Інституту культурології НАМ України

Декомунізація у пам'яткоохоронній сфері: закономірний процес чи данина політичній моді

Минуло вже понад п'ять років з часу прийняття пакету так званих декомунізаційних законів, однак сприйняття декомунізації як у суспільстві, так і науковій спільноті до цього часу лишається доволі неоднозначним, воно варіюється від визнання та підтримки пропонованих реформ, до агресивних проявів їхнього нерозуміння.

Дослідження тематики, пов'язаної з меморіалізацією спадку комуністичного періоду актуалізувало розгляд проблематики, обумовленої визначенням впливу декомунізації на зміни та перетворення у сучасній культурно-мистецькій сфері, зокрема, діяльність, пов'язану з охороною культурної спадщини.

Переважає більшість учасників наукового дискурсу, присвяченого нормативно-правовому забезпеченню декомунізації, вкрай мало переймалися, або й взагалі ігнорували напрацювання пам'яткознавчої науки. Разом із цим пам'яткознавці з незрозумілих причин перебувають поза межами дискурсу та мало цікавляться політичними питаннями. Таким чином саме відсутність наукового діалогу призводить до фрагментарності сучасних досліджень у сегменті охорони пам'яток радянського періоду.

Важко не погодитися із твердженням С. Руденка стосовно того, що «проблеми виявлення, дослідження, інформаційного використання та, особливо, збереження нерухомих пам'яток розглядаються у процесі декомунізації з інструментальних позицій, як щось другорядне поруч із ідеологічними питаннями» [1]. Також автор наголошує на тому, що цим самим декомунізаційний закон фактично створює правові підстави для демонтажу пам'яток, що підпадають під заборону публічного використання тоталітарної символіки. І, за певних умов, це може бути витлумачено так — якщо формально об'єкт

відпадає під заборону, він має бути демонтований, незважаючи на його юридичний статус пам'ятки.

На нашу думку, в межах пам'яткоохоронної діяльності, вищеназвана проблематика першочергово актуалізується у процесі формування Державного реєстру нерухомих пам'яток України та внесення змін до нього. Загалом це може виражатися у тому, що в процесі визначення/зміни правового статусу об'єкта культурної спадщини необхідно чітко усвідомлювати, чи він не підпадає під демонтаж у рамках кампанії з офіційного позбавлення від «привидів» комуністичного минулого.

У першу чергу варто звернути увагу на зміст Прикінцевих та перехідних положень Закону України «Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки» (далі — *Закон*), зокрема, та їхня частина, що визначає перелік нормативно-правових актів, до яких необхідно внести зміни (доповнення) з огляду на набуття ним чинності. На даний час до нього входить 12 законодавчих актів, однак жоден із них не є галузевим для пам'яткоохоронної сфери і не регулює відповідну групу суспільних відносин.

Вважаємо, що ініціатори та автори тексту законопроекту, який у майбутньому оприявився у вже згадуваному Законі, в першу чергу намагалися реалізувати власні політичні цілі, а тому не надто переймалися питаннями збереження пам'яток. Тому й не було враховано зміст положень Закону України «Про охорону культурної спадщини», а фахівців з питань охорони пам'яток не залучали до його розробки.

При визначенні поняття «символіка комуністичного тоталітарного режиму» формулювання предметного ряду останнього у ст. 1 Закону виглядає цілком закономірним — «зображення, пам'ятники, пам'ятні знаки...» [2]. Адже за умови присвячення названих об'єктів тим особам, які обіймали керівні посади в складі комуністичній партії, у вищих органах влади та управління періоду СРСР, УРСР (УСРР) або подіям, пов'язаним із діяльністю комуністичної партії або встановленням радянської влади на території України чи в окремих адміністративно-територіальних одиницях, переслідуванням учасників боротьби за незалежність України у ХХ ст., сам факт знаходження у публічному просторі, не говорячи вже про їхнє відкрите демонстрування на широкий загал, нівелює положення стосовно національної ідентичності українського

народу, його самовизначення, невід'ємності основних прав та свобод людини і громадянина.

З іншої точки зору, кожне вищеназване зображення, пам'ятник чи пам'ятний знаків потенційно може бути, з урахуванням його поточного статусу, певним видом об'єкта культурної спадщини — пам'яткою культурної спадщини національного значення, пам'яткою культурної спадщини місцевого значення або щойно виявленим об'єктом культурної спадщини, і підпадати під охорону держави. Чим обумовлено це твердження?

Воно висновується зі змісту ч.1 та ч. 2 ст. 2 Закону України «Про охорону культурної спадщини», де визначено, що за типами об'єкти культурної спадщини, у тому числі, поділяються на «споруди (витвори) — твори архітектури та інженерного мистецтва, твори монументальної скульптури та монументального малярства...», а за видами, зокрема, на «об'єкти монументального мистецтва — твори образотворчого мистецтва: як самостійні (окремі), так і ті, що пов'язані з архітектурними, археологічними чи іншими пам'ятками або з утворюваними ними комплексами (ансамблями)». З цього випливає, що об'єктами культурної спадщини можуть бути монументальні скульптури, картини, малюнки, гравюри, літографії, що не виключає їхньої одночасної відповідності критеріям, переліченим у ст. 1 Закону.

Таким чином, декомунізація у пам'яткоохоронній сфері лише тоді буде закономірним та необхідним процесом, а не виключно інструментом політичного впливу, коли передбачатиме звільнення публічного простору і водночас пам'яті людей лише від низькоякісних пам'ятників комуністичного періоду, які не є автентичними та не несуть жодної культурної або мистецької цінності, але не пам'яток культурної спадщини, помилково включених до «декомунізаційних списків».

Список використаних джерел:

1. Руденко, С. Б. (2016). «Декомунізаційний» закон на сторожі збереження нерухомих пам'яток. *Праці Центру пам'яткознавства*, 30, 283–300.

2. Про засудження комуністичного та націонал-соціалістичного (нацистського) тоталітарних режимів в Україні та заборону пропаганди їхньої символіки: із Закону України. (2015, 9 квітня). *Відомості Верховної Ради України*, 26, 1390.

Марковський Андрій Ігорович

кандидат архітектури,

вчений секретар відділення синтезу мистецтв НАМ України

ORCID 0000-0002-9499-4434

Архітектура міфотворення — монументальні проекти міжвоєнного періоду

Від перших державних утворень і до наших днів архітектура, виступаючи другою природою, використовувалася людством як засіб ствердження власних уявлень про гармонію, красу та, відповідно, світоустрій у загальному розумінні. Правлячі еліти імплементавали у будівельні проекти сакрально-політичні доктрини, розуміючи її непересічну наочність та сталість у часі та просторі.

XX століття з його буремними перипетіями да глибокою трансформацію в усіх сферах соціального макрокосму гостро відчуває потребу в самовираженні через творчість з одного боку, та у декларуванні певних моделей розвитку суспільства — з іншого. З другої половини XIX ст. дедалі чіткіше викреслюються концепції націй у сучасному розумінні. Після Першої світової війни та революцій, громадянських воєн і політичних криз на європейському континенті з'являються авторитарні та тоталітарні системи. Демократичні країни занурюються в економічну кризу, викликану повоєнною розрухою. Всі означені фактори мають спільний знаменник — владні еліти, незалежно від мотивацій, поринають у формування «міфів»: смислових орієнтирів та систем цінностей, що мають стати відповіддю на нові виклики, використовуючи в якості самолегітимізації рефлексії до минулого (справжнього або ідеалізованого) — «винайдені» традиції за Хобсбаумом.

Означені «міфи», чи то «міфи національні», чи про «перемогу комунізму» або «величарійської раси» потребують наочного вираження засобами пропаганди. Архітектура, що традиційно трактується як один з найдієвіших засобів монументального впливу, активно використовується для означених цілей. Дослідники традиційно наводять приклади неокласичних та ампірних варіацій, що синхронно делегуються в архітектуру сталінського СРСР та гітлерівської Німеччини. Відповідні тоталітарні режими приділяли позачергове значення саме ідеологічній складовій, ставлячи міфотворення відповідних доктрини

наріжним каменем внутрішньої політики. Можна привести до прикладу як монументи П. Трооста та грандіозний проект «Столиця світу Германія» А. Шпесера, так і не менш масштабний конкурс на палац Рад у Москві чи на центральну площу Харкова та Урядовий квартал Києва. У відповідному контексті варто розглядати також проекти Італії доби фашизму, зокрема Палац італійської цивілізації до Всесвітньої виставки 1942 р. та багато інших подібних проектів більшого чи меншого масштабу в авторитарних франківській Іспанії та салазарівській Португалії, Албанії під впливом Італії й так далі.

Однак якщо про парадно-представницькі монументальні проекти в контексті ствердження ідеології міжвоєнного періоду говорять багато, то про відповідні приклади в інших сферах та демократичних країнах існує значно менше досліджень. Хоча, формально, сам принцип формування інформаційного поля в подібних випадках буде хоч і далеким за візуальною стороною, однак близьким за механізмом втілення. Якщо СРСР подавав зведену за допомогою американських спеціалістів ДНПРОГЕС як річ системну та програмну, то власне американська Дамба Гувера нашими сучасниками сприймається більше з утилітарного боку, хоча на момент початку робіт, 1931 року, в розпал Великої депресії, вона задумувалася не в останню чергу з декларативних міркувань. Якщо СРСР та Німеччина обрали неокласичні комплекси як рефлексію на мілітаристичну національну ідею та для самоствердження шляхом прямих історичних паралелей, то для США, що на гребні Великої депресії перебувала також в ідеологічній кризі, відповідний основоположний державний «міф» мав бути іншим. Суспільна самосвідомість Америки спирається на ідею фінансової незалежності та благополуччя, що якраз і потрапили під удар у міжвоєнний період. Відповідно, символ мав відродити віру людей у зазначені ідеали, тому за основу береться утилітарна річ, ГЕС, що має простимулювати економіку регіону. Як фізично, так і ідеологічно, давши людям надію. Відповідні проекти, що стверджують ключові ідеали різноманітних суспільних груп, масово створюються в демократичних країнах Західної Європи як засіб протиставлення себе та «вільного» суспільства авторитарним країнам. Відповідного символічного контексту набуває висотне будівництво в ділових центрах міст США, численні муніципальні та приватні громадські споруди, комплекси, меморіальні парки та, як означено вище, заводи й фабрики у європейських країнах. Якщо тоталітарні держави використовують неокласичні варіації як

символ історичної спадковості та мітці, то авангардна модерністична архітектура стає символом «свободи» та ринкової економіки держав з умовно протилежного табору.

Таким чином, монументальні проекти у міжвоєнний період використовували не лише традиційними в масовій свідомості «операторами» — авторитарними та тоталітарними режимами — а й кожним соціумом, що потребував ствердження та легітимізації власних світоглядних основ. Відрізняючись в ідеях та засобах, монументальні проекти доби були тотожні по суті, стаючи базисом для консолідації людей у межах певних політико-економічних утворень. Саме відтинок між двома світовими війнами стає періодом розвитку відповідної «міфотворчої» архітектури, як одночасно і апробованого часом і націленого у майбутнє, за рахунок нових технологій та потуг, засобу.

Наумова Лариса Миколаївна

кандидат філософських наук, доцент,

Київський національний університет театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого

Темпорально-ритмічна композиція фільму «Навколо сонця»

Олівера Крімпаса

«Навколо сонця» (Around the Sun)

Режисер: Олівер Крімпас

Сценарист: Джонатан Кіфер

Оператор: Міхаель Едо Кене

Композитор: Стівен Гутхейнц

У ролях: Кара Теоболд, Гетін Ентоні

Англія, 2019.

Фільм «Навколо сонця» більше схожий на творчий експеримент чи на студентський фільм, що, зрештою, гіпотетично чи не одне й те ж саме. Стрічка виглядає як малобюджетний фільм, де ретельно продумані й обмежені усі витрати. Обрана блискуча локація з численними інтер'єрами й натурними зйомками і двоє молодих талановитих акторів у ній. Режисер Олівер Крімпас максимально обмежив усі обставини перебігу подій та й, зрештою, й сам їхній розвиток. Можна сказати, за зовнішніми характеристиками цей експеримент повністю вписується у класицистську концепцію триєдності часу, місця і дії. Тривання екранної історії — кілька годин (хоча, слід визнати, це кілька незвичних годин постійних часових зсувів), місце дії — дещо занедбаний французький маєток, закинуте шато у Нормандії, з усіма прилеглими територіями і спорудами. Персонажі — він і вона. І ще один (умовний один), який увесь час присутній у роздумах і розмовах як тема і центр всієї історії — Бернар ле Бов'є де Фонтенель, французький філософ, письменник і поет (для головної героїні більше — дослідник).

Вищезгадана триєдність — ось те визначене, що пропонує ця історія глядачу. Все решта трансформується і трансформоване без будь-яких законів і правил. «У нас багато алгоритмів та часом логіка не працює», — говорить в одному з епізодів головний герой. Так от цей фільм — саме той випадок, коли логіка не працює. Інколи здається, що для режисера це інтелектуальна гра, де він намагається змінити значення і значимість навіть всупереч логіці й сенсу. Таким чином, ця гра (або експеримент, чи якимось інакше... зрештою, не важливо, як це буде означено) стає самоціллю оповіді. Суть персонажів змінюється, важелі й аргументи їхніх відносин то одні, то інакші. Сама історія трансформується із кожним витком накладених змістів. Сказане може бути враховане чи відкинуте, сприйняте чи проігнороване, і, зрештою, цей фільм дає можливість абсолютній множинності прочитаних історій, змістів і сенсів.

Б. де Фонтенель — це ще одна, умовна, константа фільму, навколо якої відбуваються усі змістові трансформації. «Бесіди про множинність світів» — відправна точка діалогу, якому гіпотетично може і не бути кінця. З одного боку, це лише привід для розмови, з іншого — привід для розмови перетворюється на змістову складову. І персонажі відправляються в інтелектуальну мандрівку, яка в одному з епізодів навіть перетворюється на міжчасову.

Це, безперечно, флірт між двома молодими людьми і не тільки. Це — флірт режисера із глядачем з усіма компонентами цієї розумової й емоційної гри. Це, безперечно, інтелектуальне випробування. Це, безперечно, перше і не єдине знайомство із розвідкою обставин, характеру, намірів і бажань опонента.

Багато в чому фільм нагадує стрічку Алана Рене 1961 року «Минулого року в Марієнбаді». Слід віддати належне витонченій композиції кадру і загалом зображальному рівню фільму Рене у зображенні аристократичного маєтку та регулярного парку, з чим в принципі не можна конкурувати.

«Навколо сонця» йде дещо інакшим шляхом. Тут акцентоване співставлення колишнього блиску і величі маєтку й теперішнього його живописного занепаду. Співставлення кольорів природи і неідеального стану будівлі та парку. Звернення нібито мимохідь, опосередковано уваги на живописність занедбаності й занепаду. В цілому, можливо, це ще одна, неоголошена та завжди присутня у кожному кадрі фільму тема

співставлення сучасного життя з мобільними телефонами та інтернетом із традиційним, що відходить у минуле і зазнає більшої і більшої руйнації, як стіни будівлі, її зали, кімнати, бібліотека...

Так само, як і в «Марієнбаді», у фільмі відбуваються часові й змістові неоднозначні зсуви. Та, на відміну від продуманої філігранної техніки А. Рене, Олівер Кримпас у своєму фільмі відмовляється від «складних» прийомів, він максимально спрощує підхід до побудови кадру, його композиції тощо. Це максимально реалістичний виклад, без притаманної А. Рене певної сюрреальності оповіді. Без дзеркал, просторових зміщень камери, без загубленості у плутаних лабіринтах інтер'єрів і розгубленості перед нарочитими просторовими ландшафтами, без акцентування довершених геометричних форм парків і патернів декорацій приміщень. У «Навколо сонця» замилювання відбувається ніби між іншим, без зосередженості та ретельного роздивляння.

Лаконічність Олівера Кримпаса часом підкупає. Всі часові й змістові зсуви тут більш помітні й акцентовані. Ніщо не вуалює різкості й жорсткості переходів, хіба що розділ на розділи з написами назв більш-менш згладжує ці стрибки. Відтак оповідь «Навколо сонця» набуває певної експресивної динамічності, на відміну від рівності, розміреної плинності «Марієнбаду». В «Навколо сонця» особливо точки часових зсувів отримують певну ритмічну акцентованість. Повтори тексту, повтори місць дії та інтер'єрів, навпаки, згладжують ритмічні стрибки. Таким чином, оповідь «Навколо сонця», незважаючи на меншу кількість і лаконічність виражальних прийомів і засобів, сприймається більше ритмічно і нерівно в порівнянні з розміреним і ритмічно витриманим «Марієнбадом».

Ритмічна структура «Марієнбаду» більше нагадує цілісну, композиційно розраховану і ретельно продуману конструкцію, це завершена єдність. «Навколо сонця» більше нагадує окремі уривки, шматки реальності, які в одних випадках гармонійно поєднуються, а в інших — створюють резонанс чи навіть дисонанс. Така форма оповіді у місцях критичних стиків провокує загострення уваги глядача і кожний раз провокує концентрацію його творчих та інтелектуальних зусиль при осмисленні й оцінці баченого.

З першого погляду виглядає так, ніби режисер так само, як і його головний персонаж, сам не зовсім знає, про що його фільм. Кадр від кадру він ніби сам для себе промацує зміст, можливу нескінченність змістів, які провоковані грою акторів та тим текстом, який вони

промовляють, самою драматургією. Власне, на відміну від «Марієнбаду», де фільм абсолютно атмосферно і «кінематографічно» занурює глядача у оповідь, «Навколо сонця» максимально концентрований на акторській складовій. Так, можна було б сказати, що тут відбувається максимальне наближення до театральної специфіки. Кінематографічність «Навколо сонця» — ніби у повній відсутності кінематографічності. Та це лише зовнішнє, перше враження. Насправді інтер'єри маєтку, геометричність простору парку і ці моментальні часові зсуви у монтажі все ж заперечують настільки прямі алюзії з театром. Це абсолютно кінематографічна історія, де режисером максимально повно дано можливість реалізуватися талантам двох акторів, за майстерності яких і розкривається ця неординарна дивовижна і заплутана оповідь.

Олійник Олександра Сергіївна

кандидат культурології,

завідувач відділу теорії та історії культури

Інституту культурології НАМ України

Етика формування діалогу митця і глядача у художньому виробництві

Природа художнього виробництва і художньої праці вважається аномальною (Vishmidt), виключеною із «загального» принципу організації виробництва. «Художнє виробництво не може бути організоване індустріально у широкому розумінні: переважна частина творів мистецтва не продукується у відповідь на ринковий попит або ж на конвеєрній лінії з оплатою погодинно або за частину... не має додаткової вартості...й водночас мистецтво беззаперечно має ціну, оскільки його можна обміняти на гроші на ринку як будь-який інший товар». (Vishmidt, 2018, 588). Так, це твердження є узагальненням, якому можна заперечити не тільки сучасними прикладами, а й широко відомими з історії: і стосовно організації художнього процесу (до соціальних перетворень другої половини XIX ст. визначення матеріальної вартості твору мистецтва вважалося звичною практикою, і «вартість» твору мистецтва вираховувалася, наприклад, за «розміром полотна, кількістю зображених фігур, оплати праці підмайстра та використання коштовних матеріалів як золото» (Jones, 1984, 13), і щодо ринкового попиту (художники італійського Ренесанса були і підприємцями — творили для отримання прибутку, підписуючи комерційні контракти і не вагаючись відмовлялися від роботи, якщо рівень винагороди був недостатній, а скульптор епохи Відродження Бенвенуто Челліні у своїй автобіографії зауважив: «<...> я — бідний золотар, і працюю з тими, хто платить мені» (Cowen, 1998, р. 6). Однак, наведений приклад аргументації виключності мистецтва із загального правила є ілюстрацією сучасної етики художнього, що виходить із аксіоматичного сприйняття художника (або митця) як особистості непересічної, «генія», «зірки», творця.

«Мистецтво формує обидві цінності (і ринкову, і соціальну), відштовхуючись від власної <...> винятковості — із спроможності запропонувати інші світи або способи

життя, праці або мислення як виробникам (продуцентам), так і *спірозмовникам*» (Vishmidt), та чи йдеться про рівноправний діалог. Співрозмовник — умовний узагальнений образ глядача, котрий включатиме і звичне, і бажане митцям художнє середовище, запрошене до діалогу; і широкий загаль глядачів, які за сучасних умов можуть отримати доступ до культурних благ, проте чи рівноправну участь у діалозі?... Через соціальну і культурну асиметрію, котра проявляється в тому, що вищий соціальний клас автоматично асоціюється з вищим рівнем освіченості, і особливо — з більшою обізнаністю у мистецтві. «Люди завжди прагнуть “кращих себе”, що є вихідна позицією й економіки — люди прагнуть підніматися соціальними сходами, а не спускатися. Через це вони звертають увагу на символічні блага і практики — включаючи твори мистецтва і спосіб споживання — людей, чий соціальний статус вище. Вони придивляються до цих благ і практик на майбутнє. Водночас вони намагаються дистанціюватися від людей нижчого за власний соціального рівня, тому зі зневагою дивляться на їхні символічні блага. Мистецтво є ознакою соціального статусу через символічно багатий зміст, це соціальний ґрунт сьогоденного суспільства, що його вже достатньо для збереження загального уявлення про високе і низьке мистецтво» (Abbing, 2002, 22) та існуючої етики системи художнього виробництва — «гіпертрофована вимога унікальності [твору] за будь-яку ціну приводить до перекреслення художньої творчості як самостійної діяльності, як відверто пережитого процесу створення речі, комунікаційна роль якої створює її етичний вимір» (Е. Кошелев). Так, споживання продуктів культурного виробництва і будь-який подібний досвід — це не результат вільного вибору індивіда і не наперед визначена даність, а результат соціалізації та рівня освіченості. Важливо пам'ятати, що однаково оцінювати «культурну власність» неможливо — і в різних суспільствах люди матимуть різне сприйняття «культури», так само як кожна окрема людина матиме власні бажання, не залежно від того, наскільки цілісним чи єдиним є його соціальне середовище. (Wang, J., 2016, 197), однак змістовний рівноправний діалог митця із глядачем — це, можливо, один із найбільших викликів етичної кризи художнього виробництва, що впливає водночас і на оцінку та оплату праці художника, і на втрату критичної функції мистецтва, і, зрештою, на рівень культурної освіченості аудиторії. У словах Орсона Велса є заклик, який стосується кожного: «ми не повинні забувати про аудиторію. Аудиторія проголосує, придбавши

квиток. Єдина проблема — їх зацікавити. Якщо глядачі зацікавлені, вони зрозуміють будь-що в світі. І це має бути у відчутті творців <кіно>». (Cowen, 1998, 6)

Список використаних джерел:

1. Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
2. Cowen, T. (1998). *In Praise of Commercial Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
3. Jones, A., de Coppet, L. (1984). *The Art Dealers*. New York: Clarkson N. Potter.
4. Vishmidt, M. (2018). Anomaly and Autonomy: On the Currency of the Exception in the Value Relations of Contemporary. *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*, 81(4), 588–600.
5. Wang, J. (2016). Classical Music: A Norm of “Common” Culture Embedded in Cultural Consumption and Cultural Diversity. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 47(2), 195–205.
6. Кошелев, Е. (2010). О творческой этике и художественном производстве. *Художественный журнал*, 79–80.

Осадча Олена Сергіївна

аспірантка Київського національного університету
будівництва і архітектури

Музика як інструмент/засіб/каталізатор розкриття креативних здібностей

Креативність, натхнення є важливими якостями сучасної людини, вони є також причиною творення культури, культури особистості, зокрема. Умови постіндустріального суспільства сприяють наявності часу та свободи для розвою задатків особистості, її творчості, але надмірне завантаження інформацією, існування безлічі можливостей можуть бути відволікаючим фактором, коли втрачається концентрація, а глибина ідей замінюється поверхневим механічним підходом, тобто натхнення замінюється спрощеною технологією для досягнення швидких результатів без докладання значних зусиль. У особистості повільно формується вузько спрямований прагматичний підхід, налаштований на задоволення вітальних потреб. Звісно, це спрощує роботу і досягається результат в багатьох галузях культури, та все ж будь-яка технологія потребує від людини, особливо наука і мистецтво, вияву власних інтенцій, де гуманізм та елемент самореалізації є пріоритетними компонентами.

Вислідковуючи вплив музики на світогляд і буття людини стала для нас помітною особливістю, що музика може служити не лише релаксом, але поштовхом, каталізатором креативності.

Метою нашого повідомлення є розгляд музики як інструмента, способу, засобу, «детонатора», який розкриває унікальність людини, сприяє розвитку творчих здібностей.

Про вплив музики на життєтворчість людини пишуть сучасні вчені, психологи, філософи, публіцисти. Зокрема Давиденко С. розглядав музику як спосіб стимуляції творчого процесу, вбачаючи в ній універсальний засіб налаштування всієї сутності людини на певні настрої. Також Волощенко О., досліджуючи вплив музики на розвиток творчого потенціалу особистості, описує внутрішні й зовнішні фактори сприйняття і розуміння особистістю зовнішнього світу та відношення до нього. Свірська Л., досліджуючи біографію Альберта Ейнштейна, виявляє зв'язки між його науковою діяльністю та

заняттями музикою, скрипка вченого була його вірною супутницею, крім наукових докладів він виконував ще музичні твори перед аудиторією. Якщо розглядати біографії видатних людей, то помітимо, що багато представників, окрім своїх фахових занять (наука, філософія), ще займалися музикою.

Художнє сприйняття музики — це вид творчої активності, джерело сили, вона, тобто музика, відповідає потребам пізнання, емоційного переживання, вироблення ціннісної орієнтації, комунікації, розвитку творчих потенцій. Спроможна вирішувати і евристичні (творчі) задачі.

Виходячи з позиції Волощенка О., ми бачимо, що прослуховування музики актуалізує необхідні механізми, реакції для творчого процесу, але гадаємо цього недостатньо, існують інші способи взаємодії музики і людини, наприклад, тілесне вираження через танець та музиціювання. З древності ці явища були сакральним дійством, залишаються вони сакральним дійством і дотепер, лише в дещо трансформованому вигляді. Так, беручи в руки етнічний барабан, бубон і долучаючись до вільної музичної імпровізації, людина відкриває в собі здатність чути оточення та інакше реагувати на зовнішній світ. Музична комунікація за межами слів дає поштовх до розвитку індивідуальних ідей. Танець — це спосіб проживати музику та відчувати єдність тілесності з дійсністю ідей, що поза межами раціонального, логічного опису. Яким чином це проявляється? Перш за все, прослуховування, це певний акт творення та проживання музики, котрий супроводжується сублімацією — вивільненням енергії лібідо та витісненого вмісту несвідомого, що сприяє самопізнанню та усвідомленню раніше не відомих граней особистості. Наступним рівнем такої взаємодії є «катарсизація — творчість та його сприйняття, які базуються на екзистенційно-світоглядному й моральному очищенні витіснених в несвідоме травм і комплексів» [5, с. 118]. В результаті катарсизації людина може досягати інсайту — «стану раптового інтуїтивного осяяння, яке не можна безпосередньо вивести з досвіду суб'єкта... Дійсний інсайт актуалізує особистість та звільняє її від невротичних станів.» [5, с. 105] Як бачимо, дане питання стосується і психологічної площини, тож розкриття креативних здібностей — це не тільки креативність, нові ідеї і натхнення, це ще й джерело глибинного психологічного здоров'я.

Отже, прослуховування, відчуття, сприйняття або несприйняття музики призводить до індивідуальної реакції, яка може бути як джерелом ідей, переживань, так і засобом трансформації завдяки асоціативним зв'язкам, котрі розширюють світобачення. Відтворення музики, імпровізація, танець — це методи самопоглиблення, концентрації — тілесне вираження музики відкриває приховані в несвідомому ресурси, які можуть бути поштовхом для творчої діяльності, актуалізації креативних здібностей та розкриття особистісного потенціалу. Дане питання потребує подальших досліджень в галузі філософії, психології та практичного втілення в науці й мистецтві, так як гуманізм і особистісний елемент є необхідним повітрям для життя подальших відкриттів і творінь.

Список використаних джерел:

1. Toffler, A. (1999). *The Third Wave: The Classic Study of Tomorrow*. New York: Bantam Books.
2. Давиденко, С. (2018, 16 ноября). *Музыка, как способ стимуляции творческого процесса*. Режим доступу <https://planerka.info/item/muzyka-kak-sposob-stimulyacii-tvorcheskogo-processa/>.
3. Осадча, О. С. (2019). Вплив музики на формування особистості: тенденції майбутнього. *Майбутнє особистості та сім'ї: контексти філософської антропології, психоаналізу, арт-терапії та філософської публіцистики. Підхід філософської антропології як метаантропології: збірник наукових праць* (с. 221–225). Київ: Інтерсервіс.
4. Свирская, Л. М. (1998). Альберт Эйнштейн и музыка. *Дельфис*, 16.
5. Хамитов, Н., Крылова, С., Минева, С. (2009). *Этика и эстетика: словарь ключевых терминов*. Киев: КНТ.

Отрешко Наталія Борисівна

доктор соціологічних наук, доцент,

провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України

Транскультурність як новий принцип сучасної культури

Транскультурність — це достатньо новий принцип, що знаходить своє місце в сучасних процесах глобальних трансформацій. Її можна визначити як розсування кордонів етнічних, професійних, мовних та інших ідентичностей на нових рівнях невизначеності й віртуальності. Транскультурність створює нові ідентичності та кидає виклик метафізиці самотності, що була характерною для націй, рас, професій та інших усталених культурних ознак групових ідентичностей.

Головною ознакою транскультурних процесів є ситуація культурного полілогу, коли немає повного синтезу та поєднання культур. У транскультурному полілозі культури зустрічаються, взаємодіють, впливають одна на одну, але не утворюють синтез. Дослідження сучасних культурних процесів спричиняє зміну методології та базових термінів.

Сам факт співіснування безлічі культурних кодів навіть у рамках однієї культури спонукають дослідників шукати механізми, що зумовлюють безконфліктний характер міжкультурних відносин. У відповідь на це склалося поняття «культура іншого», що замінило раніше поширену дихотомію «свій — чужий».

Концепція «Іншого» має на увазі визнання учасниками взаємодій і комунікацій прав один одного на власну ідентичність, самотність і функціональну автономію. Більш того, передбачається, що сторони не тільки визначаються такими відмінностями, а й намагаються зрозуміти їхні причини та зміст. У контексті таких уявлень особливого значення набуває поняття культурного релятивізму. Йдеться про те, що жодне культурне ядро, жодна нормативна або ціннісна система не може більше претендувати на абсолютну позицію в масштабах як локальних культурних контактів, так і процесів глобалізації.

Кожна з них виокремлюється й оцінюється у співвідношенні з іншими з точки зору подібного і відмінного, і саме в такому пізнавальному полі осмислюється їхня відносна

специфічність. У такому дослідницькому полі також по-іншому розглядається і сам факт культурного різноманіття.

Так, в класичних термінах змішання культурних стилів у межах якої-небудь однієї композиції артефактів іменувалося «еклектикою» і вважалося неприпустимим з точки зору домінуючого в культурі стилю або оцінювалося як ознака поганого смаку або некомпетентності. З сучасної точки зору таке змішання вважається «природним», неминучим у межах складних культур і називається в мистецтві полістилістикою, а в науці — програмним еkleктизмом. Йдеться про те, що кожен, хто вирішує яку-небудь культурну задачу, може використовувати принципи формоутворення, прийоми, елементи композицій і змісту з будь-яких стилів або пізнавальних парадигм.

Однією з ключових характеристик сучасності є визнання плюралізму життєвого світу людей. Це можна визначити як своєрідну методологічну опозицію класичному механіцизму і дуалізму класичної пізнавальної парадигми. Провідні антропологи визнають множинність принципів світорозуміння і, відповідно, життєвих світів, які можуть вступати у взаємини. У такій реальності час розвивається нелінійно; незворотні процеси можуть бути співставлені з оборотними; соціокультурна динаміка не має наперед визначеної мети і напрямку, що передбачає зміни різноманітні, а не поступовий еволюційний процес розвитку.

Завдяки величезним змінам у методології дослідження в сучасній культурології одним із найбільш проблематичних понять класичного дискурсу культурології на сьогоднішній день є поняття «культура». Головною причиною для скептичного погляду на це поняття є думка про те, що термін «культура» базується на ідеях замкнутості, гомогенності, зв'язності, стабільності й структурності, в той час як сучасна культурна і соціальна реальність характеризується варіативністю, мінливістю, конфліктністю й індивідуальністю проявів.

Зараз, однак, «старе» поняття культури втратило цю нормативність. У ситуації глобалізації та вторинної модернізації національні культури перетворюються на відкриті культурні простори. Виходячи за межі європейського культурного кола й розширюючи сфери свого впливу, модерн, «маршрути» якого пролягають практично через усі регіони світу, призводить до втрати автентичних характеристик локальних культур. Залежно від

наближення до конкретного маршруту модернізації, локальні культури — по-різному й у різній спосіб — засвоюють ідеї модерну, такі як система цивільних прав, народний суверенітет, національне самовизначення, пріоритет соціально-економічного розвитку, нові концепції підприємництва та управління тощо.

Ці установки поєднуються зі власними картинами світу, етносом, нормативними системами, ідеалами та стереотипами культур, що модернізуються, перетворюючи їх на гетерогенні культурні явища. Крім того, медіа, комп'ютерні технології та телекомунікації, збагачуючи роль символічного, дозволяють локальним культурам відірватися від власного локусу й переступити свої межі. Саме тому на зміну поняттю «культура» йде «транскультурність», що дозволяє додати динаміки до дослідження сучасних культурних явищ.

Патрон Ірина Василівна

аспірантка кафедри кінознавства

Київського національного університету театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого

**Фільм Юліана Дороша «До добра і краси», 1938 р. — перший український
повнометражний ігровий фільм у Галичині**

Фільм *«До добра і краси»* (1938 р.; режисер і оператор Юліан Дорош, сценаристи Роман Купчиський і Василь Софронів-Левицький, фотограф Іван Іванець; виробництво аматорської студії «Фотофільм») — це ключовий і найбільш резонансний фільм у творчості галицького кінематографіста Ю. Дороша. «До добра і краси» — це перший український повнометражний (двогодинний) ігровий фільм, знятий у Галичині, який мав на меті пропагувати український кооперативний рух. Цей фільм є добре пропагований як у свій час, так і згодом, хоча запису фільму досі не віднайдено. Наукові розвідки про роботу Ю. Дороша «До добра і краси» опублікували дослідники Д. Воробкало, А. Коба, В. Софронів-Левицький, С. Щурат та ін.

Кінострічка «До добра і краси» займає чільне місце в історії створення першого українського повнометражного ігрового кіно. Фільм чорно-білий, але окремі фрагменти кольорові. Знятий заходами та коштом Ревізійного Союзу Українських Кооператив при допомозі Українських кооперативних централей. Стрічка була німа, і поляки вимагали, щоби першими йшли субтитри польською мовою, але для Ю. Дороша це було питанням принципу. Він домігся аж у Варшаві дозволу на використання лише українських субтитрів. І хоч фільм був німим, без синхронізованого музичного супроводу, він мав великий успіх на теренах Галичини (в касах не було навіть квитків для всіх охочих). Ю. Дорош їздив у придбаному фірмою автомобілі кооперативними осередками і на проекторі «Siemens» власноруч демонстрував картину [1].

Сценарій для фільму написали відомі львівські письменники Р. Купчинський та В. Софронів-Левицький. Режисер намагався передати у картині яскраві сцени з життя українського села, показати унікальність українських народних звичаїв, красу рідної

природи. Головний герой фільму — заможний сільський парубок, ледар і вітрогон — їде до міста на ярмарок. Програвши в карти гроші, потрапляє в бійку і, повертаючись додому напідпитку, ледве не замерзає. Його рятує справник кооперативи з іншого села. Парубок знайомиться з його донькою і закохується в неї — під її впливом читає книгу про українську кооперацію, зацікавлюється нею і стає ідейним кооператором. Стрічка закінчується сценою, де закохані вдвох переглядають книжку «До добра і краси». Етнографічно-побутові сцени були відзняті у селах Раковці та Семенівці на Городенщині, де жили родичі Ю. Дороша. У зйомках брали участь селяни Семенівки, і тільки головні ролі Романа та Марійки виконували актори — соліст Львівської опери Андрій Поліщук і учасниця аматорського колективу Марійка Сафіян (Марійка Сафіянівна).

Робота над кінофільмом тривала два роки і проходила з великими труднощами. Найбільша з них полягала в тому, що на виготовлення фільму було виділено незначні кошти. Ревізійний Союз Українських Кооператив призначив спочатку на зйомки фільму 5000 злотих, а загальний кошторис фільму становив 10 000 злотих, що за тогочасними мірками було мізерною сумою (для порівняння, пересічний польський фільм коштував близько 150 000 злотих). Брак коштів змушував також обмежити кількість виїздів до Городенщини. Всі сцени із життя селян, що відбувались просто неба, знімали переважно в селі Семенівка, але для зйомок сцен, котрі відбувались у хаті, знімальна група мусила їхати в село Копичинці, де тоді була електрика. Ю. Дорош повинен був дуже ощадно використовувати плівку, часто він не мав можливості перезняти ту чи іншу сцену, яка його не задовольняла [3, с. 91–92]. Мізерний бюджет, відсутність необхідної техніки, лабораторій, знімальних павільйонів, недостатність практичного досвіду всіх учасників знімального процесу — всі ці обставини безумовно вплинули на якість стрічки, але важливим залишається той факт, що «До добра і краси» таки вдалось завершити і показати широкій публіці. Від грудня 1938 року фільм демонстрували в багатьох містечках і селах Галичини, а до кінця року відбулось 26 показів фільму у 12 містах: Долині, Калуші, Ямниці, Самборі, Городенці, Станиславові, Галичі, Тернополі, Ходорові, Рогатині, Підгайцях, Бережанах. За цей час фільм побачили 5320 чоловік, переважно кооператорів із навколишніх сіл [4, с. 10]. На жаль, після 1939 року слід фільму загубився і його доля досі невідома.

Окрилений успіхом фільму «До добра і краси», Ю. Дорош з ентузіазмом пише про можливості української фільмової справи в Галичині на сторінках професійного журналу «Світло й тінь». Вважаючи кіно одним з наймогутніших засобів піднесення культури народу, Ю. Дорош наголошував на необхідності створення культурно-освітніх фільмів для українського села, розкривав перспективи використання краєзнавчих та етнографічних фільмів та окреслив великі можливості українського ігрового кіно. «Великим і могутнім виразником культури народу є його власна рідна фільма. Український нарід хоче мати свою українську фільму!» [2, с. 89].

Список використаних джерел:

1. Воробкало, Д. (2016, 6 грудня). *Українське кіно в Галичині 1930-х*. Режим доступу: <https://zbruc.eu/node/59657>.
2. Дорош, Ю. (1938). Можливості українського фільмового промислу. *Світло й тінь*, 6, 89.
3. Коба, А. (1995). Юліан Дорош — піонер української кінематографії в Галичині. *Наукові записки Львівського історичного музею*, IV, ч. 2, 91–92.
4. (1939). *Світло і тінь*, 1, 10.

Пилипенко Іван Якович

професор кафедри живопису та композиції

Національної академії мистецтва та архітектури,

професор, заслужений діяч мистецтв України

Основні тенденції вищої художньої освіти України в перспективному аспекті

Глобальні зміни, що мають місце в соціальному, політичному і культурному житті України, також видозмінюють інститут вищої художньої освіти. Одним із головних запитів до сфери художньої освіти є «осучаснення». Теперішній цифровий світ, швидкість, технології та глобальні комунікації оформлюють перед освітою нові цілі та завдання. З одного боку, студентів необхідно навчати добре орієнтуватися в інформаційному потоці, новочасному середовищі комунікації, з іншого — культивувати індивідуальні навчальні модульні проекти, здатні розкривати потенціал особистості.

Розширення швидкості й різноманіття наявних засобів комунікації, накопичення електронної інформації залучаються до скарбнички цифрового освітнього ресурсу. Наразі дедалі більше маємо змогу спостерігати, як імплементується дистанційна форма навчання, що є цілком можливою й доречною для інтелектуальної роботи (адже існує чимало підручників, посібників веб-ресурсів тощо), проте навчання художнім дисциплінам спирається передовсім на ручну працю, на виробництво матеріальної форми твору, а необхідні для цього навички у дистанційному варіанті хибують на якість.

Мистецький твір неможливий без автора, без його емоційного наповнення, індивідуальних особливостей, особистості. Адже синтез суб'єктивного авторського досвіду, креативності й техніки породжує справжній твір мистецтва й закріплює за його «виробником» статус професійного художника.

Варто пам'ятати, що система професійної художньої освіти в Україні склалася задовго до появи інтернету. В ній виділено автономні художні спеціалізації, а принципи навчання базуються на оволодінні спеціальними знаннями й навичками для вузькопрофесійної діяльності. Академічний підхід вимагає чималої технічної практики,

безпосередньої сумісної праці викладача й студента — спостереження за відтворенням знання, необхідного майбутньому виробнику мистецтва. З дистанції сьогоdnішнього часу описаний процес може виглядати дещо архаїчним, проте, беручи до уваги значення особистого в мистецтві, таке навчання дає можливість інституалізуватися людському капіталу — досягнути професійного статусу.

Не зайвим буде нагадати, що здобувачів художньої освіти традиційно мало. Кількісні показники базуються на цілком означених чинниках: наявність схильностей, здібностей до творчої діяльності, можливостей фінансового характеру, запиту держави на таких унікальних спеціалістів. Попри те, що в сучасних умовах тиражування мистецького продукту легке й доступне, необхідність відтворення художньої спільноти в передбаченому інститутом освіти кількісних та якісних показниках нікуди не поділася. Сьогодні актуальна глобалізована модель творчої професії вимагає перегляду фігури художника — він має бути різнобічнодіяльним, багатoproфільним, постійно самовдосконалюватися, нарощувати власну освітню конкурентоздатність та бути безкінечно успішним на ринку праці й у полі мистецтва. В епоху цифри комунікативно-активний і мобільний автор часто виглядає більш успішним, затребуваним, ніж соціально «тихий», технічно вивірений професіонал. Тому сьогодні художня освіта, у трендовій суголосності із загальною трансформацією інституту вищої освіти, переорієнтує навчальний простір у простір вільної художньої комунікації, де кожному студенту доступна проектна організація творчого процесу із долученням до нових технологій й матеріалів. Підготовка технологічно орієнтованих художників-«багатоверстатників» з одного боку збільшує їхні шанси не загубитися на ринку праці, а стійкою тенденцією останнього часу є занятість у суміжних галузях. З іншого, наслідування автентичної художньої традиції, володіння навичками «класичної школи» поступово перетворюється на цілеуявлення для тих індивідуалів, які переважно походять із творчих сімей (кланів). Разом із тим, як ми зараз спостерігаємо, на творчі факультети спричинився підвищений попит серед бажаючих долучитися до унікальної класичної школи, яка є рідкісною для домінуючої у світі освітньої практики. Власне, йдеться про самоусвідомлений вибір та прагнення чогось навчитися поза інтернетом. Тотальний маркетинг й консьюмерізація, що проникають до всіх галузей життя, в тому числі й до освітнього організму, до академічних

моделей навчання, без нагляду з боку професіональних об'єднань, держави та інших інституцій згодом можуть призвести до оформлення тотального розриву між художньою освітою та власне мистецтвом як таким. Збереження школи й напрацьованих традицій української якісної освіти через корекцію й розумну адаптацію до теперішньої ситуації навчальних програм, без диктату ринку, сприятиме оформленню потужної бази, що й в подальшому дозволить готувати нових унікальних спеціалістів, які доведуть свою конкурентну спроможність у світових координатах. Саме нібито «немодні» принципи школи — такі, як культ індивідуальності й покроковість (step by step), — у навчанні є альфою та омегою для відтворення людського капіталу в полі мистецтва. Означений підхід дозволить формувати нову ідеологію виробництва мистецтва, зберегти українські традиції, маркувати українське в новому часі, вбереже від вступу на хибний шлях постійної «наздоганяючої модернізації».

Погребняк Галина Петрівна

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Проблема виховання режисера-автора

Мистецтво та освіта є тими особливими сферами, через які здійснюється процес розвитку і становлення людської особистості, реалізуються її світоглядні засади, усвідомлюється власна сутність, формується духовний світ, здобуваються й накопичуються знання, що дозволяють людині формувати здатність мислити самостійно і логічно, визначати ставлення до себе, дійсності, а також давати оцінку як індивідуальному характеру поведінки і вчинків, так і інших людей. Отож, удосконалюючи методи та технології сучасної мистецької освіти, особливу й першочергову увагу слід приділяти розвитку потужної особистості, спроможної вести гідний діалог із реципієнтом твору, принаймні, коли йдеться про підготовку режисерських кадрів.

У Законі України «Про освіту» зазначено, що вища освіта має забезпечити фундаментальну наукову і практичну підготовку фахівців різних галузей знань, здобуття громадянами освітньо-кваліфікаційних рівнів відповідно до їхніх можливостей, інтересів і здібностей, перепідготовку та підвищення їхньої кваліфікації. У зв'язку з цим, сучасні вимоги до фахівця будь-якої галузі народного господарства, науки, освіти, культури, мистецтва вимагають систематизації наукового змісту і методів навчання, вибору з арсеналу наукових знань саме тих, які потрібні для підготовки висококваліфікованих творчих фахівців необхідних профілів, подальшого прогнозування та моделювання їхньої професійної структури.

Отримавши мистецьку освіту й реалізуючись як фахівець, молодий режисер, зазвичай, прагне створити власну кінематографічну модель авторства (що на теренах сучасних пошукових форм українського кіно набуло особливої актуальності). При цьому, коли йдеться про підготовку кінорежисерів, виникає низка запитань, причиною котрих є не тільки сумна соціально-економічна й політична ситуація, що склалася у вітчизняному кіновиробництві. Предметом особливої тривоги постає проблема суспільної

затребуваності режисерських кадрів, художньо-естетична й морально-етична спрямованість їхньої творчості. Що означає для майбутніх спеціалістів повага до професії? Адже творчість, за визначенням і суттю, є формою, власне людської активності, «способом буття людини в світі, її самоствердження і саморозвитку, засобом існування особистості. Творчість — позитивна людська цінність, котра отримує, відповідно, і схвальну оцінку, але лише за умови, коли вона здійснюється в межах, визнаних соціокультурних норм, нормою ж вважається та діяльність, що продукує істинне знання, добрі вчинки, корисні і красиві речі, гуманні справи та справедливі рішення» [1, с. 11].

Надзвичайно важливо, з якою метою навчаються майбутні фахівці? Які теми, ідеї, думки прагнуть донести до глядача? Адже «у роботі режисера, — зазначав Л. Кулешов, — все повинно бути підпорядковано ідеї, що визначає доцільність кожного найдрібнішого кадру» [3, с. 65], аналіз котрого повинен зводитися до того, з якого душевного стану художника він складається і як в результаті впливає на публіку.

Виявлення комунікабельних здатностей та розвиток комунікативних навичок чи не найбільша прогалина в сучасній вітчизняній освіті кінорежисера, котрому замало хизуватися наявністю одного лише таланту, але бажано володіти й комунікативною компетентністю. В силу специфіки професії кінорежисер повинен не тільки вміти сформувати виробничий колектив, а й бути таким керівником великої кількості творчих співробітників, що забезпечувало би продукування передовсім якісного кінопродукту. На наш погляд, саме комунікативний підхід у підготовці кінорежисерів, розрахований на навчальні групи чисельністю 8–10 осіб і має давати позитивний результат, оскільки незначна кількість студентів дозволяє працювати в більш тісному контакті з викладачем у творчій майстерні. Використання комунікативних методик у навчальному процесі кінорежисерів могло би підвищити ефективність здобування ними фахових навичок й умінь: засвоювати та акумулювати сучасні методи історичного, теоретичного та загально естетичного аналізу мистецьких явищ; орієнтуватися в процесі історичного розвитку світового мистецтва; робити аналіз, узагальнення та оцінку будь-яких історичних явищ для відтворення їх у своїй творчій діяльності; аналізувати сучасні проблеми розвитку суспільства; володіти глибокими знаннями з історії, теорії та практики мистецтва кінорежисури, постійно поглиблювати їх; формувати та відстоювати свою громадянську

позицію у творчій діяльності; формувати власні морально-естетичні критерії оцінки різноманітних явищ художньої культури, створювати на їхній базі власний аналітичний апарат; впроваджувати новітні технології в кінематографічний процес; використовувати у практичній художньо-творчій діяльності культурні надбання, народні традиції, звичаї, обряди, ритуали; визначати мистецький напрямок твору, його стилістичні особливості; керувати творчо-виробничим процесом створення фільму; виробляти разом з автором сценарію ідейно-художню концепцію фільму і втілювати її кінематографічними засобами; створювати режисерський сценарій; розробляти постановочний проект, кошторис витрат, календарно-постановчий план кінострічки; володіти методикою професійного виховання кіновиробничого колективу; обирати виконавський склад фільму та здійснювати репетиції; формувати та підвищувати кваліфікаційний рівень творчого колективу тощо.

З певною мірою обережності можна відзначити, що навчальні програми, в котрих незначним чином закладено використання комунікативної методики у вихованні студентів режисерських спеціальностей, жевріють у практиці вітчизняних мистецьких вишів і торкаються поняття «комунікація» як своєрідного двостороннього обміну інформацією «викладач-студент», «студент-студент». Однак такий підхід не завжди дає позитивний результат, бо часом зводиться до наступного: «Я знав режисерів, котрі по тридцять років розбирали перед учнями надбання й недоліки двох–трьох своїх загалом вдалих фільмів, здобутки ставали планетарними, прорахунки — дрібницею. Це, звісно, не відноситься до С. Ейзенштейна, в книгах якого розбір власних шедеврів зроблений з неупередженістю хірурга» [5, с. 22]. Загалом таке навчання начебто і має на меті індивідуалізацію як умову навчання мистецтву режисури й часом впливає на формування його авторської моделі, що передбачає виявлення (за Е. Пасовим) індивідуальних властивостей студентів й індивідуальну індивідуалізацію, визначення їхніх суб'єктних властивостей і суб'єктну індивідуалізацію, окреслення особистісних властивостей і особистісну індивідуалізацію [4]. При цьому слід зважати на думку Вс. Пудовкіна, який давав таку оцінку режисеру-автору: «Кожен художник індивідуальний, його твір пов'язаний з суб'єктивними думками, почуттями. Але художник не має права будувати свій твір на тому, що йому «здалося» цікавим чи важливим. Не все приватне є важливим і цікавим» [2, с. 11].

Отож, підводячи підсумок короткого викладу актуальних завдань підготовки і виховання режисерських кадрів кінематографічної галузі, відзначимо, що розробка і реалізація моделі режисера-автора має включати аналіз виробничої діяльності спеціаліста з прогностичних позицій; фіксувати необхідні для кінорежисера знання, вміння, навички та якості, котрі би забезпечували ті обов'язкові навчальні дисципліни, що уможлиблювали би його самовиховання, самонавчання, самовдосконалення, самоконтроль і не тільки сприяли перетворенню творчої особи на творця самої себе, але й підштовхували до практичної участі у різноманітних сферах суспільного життя.

Список використаних джерел:

1. Афанасьєв, Ю. В. (1998). Національна художня культура як цілісна система. *Культура і мистецтво в сучасному світі: Зб. наук. праць, 1*, 10–16.
2. Власов, М. (1975). Пудовкин — кинокритик и публицист. В. И. Пудовкин, *Собрание сочинений* (Т. 2). Москва: Искусство.
3. Кулешов, Л. (1999). *Уроки кинорежиссуры*. Москва: ВГИК; Пырьев, И. А. (1978). *Избранные произведения* (Т. 2). Москва: Искусство.
4. Пасов, Е. И. (1989). *Основы коммуникативной методики обучения иноязычному общению*. Москва: Русский язык.
5. Трауберг, Л. (1988). *Избранные произведения* (Т. 1). Москва: Искусство.

Робочек Вікторія Ігорівна

аспірантка творчої аспірантури

Київського національного університету театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого, доцент кафедри аудіовізуального мистецтва

«Кліпове мислення» проти текстово-лінійного сприйняття.

Його вплив на сучасне аудіовізуальне мистецтво

XXI століття формує надзвичайно швидкий темп життя. З приходом інтернету у кожному домі, кожен смартфон інформаційний потік став у десятки разів більшим за минулі століття. Через величезні обсяги нових даних людина перестає заглиблюватися в інформацію і бачить лише поверхневі факти. Новий час завжди породжує нові форми мислення. І хоча термін «кліпове мислення» ще не визнано офіційно, ні у кого не виникає сумніву, що сприйняття інформації, особливо молодим поколінням, змінилося. «Кліпове мислення» наразі проявляється майже в усіх формах сприйняття, але, все ж таки, воно найбільше притаманне аудіовізуальному мистецтву та ЗМІ.

Що ж таке «кліпове мислення»? Багато фахівців вважають, що однозначного наукового визначення «кліпового мислення» на даний час немає. Кліпове мислення — це напрямок у розвитку відносин людини з інформацією. Формується таке мислення протягом багатьох років.

Термін «Кліп» походить від англійського «clip», що означає «робити вирізки з газет або фільмів». Кліпи не несуть в собі ніякого змістовного навантаження, вони просто складені з декількох пов'язаних між собою образів. Тому під терміном «кліпове мислення» вважається звичка сприймати інформацію, та й увесь світ в цілому, за допомогою короткого, яскравого, дуже виразного образу. Головна вимога до кліпу — стислість та виразність. Вирізаючи основні моменти і складаючи їх в історію, митець створює загальну картину, не заглиблюючись у тему, та не показує причинно-наслідкові зв'язки. «Кліпове мислення» відбувається за тими ж принципами, що і відеокліпи, тобто людина сприймає навколишню дійсність як послідовність ніяк не пов'язаних між собою явищ, а не як однорідну структуру, що має взаємозв'язок усіх часток. І якщо у екранному мистецтві це

дозволяє продемонструвати суб'єктивний погляд на дію, не гаючи час на аналіз ситуації, то в реальному світі «кліпове мислення» не спостерігає і аналізує події, а робить висновки на часткових, зазвичай суб'єктивних, даних. Це робить людину вразливою для будь-яких маніпуляцій.

Уперше про новий спосіб сприйняття інформації заговорив американський журналіст Ніколас Карр який у 2008 написав статтю «Чи робить нас Google дурнішими?», де висловив стурбованість, коли не зміг прочитати книгу. Опитавши друзів і знайомих, він зрозумів, що в цій проблемі він не самотній. За спостереженнями Карра, чим більше людина користується інтернетом (а сучасні люди в ньому практично живуть), тим більше зусиль йому доводиться витратити на читання довгих текстів, що вимагають роздумів.

Особливу стурбованість появою нового мислення наразі виявляють педагоги. Вони вважають, що молоде покоління взагалі не читає. Але згідно зі статистичними даними сьогодні ми читаємо навіть більше, ніж у 70-х або 80-х роках, коли основним медіа було телебачення. Але це зовсім інше читання, за яким лежить зовсім інакший спосіб мислення, а, головне, інакший спосіб сприйняття. Так, дослідження Університетського коледжу Лондона довело, що інтернет-користувачі зовсім не читають, а лише сканують сторінки. Навик зосередженого занурення в текст втрачається, а натомість з'являється здатність швидко переключатися з однієї теми на іншу.

У 2010 році російський філософ і культуролог К. Г. Фрумкін виділив 5 основних причин появи кліпового мислення:

1. Розвиток сучасних технологій і, відповідно, збільшення інформаційного потоку;
2. Необхідність приймати більший обсяг інформації;
3. Багатозадачність;
4. Прискорення ритму життя і спроби встигнути за всім, щоб залишатися інформованим;
5. Зростання демократії і діалогічності на різних рівнях соціальної системи.

Останнім часом на сторінках ЗМІ часто зустрічається інформація про те, що «кліповість» згубно впливає на сучасне суспільство і є однією з найгостріших соціальних проблем. Однак все не так однозначно. «Кліпове мислення» — дуже складне і у нього є як позитивні, так і негативні сторони. Кліпове мислення — це придбана якість, що

формується на основі зміни умов існування та ритму життя. Особливостями «кліповості» є швидкість обробки даних, переважання візуального сприйняття, проблеми зі сприйняттям тривалої лінійної послідовності й однорідної інформації. Це прямо протилежне понятійному мисленню, що дозволяє людині знаходити і виділяти суттєві ознаки предметів, заглиблюватися в інформацію і здійснювати та аналізувати інформацію. В умовах прискореного ритму людині необхідно виконувати одночасно кілька дій. Інформація надходить хаотичними потоками й у людини не завжди залишається час для глибокого і зосередженого аналізу. Тож кліпове мислення виступає в ролі «фільтра» перед інформаційними перевантаженнями. З одного боку, застосування кліпового мислення допомагає людині швидше запам'ятовувати інформацію, що може допомогти їй, наприклад, у вивченні іноземних мов, або у швидкому запам'ятовуванні невеликих обсягів даних. З іншого боку, воно допомагає лише запам'ятати невеликі об'єми — терміни, слова, але загального розуміння не дає. Ще одна позитивна якість — це багатозадачність. Можливість одночасно вчити, спілкуватися у соціальній мережі та дивитися фільм. У сучасному світі люди з кліповим мисленням йдуть від глибинного контенту, де їм просто нецікаво, та задовольняються поверхневими фактами. При такому способі мислення аудіовізуальний контент сприймається значно легше, ніж печатний. Головна ознака «кліпового мислення» — це неможливість довгої концентрації. В кіно це привело до зміни довжини кадру, скорочення сцен, зменшення «проживання» у кадрі та насиченості сюжету. Монтаж у сучасному кіно став значно динамічнішим, а зв'язки між сценами — хаотичними у часі. У сучасному кінематографі майже зникли такі поняття, як монтажна метафора, поетичні порівняння та довгі панорами. Але вічні теми залишилися незмінними. Тож у глобальному сенсі змінилася лише форма подачі історії.

Тож, кліпове мислення — це лише традиційний конфлікт між поколіннями, де темп змін призводить до спалахів громадської паніки — «вони не такі...». Тільки за XX століття і початок XXI ми пережили страх перед телебаченням, перед комп'ютером, перед відеоіграми, перед соціальними мережами, перед мобільними гаджетами. Побоювання і тривоги просто не встигають влягтися — варто трохи підрости попередньому «понівеченому» поколінню, як з'являється новий об'єкт для фобії. Саме в останнє десятиліття відбувається унікальна ситуація: зростає покоління, яке не застало планету без

інтернету. В англійській мові є такий неологізм — *juvemoia* («ювенойя»), щось середнє між параноєю і юністю, специфічне переживання за підростаюче покоління, яке характеризується одночасно хвилюванням за його майбутнє і засудженням за його образ життя. Ювенойя — фобія змін, продиктована питанням: «Хто знає, куди нас приведуть ці зміни? В інтернеті секс, насильство, агресія. Що буде з дітьми?». Цікаво, що статистичні дані американського Центру дослідження злочинів доводять, що з поширенням інтернету рівень дитячої злочинності, показник підліткових суїцидів, кількість підліткових вагітностей у США значно знизилися (значно — це від 33 до 61% в залежності від показника). А ось загальна успішність зросла. Тож не треба боятися нового мислення, а змінювати мистецькі прийоми для впливу на глядача.

Росляк Роман Володимирович

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київський національний університет театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого, проректор з науково-педагогічної роботи

Підготовка акторів кіно на виробництві: з досвіду 1930-х рр.

Підготовка акторських кадрів завжди було однією з болючих тем для українського кінематографа. Відсутність чіткої системи їхньої підготовки, підвищення кваліфікації та використання — чинники, що мали визначальний вплив на згадану проблему. Окремі спроби готувати актора кіно в 1920-х рр. через академічні заклади (зокрема, на екранному відділі Державного технікуму кінематографії ВУФКУ в Одесі, на кіновідділі Київського театрального технікуму), як відомо, не дали очікуваних результатів. Певні сподівання вирішити цю проблему з'явилися з утворенням у 1933 р. акторського відділу на художньому факультеті Київського державного інституту кінематографії. Однак акторському відділові не судилося довге існування...

На порядкові денному постало питання про перехід від академічної до студійної системи підготовки кіноакторів.

Чи не найбільшим прихильником студійної освіти на кіновиробництві був керівник радянської кінематографії Б. Шумяцький. Виступаючи на VIII Всесоюзній виробничій нараді по плану художньої кінематографії на 1937 р., він вкотре віддав перевагу студійній системі підготовки кіноакторів в порівнянні із академічною (ВДІК).

У рамках реорганізації системи кіноосвіти в СРСР у жовтні 1934 р. Московський ДІК було перетворено на Вищий державний інститут кінематографії типу галузевої академії. Режисерський і сценарний факультети стали «надвузівськими» (типу академічних), акторський факультет розформували — з передачею функцій виховання кіноакторів безпосередньо на виробництво.

Після розформування акторських факультетів Московського, а також Київського державних інститутів кінематографії виховання кадрів акторів зосереджується у навчальних структурах, створених при кінофабриках.

Наприклад, до акторської майстерні, створеної на кінофабриці «Мосфільм», увійшли кращі студенти розформованого акторського факультету Московського ДІКу. Очолював майстерню заслужений артист республіки Б. Захава, в якості педагогів до викладання були залучені режисери й актори Театру ім. Є. Вахтангова.

У тому ж році при кінофабриці «Ленфільм» організувалася акторська майстерня під керівництвом Б. Зона — театрального режисера, учня К. Станіславського.

Принцип «виховання акторів, забезпечення їх зростання від картини до картини, зростання, побудованого на глибокій основі роботи над роллю, над підвищенням своєї культури, над оволодінням різноманітними жанрами» було покладено в основу діяльності майстерні С. Юткевича.

Майстернею підвищення кваліфікації кіноактора при кіностудії «Мосфільм» у 1936 р. керував театральний режисер і педагог О. Попов.

Схожим шляхом підготовки кіноакторів пішли і в Україні. Восени 1934 р. разом із режисерською лабораторією на Київській кінофабриці створена акторська студія. Педагогами в ній були працівники кінофабрики.

Акторська студія складалася з двох груп. До першої увійшли кваліфіковані актори, а також частина студентів колишнього акторського факультету Київського ДІКу. Другу групу склали молоді люди, яких, за словами керівника, «треба вчити, починаючи з “азбуки”» [1]. Загалом до двох груп набрали 33 особи.

Серед перших викладачів акторської студії були досвідчені педагоги Київського кіноінституту В. Юнаковський (викладав акторську майстерність) і Г. Авенаріус (історія кіно), які згодом перейшли до ВДІКу. Невдовзі студію очолив А. Панкришев, одночасно він був її директором, художнім керівником, адміністратором та викладачем.

Рівень викладання у студії важко було назвати задовільним, що й стало підставою для її реорганізації у 1936 р. Однак це не допомогло: недовзі був знятий і заарештований з роботи директор Київської кінофабрики П. Нечес, який ініціював створення студії. Його наступник С. Орелович, розформувавши акторську студію, натомість нічого не створив, власне кажучи, не встиг, бо був заарештований і розстріляний...

Ще одна акторська школа при Київській кіностудії була створена відповідно до наказу Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР «Про передачу акторських кіношкіл із

відання Управління навчальними закладами Комітету відповідним кіностудіям художніх фільмів і про організацію акторської кіношколи в Києві» від 3 жовтня 1939 р. Кіношкола підпорядковувалася Київській кіностудії художніх фільмів.

Казати про нормальне функціонування і цієї акторської школи також, вочевидь, не можна. На це, зокрема, звертав увагу художній керівник Київської кіностудії О. Довженко: «Варто також подумати і про нашу акторську школу, котра тягне поки злиденне існування. Справа не в малій кількості учнів, а в байдужому ставленні керівництва студії до питань виховання кіноакторів. Таке ставлення треба зламати і зробити все для того, щоб акторська школа в найближчі ж роки випустила акторів, достойних показу на радянському екрані».

У 1941 р. акторська школа мала здійснити черговий набір. Та через початок німецько-радянської війни цим планам не судилося здійснитися, а найбільш відомим учнем школи став актор і кінорежисер Є. Матвеев.

Таким чином, в Україні перехід на студійну форму підготовки кіноакторів не дав очікуваних результатів через те, що так і не вдалося налагодити чітку систему підготовки та використання акторських кадрів.

Список використаних джерел:

1. Панкришев, А. (1936, 1 травня). Як ми готуємо акторів. *За більшовицький фільм*. Київ.
2. О передаче актерских киношкол из ведения Управления учебными заведениями Комитета соответствующим киностудиям художественных фильмов и об организации актерской киношколы в Киеве: Приказ по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР № 687 от 3 октября 1939 г. (1939). *Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР*, 19, 6–7.
3. Довженко, А. (1940, 27 декабря). Перспективы. *Кино*. Москва.

Самойлов Олексій Федорович

кандидат історичних наук, доцент,
Київський міжнародний університет,
директор ННІ журналістики, кіно і телебачення

**Специфіка підготовки фахівців з «Аудіовізуального мистецтва
і виробництва» у Київському міжнародному університеті в контексті
цивілізаційних і культурних викликів України**

Приватний заклад вищої освіти «Київський міжнародний університет» розпочав свою діяльність 1994 року.

Місією університету є здійснення вагомого внеску в суспільний розвиток шляхом підготовки конкурентноспроможних фахівців і креативних особистостей, проведення досліджень, генерування й поширення нових ідей та інновацій.

Візія університету досягається шляхом реалізації проектів і програм розвитку відповідно до цінностей Київського міжнародного університету: компетентність, професіоналізм, патріотизм, якість, креативність і доброчесність.

Орієнтирами для розвитку університету обрано академічне лідерство, інноваційність, інтернаціоналізацію (міжкультурну взаємодію, освітню мобільність, міжнародну популяризацію результатів наукових досліджень).

Пріоритетами Університету було визначено: Освіта і Творчість, Професіоналізм і Культура, Патріотизм і Толерантність, а три «кити», на яких ґрунтується його освітня, науково-дослідна діяльність — дисципліна, субординація і професіоналізм — дали змогу втілити в життя ідею якісної підготовки високопрофесійного фахівця.

Специфікою та однією із суттєвих переваг КиМУ є вивчення іноземних мов. Освітній процес в університеті здійснюється двома мовами — українською й англійською.

Крім того, у контексті попередньої тези, хочемо зазначити, що специфіка підготовки майбутніх режисерів та операторів у Київському міжнародному університеті базується на унікальній навчальній дисципліні — «Університетська освіта», яка дозволяє досягнути історію світової цивілізації і культури від моменту виникнення перших державних

утворень і до сьогодні. Під час вивчення цього курсу студенти вивчають історію наукових відкриттів, великі битви, які змінили хід історії, та книги, які вплинули на свідомість людей тощо.

Вважаємо, що кожна освічена людина, а тим більше фахівці з Аудіовізуального мистецтва та виробництва, повинні знати ці питання, оскільки неможливо писати сценарій і знімати, наприклад, кіно або телевізійний проект.

Сидор Олег Вячеславович

кандидат мистецтвознавства,

старший науковий співробітник відділу мистецтва новітніх технологій

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Злиденність віртуального

Наступ Павутини на усіх довірливих мух, яким годиться бути в ній зашпортаними, нині — доконаний факт. Зоологічна метафора кульгає лише в одному пункті: павуки віртуалу не зацікавлені в мушиному сконі, їм важливо, аби мухи безмежно довго порпалися, длубалися, залипали та в'язли у їхній Павутині.

Електронна книга стрімко витісняє паперове першоджерело, глянсова репродукція — малярський оригінал. Мережеві теревені гнуть кирпич перед найкрасномовнішим, але живим, як життя, спічем. Цілі царини прекрасного приречені на маргінес, а в найближчому майбутньому — на зникнення, бо їхні потенційні користувачі не можуть поступитися своїми жалюгідними бздурами.

Замок, збудований на піску, має безумовну перевагу перед Віртуальним, бо все-таки його матеріал — пісок, який можна потримати в руках, і з лічби мікрочасток якого, згадаємо, починалася давньогрецька філософія. Після руйнації піщаного замку лишається вихідний матеріал, з якого можна зліпити новий замок. Після зникнення сайту не лишається нічого... якщо тільки завбачливий юзер не здогадався роздрукувати його сторінки. Тобто перевести безтілесне, позапросторове у тривимірне та мацально-осяжне.

Усі ці міркування анітрохи не бентежать adeptів Віртуального. Адже воно дає їм індульгенцію на невігластво (ще б пак, кілька порухів пальця — і тебе вже інформує послужливо Вікіпедія); право на безапеляційність (скільки опіній ширяє у Павутині, «і всі мої»); ліцензію на інвазію — усього, чого мені лише заманеться (тільки нещодавно почали впроваджувати авторське право в Інтернеті). Логічні аргументи не діють у сфері, де, здається, диктує «право сильного» і презумпція побутового нахабства.

Насправді ж, рукотворне лише пішло партизанити в ліси, але частіше — ховатися, аби вижити і не чути глумливих кпинів на свою адресу. Так ми повертаємося — діалектична

спіраль розвитку! — до «катакомбної стадії» культури, вже не пов'язаної з релігією. Під катакомбами, звісно, не мається на увазі достеменно втеча, а тільки щось на кшталт «внутрішньої еміграції».

Ще б пак: те, що мало би бути слухняною покоївкою, узурпувало трон, не скуте правилами та зобов'язаннями. Скапен став черговим — і найгіршим, найлютішим — з Луї. Революція, отже, пройшла непомітною — і не скритикованою. У когось може навіть скластися думка: незворотно. Але це ілюзія: незворотності в природі не існує. На кожну революцію чигає реакція. Крім консервативної революції...

(А поза тим, Віртуальне так і не вирішило жодної з проблем ХХІ ст. Рівень мистецтва не стрибнув угору, шкала суспільного кретинізму не сіпнулася. Чудо-вакцини не винайшли, а злочинності не поменшало... дарма, що всі хулігани обожають соцмережі. Звісно, не вони одні. — Багатії, утім, колекціонують не роздруківки-постери, а антикварні скарби, а діток своїх майже до повноліття бережуть від стільникового зв'язку. Операція «окозамилювання» пройшла вдало).

Пломінці неусвідомленого спротиву жевріють у пільмі «електронного концтабору». Майстер-клас із лозоплетіння; авторська брошура, видана мінімальним накладом для посвячених; графітійний афоризм, який так нагадує вправління месьє Іполіта з «Амелі»; хирлявенька інсталяція, влаштована нашвидкуруч; виставка з питань напівзабутої графічної техніки; листівка, наклеєна на стовпі, — байдуже, що її спершу змайстрували на комп'ютері, але ж потім власноруч шмарували її спід клеєм, отже долучилися до фактури, а не до етеру, — усе це камінці одної стіни, ланки одного ланцюга.

(Усі приклади невигадані).

Що усі вони так і не зйдуться в один ланцюг, не зіллються в один сонячний сніп, не змінює суті справи. Віртуальне мусить позбутися своєї пихи, аби існувати в нормальному режимі. Визнання своїх супротивників — це як горезвісний, бо так ніколи і не затверджений «закон про опозицію», — запорука власної сили. Узурпація впливу — початок кінця.

Віртуальним треба користати, та й годі. Копнув і далі йдеш. Послався, той добре, але є чимало ще такого, що варто цитувати. Всупереч Маршалу Мак-Люену, сенс медій не

може міститися у самому факті існування медій, хоча нині так існує де-факто. Жалюгідно існує, треба сказати...

Смирна Леся В'ячеславівна

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,

начальник відділу міжнародних наукових зв'язків

Національної академії мистецтв України, провідний науковий співробітник

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Дистанційна практика в мистецькій освіті

Працівники освіти, зокрема вищої мистецької, які раптово були поставлені в умови віртуального спілкування зі студентом у процесі дистанційного навчання під час карантину, вимушено змінили ставлення не лише до практики трансляції знань, а й до особистісно забарвленого відчуття дистанції між собою, своїми емоціями та індивідуальністю студента. Тобто дистанція збереглася, але набула віртуального характеру. Звісно, це загалом не суперечить тенденціям у комунікативних процесах як в інформаційному просторі, так і щодо власне міжлюдських стосунків.

Виглядає так, що в царині освіти (не лише вищої) можна знехтувати «соціальною фізикою» контактів і нічого з якістю набуття знань, виконанням навчальних завдань, контролю за знанням не відбудеться. Це та сама побутова зручність, про яку іноді мріяли і викладач, і студент: з одного боку, не треба витратити час і гроші на пересування від житла до місця занять, з іншого, можна так само легковажити процесом, як і під час онтологічної присутності в аудиторії, лише вимкнувши віконце домашнього комп'ютера. Але так здається лише з першого, наївно оптимістичного погляду.

Справді, якщо в інших царинах вищої гуманітарної освіти дистанційне навчання — як показала практика останніх місяців — може відбуватися більш-менш без особливих смислових втрат, за допомогою програм дистанційного комунікування, як-от, наприклад, Zoom, ситуація у мистецькій освіті демонструє бажаність особистого спілкування викладача зі студентом, адже певні навички є саме його результатом завдяки специфіці викладання мистецьким дисциплінам.

Надзвичайно вагомим є артистичний аспект. Пригадується лекція італійського мистецтвознавця, винахідника поняття «трансавангард» Акілле Боніто Оліви, декілька

років тому читана ним під час візиту до Києва. Не так смисловий шар повідомлюваної інформації, гострота думки, дотепність, стрункість логіки викладу, як харизматична артистичність подання всієї цієї розкоші лектором тут-зараз, — його рух аудиторією, його жест, його паузи і вдивляння начебто в очі кожного слухача — справляли враження, що його і має справляти якісна лекція з проблем мистецтва. Хоча йдеться не про практичні заняття з живопису або акторської майстерності, про підготовку скрипаля або співака, — було б шкода позбавляти студента вправної мистецтвознавчої лектури або ж будь-якої іншої, що вимагає артистизму, є неодмінною умовою існування самої традиції трансляції навичок, вмінь і знань.

Навчання мистецьким спеціальностям у частині власне опанування мистецького фаху має справу не так зі смисловими, як із принципово просторовими, навіть «тілесними» явищами у навчанні, тому певною мірою опирається віртуальній дистанції між викладачем і студентом, адже спрямовує зусилля на актуальне зняття цієї дистанції, тобто перетворює просторові смисли на змістові, а не навпаки. Через те дистанційне навчання у мистецькій сфері може бути лише компонентом освітнього процесу, використовуватися, наприклад, для опанування суто теоретичними знаннями, тоді й не зустріне опору ані у викладача, ані у студента.

Існують у доступі й відеолекції, й онлайн курси з мистецьких спеціальностей, і комп'ютерні програми з композиції, симулятори гри на музичних інструментах. У режимі форс-мажорних обставин карантину, звісно, кожний вправний педагог знайде свої прийоми, зможе використати відповідні напрацювання, але слід пам'ятати, що дистанційна форма освіти не лише не обумовлює «правильну» людську дистанцію між наставником і учнем у навчанні мистецтву, а й може — за умови надуживання — зруйнувати її.

Судакова Валентина Миколаївна

доктор філософських наук, доцент,

завідувач відділу соціології культури Інституту культурології НАМ України

Повсякденність у постмодерному дискурсі: концептуальні траєкторії

Сучасний глобалізований соціальний світ постає як арена динамічних соціальних змін, які сприймаються переважною більшістю вчених як суттєві детермінанти трансформації не лише фундаментальних засад організації суспільного життя, але й культурного світу повсякденних практик. Саме тому актуальним є наукове усвідомлення невідворотності радикальної модернізації повсякденного світу людей у всіх суспільних системах, у яких глобальні технологічні та соціокультурні зміни створюють якісно нові форми соціальних та міжособистісних взаємодій у просторі повсякденних комунікацій. Усвідомлення й наукових досліджень потребують проблеми еволюції, «ефективності», змісту і «кінцевої мети» модернізації практик консенсусного, кооперативного, конкурентного та конфліктного типів взаємодій у глобалізованих полікультурних суспільствах, які, на думку багатьох авторитетних соціологів, стають «інформаційними суспільствами» (Д. Бел, Фр. Вебстер, Е. Гіденс, О. Тофлер, Н. Смелзер), «віртуалізованими мережевими суспільствами» (М. Кастельс, Б. Латур, Дж. Уррі), «індивідуалізованими суспільствами» (З. Бауман, Ф. Джеймсон, С. Леш), «суспільствами ризику» (У. Бек, Г. Бехман) та ін.

Дослідження новітніх змін у повсякденних практиках є важливим дискусійним напрямком соціологічних та культурологічних досліджень. Доцільно констатувати, що, формуючи різні концептуальні моделі феномену повсякденності, вчені активно використовують такі поняття, як «практика», «культурна практика», «культурно-репродуктивна практика» та ін. Загалом прийнято вважати, що «повсякденність» — це поняття, зміст якого відображує певну систему різноманітних процесів переживання конкретними індивідами свого рутинного буденного життя на основі усвідомлення ними самоочевидної пізнавальної та практичної значущості раціонально впорядкованого накопиченого та засвоєного людьми соціального та культурного досвіду. Як онтологічний

феномен повсякденності, на думку Е. Гусерля та А. Шюца, є безпосереднім, «наївним» виразом персоніфікованого життєвого світу людей. Вочевидь, що таке розуміння сприяє розумінню повсякденності як універсальної транскультурної основи людського співіснування.

Водночас, як неподільна цілісність людського буття, повсякденність є складним суперечливим транскультурним комунікативним феноменом. Тому й у науковому дискурсі є багато різноманітних ідей і тверджень. Наприклад, реальне протиріччя відмічає Мішель де Серто. У монографії «Винахід повсякденності» він доводить, що саме у просторі повсякденності відтворюється система сприйнятих позитивних цінностей, на якій будується культура маргінальної більшості, конструктивне суспільне значення якої постійно критикується та відкидається інтелектуальною елітою. Ця культура відтворюється людьми завдяки специфічним «процедурам винахідливості» з метою «формалізації практик» та встановлення сприятливих соціально гомогенних умов і цінностей існування «маргінальної більшості». Власне така позиція орієнтує вчених на необхідність враховувати фактор стратифікації практик повсякденної реальності, тобто саме суперечливий характер буденного світу людей, явища рутинізації, збіднілості, спрощеності, які реально підтримують міцність культурних практик співжиття у повсякденному світі.

Відомий французький культуролог М. Маффесолі звертає увагу на особливу реальність повсякденності, значення якої він пов'язує з неодномірністю суспільного життя, яка закодована в буденності, «спокої» повсякденного людського буття. У праці «Час племен. Занепад індивідуалізму в постмодерному суспільстві» він наголошує, що «саме буденні цінності, без сумніву, стають джерелом бурхливої уяви, завдяки чому виникають різні форми строкатих ідей, яскраві ілюстрації до яких легко знайти в численних сучасних феноменах, хоча жодна з них не сприймається серйозними людьми, впевнених у своїх упередженнях і правильності власної точки зору». Вчений підкреслює, що в реальному суспільному житті не існує нічого одномірного, тому «повсякденне життя відбувається за межами різноманітних раціоналізацій і легітимацій».

Ще один науковий погляд на феномен повсякденності, вочевидь, представляє відомий британський вчений А. Грінфілд. У фундаментальній праці «Радикальні технології. Устрій

повсякденного життя» він доводить, що основоположні практики повсякденного життя сучасних людей формуються новітніми інформаційними технологіями, які не лише сприяють радикальному розширенню простору віртуалізованих комунікацій, але й призводять до посилення глобальної тенденції «дематеріалізації людського життя». У своєму дослідженні цей науковець вказує на важливість врахування трьох важливих обставин, які позначають основні вектори радикальних змін усталених структур повсякденного життя. По-перше, це зростаючий вплив на буденне життя людей нових соціальних суб'єктів як носіїв тих технологічних інновацій, без яких сучасні люди вже не можуть ефективно вирішувати базові завдання свого життя. Саме тому наша здатність компетентно виконувати повсякденні обов'язки тепер залежить від різних непрозорих чинників — від речей, про які нам раніше просто не було потреби задумуватися. По-друге, в сучасному глобальному комунікативному просторі зараз відбувається прискорена еволюція змісту всіх усталених соціальних конвенцій, які традиційно дають людям відчуття фундаментальної екзистенціальної значущості соціального контексту повсякденного життя. По-третє, новітні цифрові технології пропонують людям відносно обмежений та уніфікований «репертуар звичок та ментальностей», які не дозволяють людям здійснити однозначний правильний вибір дійсно необхідних, а не надлишкових речей для організації свого повсякденного буття. В результаті зростає залежність буденного життя людей від бізнес-моделей різних корпорацій, які намагаються сформувати радикально нові символічні та речові стилі масового споживання.

Означені нами точки зору загалом фіксують суперечливий характер соціального впливу основних транскультурних детермінант комунікативних практик на процеси відтворення повсякденного життя у глобалізованих полікультурних суспільствах. Але погляд аналітика на суперечливі процеси й наслідки «наступу» на сьогодення викликів постмодерну потребує в класичній традиції опису змін повсякдення, які зараз постали відчутно значущими, але для багатьох людей й спільнот й загрозливими. Що у нашому житті змінює постмодерн? Багато чого у сфері публічних відносин шляхом раціоналізації, у сферах міжособистісних відносин — відкритість, в політичному житті, в економічній діяльності — креативність, ризикованість, наполегливість. І, звісно, дуже помітними є зміни, які під впливом постмодерного «наступу» змінили повсякденне життя людей.

Річард Флорида — один із найвідоміших знавців «постмодерного знання», автор наукового бестселера «Homo creativus» у главі «Перетворення повсякденного життя» перелічує надбання цивілізації, що відбулися за дуже короткий час порівняно з іншими епохами і які швидко, різно, якісно змінили ландшафти, міські інфраструктури, засоби переміщення, ускладнили публічні відносини й, одночасно, спростили міжособистісні, особливо покращили сфери побуту, буденності, дуже помітно, навіть радикально, вплинули на повсякдення. Наприклад, завдяки новітнім технологіям організації домашньої праці (найбільш рутинного виду діяльності) відбулося оснащення домогосподарств на всіх континентах однаковими інструментами, технікою, засобами ремонту, підтримки санітарних норм побуту, одягу, взуття, косметики тощо. Змінилися види діяльності, практики спілкування, праці й гри, святкування, дозвілля, відпочинку, переміщень. Набули масового розповсюдження практики омолодження, стандарти моди, тілесності, зачісок, офіційного й повсякденного мовлення. «Що ж спричиняє ці зміни? — питає Р. Флорида. — Що сталося між 1950-ми роками ХХ століття й нашим сьогоденням, чого не сталося раніше? Науковці й експерти запропонували безліч теорій та відповідних різних оцінок стосовно того чи добрі ці зміни, чи погані. Так чималі групи людей ностальгують за традиційними соціальними й культурними формами, що відходять у небуття, інші ж групи оспівують райдужне майбутнє, яке настає з приходом нових технологій». Учений доводить, що ключовою рушійною силою є злет людської креативності як визначального чинника нашої економіки й суспільства. Тому «креативний імпульс — властивість, яка відрізняє нас, людей, від інших видів», а в новітніх умовах прогресуючої демократизації, лібералізації суспільного життя саме цей імпульс креативності цілком реально стає джерелом глобальної, швидкісної, всеохоплюючої, «постмодерної» модернізації.

Таким чином, як засвідчує зміст означених інтелектуальних траєкторій та концептуальних позицій, повсякденність є і повинна бути об'єктом спеціалізованих культурологічних і соціологічних досліджень. Тому зростаюча увага вчених до вивчення різних феноменів «наївності», «простоти», «рутинності» та «банальності» буденного життя загалом формує певні стимули для конструктивного вирішення питань гуманізації суспільного життя. І хоча повсякденні практики не виступають у формі проектів, програм, доктрин соціокультурних змін, саме в них, як у «клітинках» цивілізації, відбуваються

своєрідні мутації, руйнуються звичайні форми спілкування, звичаї, цінності усталених соціальних порядків. Зрозуміло, що людині краще жити в соціокультурних умовах, де збережені й підтримуються традиції, обряди та ритуали. Повсякденність — це майданчик погоджень, терпимості, визнання інших і розуміння необхідності підтримувати певні (любовні, дружні, доброзичливі, терплячі, нейтральні) стосунки. Тому розробка ефективних технологій посилення толерантних взаємодій, соціального діалогу та гуманізації змісту соціальних узгоджень є важливим завданням розвитку новітніх соціогуманітарних систем знань. Вочевидь, важливо враховувати, що у своїх інтегральних формах повсякденне життя людей завжди певним чином характеризує ресурсну основу їхнього безпечного співіснування та певну культурну модель їхнього виживання.

Список використаних джерел:

1. Гринфилд, А. (2018). *Радикальные технологии. Устройство повседневной жизни*. Москва: Изд. дом «Дело» РАНХ и ГС.
2. Маффесолі, М. (2018). *Час племен Запад індивідуалізму в постмодерному суспільстві*. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія».
3. Серто, М. де. (2013). *Изобретение повседневности. 1. Искусство делать*. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.
4. Флорида, Р. (2018). *Homo creativus. Як новий клас завойовує світ*. Київ: Вид-во «Новій формат».

Терешкова Олена Валентинівна

аспірантка кафедри кінознавства

Київського національного університету театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого

Особливості викладання дисципліни «Принципи побудови та написання серіалів» для майбутніх сценаристів

Останні десять років аналітики медіаринків багатьох країн відмічають яскраву тенденцію збільшення виробництва серіалів по всьому світу. Деякі з них взагалі називають наш час золотим століттям телебачення, бо саме в останні десятиріччя відбувається дуже бурхлива еволюція телевізійного контенту серіалів. За цей час відбулася та продовжує відбуватися докорінна зміна якості драматургії серіалів, виникнення нових форматів, збільшення бюджетів, залучення кращих спеціалістів кіноіндустрії до виробництва серіалів, виникнення інших можливостей для споживання та розповсюдження серіальної продукції (стрімінгові платформи, кабельні канали та платформи по запиту). Серіали набувають такого ж значення, як кіно. Фінансування кіногалузі в нашій країні завжди далеке від бажаного. І якщо сценарист бажає працювати за фахом, заробляти гроші, продаючи свої сценарії, то неминуче доведеться писати для телебачення, писати сценарії серіалів, на які завжди є попит.

П'ять років тому переді мною як перед викладачем постало завдання розробити і випробувати на практиці навчальну програму з дисципліни «Правила побудови та написання серіалів». У своїй роботі я дослідила наступні відмінності між викладанням майстерності розповідати короткі та довгі історії:

1. У багатьох підручниках з драматургії окреслено два шляхи виникнення історії. Перший — це коли історія з'являється від цікавого неординарного характеру головного героя. Це історії про видатних історичних героїв чи історії з вигаданими персонажами, що мають цікавий складний характер, створені за реальними прототипами з життя. Другий шлях — це вигадати цікаву ситуацію, обставини і помістити туди героя. Але коли перед сценаристом постає завдання написати серіал, виникає третій шлях — народження

історії — від потрібного формату, що включає в себе певний жанр, хронометраж, цільову аудиторію, приналежність майбутнього серіалу до одного з уже відомих форматів, що будуються за своїми правилами, наприклад: поліцейський чи медичний процедурал (серіали з вертикальною побудовою сюжету, одне розслідування чи пацієнт на одну серію), муві (чотирьохсерійна мелодрама), ситком (комедійний серіал із двоактною структурою побудови серії) та інше. Тобто сценарист обирає готовий формат і починає створювати серіал за вже відомими канонами і правилами, які подекуди дуже жорстко диктують, якими можуть бути герої майбутнього серіалу, їхні пригоди, конфлікти, проблеми, їхній світ. Іноді майбутні сценаристи обурюються — де ж тут буде наша творчість? Але, виконуючи всі завдання за програмою, конструюючи свій серіал за правилами, розуміють, що і так свою творчість можна проявити.

2. Наступна відмінність — це необхідність командної роботи, командної творчості. Бо строки створення сценарію серіалу завжди обмежені. Написати сто серій самотужки нереально. Тому написання сценарію серіалу — це завжди командна робота з чітким перерозподілом обов'язків і правилами. І кінцевий результат цієї роботи напряму залежить від того, яку схему роботи обрала команда авторів. Тому під час навчання студентів ми випробовуємо різні схеми роботи, відмічаючи всі переваги та недоліки кожної.

3. Третя відмінність виходить з обов'язку автора завжди орієнтуватися на невеликі, порівняно з кіно, бюджети проектів, стислі строки, обмеження у використанні різних знімальних засобів. Сценарист серіалу завжди повинен бути готовим, якщо треба, переробити сценарій під запити знімального майданчику. І в цих складних умовах змогти цікаво розповісти свою історію. Під час роботи на різних серіальних проектах, а в мене їх двадцять шість, я виокремила ряд правил, яких автор повинен дотримуватися, щоб на знімальному майданчику не виникало проблем через сценарій.

4. У серіалах не аби якого значення набуває діалог між персонажами. Діалог — це важливий прийом для кіно і для театру. Але тільки в серіалах діалог подекуди повинен акуратно і ненав'язливо дублювати події, що відбуваються на екрані. Бо частенько глядачі «дивляться серіал спиною», під час перегляду займаючись своїми справами. Вміння писати довгі діалоги, що непомітно й ненав'язливо дублюють дії, не викликаючи у глядача відрази, — це справжнє мистецтво.

5. Є багато відмінностей між розповіддю довгої багатосерійної історії та коротких історій, повнометражних фільмів чи короткометражок. Автор завжди повинен будувати розповідь так, щоб глядач, що приєднався до перегляду серіалу, в будь-який момент, з четвертої, десятої, двадцятої серії, швидко зрозумів, про що ця історія, зацікавився нею, отримав інформацію, яку пропустив у попередніх серіях. Але при цьому глядачі, що дивляться серіал з першої серії, не повинні занудьгувати через повтори тієї інформації, яку вони вже отримали. Для цього є особливі прийоми, які ми зі студентами вивчаємо та опановуємо на практиці.

Висновок: попри всі відмінності в написанні сценаріїв серіалів від написання сценаріїв повнометражних чи короткометражних фільмів, попри значно менші бюджети і стислі строки виробництва, серіали все одно стають все більш популярними. Деякі з них стають справжніми всесвітніми хітами зі світовими прем'єрами чергових сезонів. Тому викладання студентам дисципліни «Принципи побудови і написання серіалів» вкрай необхідно. Правила створення сценаріїв кіно та серіалів мають багато спільного, але й мають дуже багато суттєвих відмінностей, які треба опановувати в теорії і на практиці.

**Полікультурні аспекти виховання та навчання митців у контексті
розвитку інформаційного суспільства й утвердження державної стратегії
розвитку культури України**

Актуальність. В умовах формування інноваційного суспільства та інтеграції України до світового ринку все більшого значення набуває інтелектуальний капітал, на якому базується рівень конкурентоспроможності країни. Актуальності набувають питання визначення орієнтирів у сфері культури України взагалі та в галузі освіти зокрема, в тому числі мистецької освіти, котрі враховують полікультурні аспекти виховання та навчання митців у контексті розвитку інформаційного суспільства.

Текст тезису. Терміни «інформаційне суспільство» та «інформатизація» міцно посіли своє місце не тільки в галузі інформації, а й у політиці, економіці, науці. У більшості випадків ці поняття асоціювалися з розвитком інформаційних технологій і засобів телекомунікації, дозволяючи за умов громадянського суспільства здійснити новий еволюційний перехід до суспільства знання.

Головні зміни розвитку суспільства та економіки ХХІ ст., обумовлені провідною роллю науки і техніки, мають наступні ознаки:

- зростання ролі інформації, знань та інформаційних технологій у житті суспільства;
- зростання кількості людей, які професійно займаються інформаційними технологіями, комунікаціями та виробництвом інформаційних продуктів і послуг;
- зростання частки інформаційного продукту у валовому внутрішньому продукті країни;
- зростання інформатизації суспільства з використанням традиційних і нових засобів масової інформації;
- розвиток соціальних мереж і посилення їхнього впливу на життя суспільства;

- створення та розвиток глобального інформаційного простору, що забезпечує ефективну інформаційну взаємодію людей через їхній доступ до світових інформаційних ресурсів і задовольняє їхні потреби в інформаційному продукті та послугах;
- розвиток цифрових ринків і господарських мереж.

Революційні зміни у способі життя породжують цілий ряд нових можливостей і проблем. Традиційні форми роботи, організації діяльності та навчання вже не відповідають новим вимогам. Розуміння категорій часу й простору зазнає трансформації, вбираючи в себе віртуальну реальність і кіберпростір. З одного боку, існує тенденція до надання особистості дедалі ширшого вільного творчого вибору своєї діяльності, а, з другого боку, такий вільний вибір завжди обмежується певними моральними і правовими вимогами.

Розширений доступ до взаємопов'язаних мереж і баз даних вимагає дотримання етичних та правових норм, таких як конфіденційність інформації, регламентація змісту інформації (зокрема расистського, насильницького характеру), комп'ютерне піратство, авторське право тощо. Для прикладу, доступність інформації в мережі Інтернет до різних галузей знань (культури, мистецтва, освіти) сприяла появі такого явища, як плагіат.

Корегуючими важелями у цьому процесі повинна стати освіта — не лише як головний фактор соціального й економічного прогресу, а й як основа формування особистості, її світогляду. Зокрема, мистецька освіта має бути складовою естетичного розвитку людини, стимулювати пізнавальну та творчу активність у різних видах її життєдіяльності. Як свідчать результати досліджень багатьох педагогів, митців, психологів, культурний розвиток суспільства значною мірою залежить від ефективності мистецької освіти, яка виконує функції упорядкування духовного життя та естетичного виховання людини.

Сучасні зміни статусу і функцій мистецтва висувають нові вимоги до підготовки майбутніх митців. Водночас досягнення інформаційної галузі науки відкривають шляхи вдосконалення практики мистецької освіти. Важливою проблемою також є підтримка в інформаційному суспільстві мовного і культурного різноманіття, толерантності й поваги до культур і звичаїв інших людей, оскільки людина за чималим обсягом інформації, прискореного темпу життя, підвищеної вимоги до поновлення знань, очікує від мистецтва,

що вирішує «вічні проблеми», сучасних засобів та інструментів для ефективного діалогу як такого.

Висновки. Глобалізація й інформаційні технології сприймаються багатьма як загроза місцевим звичаям, цінностям та віруванням. Можливі небезпеки, що пов'язані з багатьма такими явищами, ще недостатньо вивчені та потребують більш поглибленого наукового аналізу. Проте концептуальні основи в галузі інформаційних технологій знайшли своє відображення у діючій стратегії Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури, яка, в межах функції технічного сприяння, допомагає державам-членам у розробці національної політики та регіональних стратегій з метою оптимального використання інформації та створення умов, що сприяють розвитку електронних галузей індустрії культури. Вочевидь, використання інформаційних мереж і новаторських технологій буде сприяти розвитку за наступними напрямками:

- вільне розповсюдження інформації у сферах освіти, науки, культури і комунікації, підвищення ролі бібліотек;
- дистанційна освіта та новаторський підхід до неформальної та безперервної освіти;
- створенню віртуальних наукових лабораторій, в яких дослідники мають можливість за допомогою засобів телекомунікації спільно працювати над науковими проектами;
- розробленню, випуску і розповсюдженню різноманітної продукції культури, яка зробить внесок у зміцнення взаєморозуміння і діалогу між культурами.

Чібалашвілі Асмаді Олександрівна

кандидат мистецтвознавства,

вчений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

<https://orcid.org/0000-0003-1001-4273>

Мистецтво в часи пандемії. Пошук нових форм комунікації

На початку 2020 року, в умовах раптових обмежень через пандемію, активізувався пошук шляхів адаптації до нових умов практично в усіх сферах людської діяльності. Питання пошуку нових форм та засобів комунікації гостро постало не тільки у сфері мистецтва, а й освіти та науки.

Історично підтверджено, що мистецтво набуває особливо великого значення під час криз. Митці гостро реагують на події та, переосмислюючи їх, створюють нові сенси. Водночас мистецькі твори надихають й інспірують людство, надаючи сили та полегшуючи процес подолання складних періодів. Неочікуваний локдаун і тотальне закриття кордонів навесні поточного року поставило перед викликом всі культурно-мистецькі інституції. Заплановані на кілька місяців наперед події було скасовано, деякі з них були адаптовані й утілені у віртуальному форматі.

Означене по-різному відобразилося на різні мистецькі сфери, але основні критичні питання є загальними:

- Фінансові втрати через закриття культурно-мистецьких установ;
- Неможливість довгострокового планування;
- Необхідність пошуку нових форм комунікації із цільовою аудиторією.

В кожній з мистецьких сфер цей пошук відбувався по-різному: У візуальному мистецтві він зреалізувався за допомогою віртуальної реальності. Процес диджиталізації музейних колекцій і виставкових проектів почався ще з 2010-х років. Спочатку цей формат зазнав гострої критики з боку професійної спільноти, проте подібна «доступність» не тільки не знизила відвідуваність музеїв, а й стала дуже актуальною і популярною у часи карантинних обмежень. За допомогою віртуальної та доповненої реальності стало

можливим влаштовувати презентації робіт без їхнього фізичного переміщення. Про це свідчить велика кількість реалізованих віртуальних візуальних проєктів за останні місяці.

Під час пандемії з'явилися мистецькі флешмоби (наприклад, «#изоизоляция», в рамках якого люди відтворювали у домашніх умовах картини відомих митців та розміщували їх у мережі), відкриті онлайн-платформи, де митці та потенційні покупці їхніх робіт мають можливість взаємодіяти, уникаючи посередників (функцію яких до того мали артгалереї).

У музичному мистецтві формат віртуальної реальності не зміг замінити живих концертів. Замість цього, були спроби прямої трансляції виконання творів у пустих концертних залах (або з рослинами замість глядачів, як в оперному театрі Барселони). Подібні концерти були критично сприйняті аудиторією через недоцільність, враховуючи наявність величезної кількості архівних записів видатних виконавців.

Після закриття кордонів фізичних музиканти спробували подолати їх в інтернет-мережі. Зокрема, були спроби створити ансамблі, учасники яких приєднувалися кожен зі своєї оселі та разом виконували ансамблеві твори. Намагаючись компенсувати відсутність концертів, відомі солісти стали викладати у мережу відео з музикою, яку виконують в домашніх умовах. Згодом проведення концертів та фестивалів було відновлено, але в скороченому вигляді — через обмеження переміщення учасників з інших країн та з наполовину заповненою глядацькою залюю.

В період карантинних обмежень кілька ключових освітніх платформ надали суттєві дисконти для всіх охочих пройти їхні курси. Зокрема, це платформа Coursera, що презентує онлайн-курси від провідних університетів світу.

В період з початку 2020 року відбулася значна трансформація у сфері мистецтва і науки, в результаті якої технології стали не лише неодмінним компонентом репрезентації творів, а й умовою виживання культурних інституцій. Вочевидь, технології найближчим часом стануть супутником людської діяльності у багатьох сферах, зокрема в мистецтві, який дозволяє усвідомити реальність, що постійно змінюється, та залучати інструменти для успішного функціонування у нинішніх умовах.

Невідомо, чи повернеться життя у звичний режим і коли це станеться, і саме усвідомлюючи це, ми дедалі більше цінуємо можливість безпосередньої присутності на концерті та значущість живого виконання.

Шарапанюк Ілона Сергіївна

аспірантка Київського національного університету

театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

Провідна роль шумів у творенні драматургії фільму та перспективи розвитку в українському кіно

Актуальність. Проблематика функціонування шумів у кіно, як загалом і сфера саунд-дизайну, є доволі малодослідженим явищем. Саме цим і обумовлена для мене актуальність даної теми. За допомогою сучасних технологій та устаткувань маємо змогу розкрити художній діапазон та масштабність у відтворенні звуко-шумових ефектів. Розглянути шумову фактуру не тільки як допоміжний засіб, елемент, який допомагає автору твору надати «беззвучній» картинці рис природнього та натуралістичного звучання кадру, а дослідити функції шуму, які мають більш глибку і філософську основу для передачі інформації та відомостей про екранний простір, їхнє історичне походження, «природу» звучання. Безперечно, подібні ефекти мають потужний вплив на глядача, вони «переміщують» слухача в іншу площину сприйняття, фіксують увагу чи, навпаки, перемикають на іншу «хвилю», залишивши окремі деталі непоміченими, при певних обставинах режисерського задуму. Але у сучасному житті зростає тенденція до того, що глядач, орієнтований на навколишній світ, сповнений реальними життєвими вчинками, емоціями, конфліктами та вирішенням близьких йому проблем, на підсвідомому рівні «зчитує» інформацію зі звуко-шумових фактур, які є для глядача органічним і цілісним кіносередовищем.

Ступінь досліджуваності проблеми. Дослідження знаходяться на високому рівні й представлені працями українських вчених О. Бут та А. Денкин.

Мета і методи дослідження. Виявлення закономірностей у виборі для фільму різних концепцій звукоряду, аналіз можливостей створення та розвитку режисерської драматургії за допомогою шумів. Встановлення специфіки роботи над звуковим рішенням певного аудіовізуального образу за допомогою синхронних та атмосферних шумів на прикладі

фільмів, дослідження художніх засобів, які використовує звукорежисер для відтворення аудіовізуального простору.

Сутність дослідження. Питання взаємодії візуальної і звукової сфер кінематографа здавна цікавило теоретиків. Так, одним з перших на цю тему писав ще С. М. Ейзенштейн. З часу появи звукового кіно питання аналізу ролі звуку у сприйнятті фільму глядачем досліджені досить широко. Першим об'єктом для наукової рефлексії стала музика у фільмі. Цим проблемам присвячені фундаментальні праці З. Лісси, Т. Корганова й І. Фролова, серед сучасників — Т. Шак («Музика у структурі медіатексту»). Поміж двох, безперечно важливих, компонентів кіно-музики — мови та музики — інтерес дослідників викликають шуми і пауза. Водночас аналіз звукового образу фільму в сукупності усіх його елементів є нечастим явищем у наукових розвідках. Так, в українському мистецтвознавстві чи не єдиною суттєвою працею у даному напрямі є статті та розробки О. Бут. [1] Проблематика функціонування шумів у кіно, як загалом і сфера саунддизайну, є доволі малодослідженим явищем. Саме цим і обумовлена для мене актуальність даної теми. За допомогою сучасних технологій та устаткувань маємо змогу розкрити художній діапазон та масштабність у відтворенні звуко-шумових ефектів. Але що таке шум? Чи це тільки допоміжний засіб, елемент, який допомагає автору твору надати «беззвучній» картинці рис природнього та натуралістичного звучання кадру, чи, можливо, функції шуму мають більш глибку і філософську основу для передачі інформації та відомостей про екранний простір. Безперечно, подібні ефекти мають потужний вплив на глядача, вони «переміщують» слухача в іншу площину сприйняття, фіксують увагу чи, навпаки, перемикають на іншу «хвилю», залишивши окремі деталі непоміченими, при певних обставинах режисерського задуму. Але у сучасному житті зростає тенденція до того, що глядач орієнтований на навколишній світ, сповнений реальними життєвими вчинками, емоціями, конфліктами та вирішенням близьких йому проблем. За допомогою художніх інструментів необхідно передати настрій, визначити координати звукового географічного положення сцени, особливість та актуальність акустичного середовища, існування багатьох вимірів кіно. Всі ці аспекти створюють нам необхідність посилити або послабити реалістичність одного з світів. Ми вже давно відійшли від того часу, коли кіно було атракціоном та розвагою, все частіше глядач орієнтований на кіно, яке є близьким чи відносно суміжним з реальним

життям. Навіть фантасмагоричні фільми та ілюзорні кіноказки знаходять відгук у глядацької аудиторії в тому випадку, коли через призму ілюзорності відображаються реальність та проблематика сучасного соціуму, з його кипучою енергією та несподіваним проявом. Перед сучасним автором постає вибір між відображенням або створенням бурхливого, хаотичного потоку і необхідністю управління ним, балансує від реального до створеного уявою світу. Глядач, не знаходячи в реальному світі відповіді на вирішення питань, шукає досвід у кіно — від сплеску адреналіну в ілюзії до знаходження підказок у фільмах з художньо-реалістичним підтекстом.

Висновки. Було виявлено, що шумова фактура є цікавим та багатограним елементом, що дозволяє глядачу у повній мірі оцінити масштабність та об'ємність картини. Властиві функції шумів дають змогу авторам фільмів майстерно використовувати їх у різних концепціях звукового вирішення для збагачення картини інформативністю й реалістичністю відтворення. Використання їх у фільмах безумовно сприяє розкриттю сюжетів, характеризує персонажів, місце дії. Проаналізовано існуючі моделі структуризації шумів у багатоскладовій партитурі, було виявлено, що стрімкий розвиток технологій відкриває безліч широких можливостей поліфонічного відтворення звукошумових пластів, більшої кількості одночасного суміщення і накладення звукових ефектів та багатоскладне komponування у драматургічному розвитку. Було здійснено експеримент, а саме — створення фільму, в якому шуми є провідним інструментом драматургічного розвитку та виконують роль темпоритмічного супроводу, яким притаманні властивості музичного мелодійного розвитку.

Список використаних джерел:

1. Бут, О. В. (2007) *Звук як компонент образної структури фільму*. (Дис. канд. мистецтвознавства), Київ.
2. Бут, О. В. (2010). Драматургічні функції та концепції кіномузики. *Кіно-Театр*, 2(88), 24–26.
3. Воскресенская, И. Н. (1978). *Звуковое решение фильма*. Москва: Искусство.
4. Деникин, А. А. (2012). *Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа*. Москва: ГИТР.

Ширман Роман Натанович

кінорежисер, заслужений діяч мистецтв України,
професор, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв

Ще раз про ставлення режисера до документального кіноматеріалу

Документальний фільм Пітера Джексона «Вони ніколи не стануть старшими» (2018) крім того, що став подією у світовому кіномистецтві, актуалізував численні питання щодо режисури документального кіно. Він знову спричинив дискусію про межі дозволеного в екранній документалістиці, зокрема у роботі з архівною кінохронікою. Чи дійсно документальний фільм є справжнім документом? І якщо так, то документом чого саме? Чи не перетворюється стара кінохроніка в руках режисерів на потужний засіб маніпуляції, про що багато десятиліть тому попереджав ще Андре Базен? Фільм Пітера Джексона не лише ставить запитання, а й дає переконливі відповіді. Він став серйозним аргументом для тих режисерів, хто вважає за правомірне активно втручатися у документальний матеріал, маючи для цього переконливі ідейні та творчі аргументи.

Пітер Джексон належить до тих кінорежисерів, які плідно працюють у різних видах екранного мистецтва. Перший успіх майбутньому автору кінотрилогії «Володар кілець» (2001–2003) і лауреату Оскара приніс ще зроблений у Новій Зеландії у співпраці з режисером Коштою Боутсом псевдодокументальний фільм-мок'юментарі «Забуте срібло» (1995). Ця ігрова робота була стилізована під документальний фільм і розповідала про вигаданого родича режисера, який нібито був одним з піонерів світового кіно. Те, що Пітер Джексон звертався до створення мок'юментарі, свідчить про його доволі гнучке ставлення щодо кордонів між різними видами кіномистецтва. За потреби він майстерно імітує стару кінохроніку (фільм «Забуте срібло») чи телевізійні репортажі та документальні відеозйомки («Дев'ятий округ»). Чимало режисерів-документалістів руйнують стіну між ігровим і документальним кіно вже з протилежного боку. Наприклад, класик документального кіно Артавазд Пелешян неодноразово визнавав, що в його документальних фільмах чимало кадрів відзнято за допомоги акторів. За свідченням

одного з членів знімальної групи відомого австрійського режисера-документаліста Михаеля Главогера, деякі яскраві епізоди документального фільму «Мегаполіси» (1998) були зіграні виконавцями і їхня оплата не перевищувала 25 доларів. Дослідник документального кіно Михайло Трофименков зазначає, що за останні півстоліття виробниками фальшивок були оголошені ледь не всі класики документального кіно. Зокрема, великого Роберта Флаєрті викрили в тому, що для зйомок фільму про ескімосів «Нанук з півночі» (1922) було вибудовано житло, в якому герой ніколи не жив. Інший класик-документаліст Йоріс Івенс для зйомок свого фільму «Боринаж» (1933) інсценував демонстрацію робітників під червоними прапорами. Коли ж поліцейські, не знаючи про те, що це зйомка, її жорстоко розігнали, зняв і показав усе це як справжню маніфестацію.

Певні закиди та натяки на зайву «художність» були зроблені й на адресу фільму Пітера Джексона «Вони ніколи не стануть старшими». Хоча у цьому фільмі немає жодних реконструкцій, які вже стали звичними у документальному кіно. Немає жодного постановочного кадру. На екрані справжня хроніка Першої світової війни. Хоча іноді у це важко повірити. Режисер і велика команда фахівців з комп'ютерних технологій, реставруючи кадри хроніки, досягли нечуваної для старої кіноплівки якості зображення. Парадокс: безліч режисерів намагаються відзняти свої ігрові фільми у такий спосіб, щоб на екрані виникло відчуття документальності. А тут режисер демонструє справжню кінохроніку у такому вигляді, що вона сприймається як ігровий кольоровий блокбастер найвищого ґатунку. Іноді здається, що ти бачиш кадри з ігрового фільму Сема Мендеса «1917» (2019).

Письменник і оглядач часопису «Ньюйоркер» Адам Гопник, рецензуючи фільм «Вони ніколи не стануть старшими», зауважив, що після першого захоплення цим твором настає час для аналізу. І тоді виникають запитання: а чи можна взагалі таке робити? Адже режисер значно трансформував відзнятий більше ста років тому кіноматеріал. Додав колір, озвучив репліки, змінив швидкість плівки, за допомоги новітніх технологій надав зображенню сучасної якості, зробив кожен рух камери математично і художньо довершеним і пластичним. Глядач на початку двадцятого століття бачив зовсім інші кадри. І враження від побаченого у нього було інакшим. Тодішнє дзеркало, на думку рецензента, по-своєму віддзеркалювало саме ту епоху. Ті старі кадри хроніки надихнули, зокрема, і Чарлі Чапліна

на створення фільму «На плече!» (1918), що був стилізований під ту, оригінальну фронтову кінохроніку, а не під вишукане кольорове і звукове зображення Пітера Джексона. Тобто, сучасний режисер свавільно трансформував документальну основу свого фільму. А чи треба таке робити? Якщо діяти за логікою Джексона, то можна, наприклад, старовинні гобелени часів вікінгів, де зображені справжні лицарі, перетворити на об'ємні анімаційні твори і теж видавати за документальний твір.

Попри усі теоретичні дискусії та дотепні аргументи, будь-який режисер чудово розуміє: те, що вражало і захоплювало глядачів сто років тому, сьогодні сприймається зовсім інакше. Технічна недовершеність старих кадрів стає бар'єром між екраном і глядачем. Сучасна публіка має робити величезні зусилля, аби емоційно долучитися до людей, які смішно метушаться на екрані, та подій, що мали місце сто років тому. Оригінальна хроніка, яку нібито нищить Джексон, з численними подряпинами та іншим технічним браком, зі збереженням нестабільної швидкості зйомки (10–17 кадрів на секунду) заважає сучасній людині безпосередньо і щиро сприймати життя на екрані. Рухи солдатів, метушливі і незграбні, викликають посмішки. Стара техніка, що колись відповідала найвищим технічним стандартам, здається кумедною і недолугою. Між екраном і сучасними глядачами виникає дистанція, яку важко подолати. Бо на екрані дуже не схожі на нас люди. Напевно, дурніші, бо виглядають і поводять себе кумедно. У фільмі Пітера Джексона танки першої світової війни, які ми побачили у кольорі з нормальною швидкістю і відповідним звуком викликають не більше посмішок, ніж сучасні танки «Абрамс». І люди на екрані — це точно такі самі люди, як глядачі в залі. Це вже не смішно, не кумедно. Будь-які бар'єри між екраном і глядацьким залом зникають. Усе це нібито відбувається сьогодні. Кадри, що колись могли зацікавити лише професійних істориків та вузьке коло поціновувачів давнини, у фільмі Джексона несподівано перетворюються на вражаючі портрети людей, які є точним відбитком нас самих. Давні події набувають загрозливої актуальності.

Шкепу Марія Олексіївна

доктор філософських наук, професор,

головний науковий співробітник

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Культура освіти: атрибуції і суперечності

Освітянська політика сучасності подібна повітряній кулі — залежно від об'єму повітря, що вміщується в ній і забезпечує пересування «куди вітер історії подує», з її «кошика» викидають найнеобхідніші системні блоки. Вони стали баластом, оскільки епоха постмодернової історії не тільки несумісна з системним пізнанням світу, але й існує у вигляді фрагментарності знань. Ця освітянська повітряна куля досягла стану повного абстрагування від катаклізмів земних негараздів історії, чим забезпечує політичну волю маніпулятивних технологій постіндустріального часу.

На тлі таких метаморфоз зависає у повітрі й питання культурного розвитку особи через окультурення освітянського процесу, адже «культура усього» поза культурою мислення стає бурлеском, агресивним знуцанням над сутністю культури. Класична освіта спиралася на універсалії як на базові принципи пізнання і будови картини світу. Остання доводилася до принципів логіки, етики й естетики як атрибуцій діяльності людини. В основу досягання такої цілісності покладалося формування універсального способу мислення, який можливий у відповідності до фундаментальних законів розвитку Всесвіту. Така завершеність забезпечувала класичній освіті не лише функціональну ефективність, але й творчу безкінечність.

Постмодерна історія остаточно розправила з досягненнями класики, пересунувши на перший план войовниче невігластво у вигляді фрагментарного просвітництва, — те, що класикою іронічно називалося «професійним кретинізмом». Під останнім розумілося не професійна неспроможність, а обмеженість людини професійними знаннями при кричущій неосвіченості у базових принципах функціонування суспільства. Оскільки професійний кретинізм досяг усіх можливих меж, міркування щодо можливостей окультурення системи освіти не тільки не втрачає актуальності, але ще більше

загострюється. Ось тільки питання «як?» потребує розв'язання не однієї теоретичної й методологічної суперечності.

Потребує висвітлення значення культури, яку необхідно взяти за основу освітянської політики. В арсеналі сучасної культурології існує більше 1200 дефініцій культури (є підстави думати, що їх стане ще більше). Парадокс полягає у тому, що розмноження засобом ділення дефініцій культури супроводжують геометричну прогресію її розпаду — кожен «клаптик» культури отримує свою дефініцію. Втрата універсальності культури супроводжується намаганням надавати їй кінечності (*de-finit-io*). У такому роздробленому вигляді культура здається зрозумілішою й доступнішою. Ця ілюзія є вкрай небезпечною, оскільки втрата універсальної атрибутивності культури веде за собою втрату засад логіки, моральності та олюдненої естетики з арсеналу освітянських стратегій. Хіба за розщепленою логікою безкінечних дефініцій не можна примиритися з електричним стільцем, з бактеріологічною зброєю, з політичним свавіллям, яке вводить безправ'я у закон, і багато з чим іншим, що супроводжує печальну буденність на нашій багатостраждальній планеті? Адже, згідно з концепцією В. І. Вернадського про ноосферу, культурою є усе, що пов'язано з діяльністю людини.

Та справа в тім, що В. І. Вернадський не обмежувався цим, безперечно вірним, але первісним визначенням культури. Й оскільки освіта може бути дійсною лише за умов відтворення онтогенезу у філогенезі (тобто, за умов стислого відтворення логіки історії й логіки пізнання в методології й методиці освітянського процесу), то й первісне визначення культури потребує проведення через вузлові моменти розвитку предметно-практичних етапів її розвитку та відображення таких у формах суспільної свідомості (філософії, мистецтва, моралі, релігії, науки, політики).

Отже, наступна сходинка у розумінні культури потребує розуміння суспільного розподілу праці, внаслідок якого виникли форми суспільної свідомості. Якщо, наприклад, мистецтвознавець або митець не розуміє засади виникнення мистецтва, логіку його розгортання в історії в контексті становлення сутнісних сил людини, а обмежується вузькою кваліфікацією, чи можна надіятися на системну культурну освіченість (йдеться не про сумарні знання, а про розуміння розвитку «логіки предмету»)? Це питання актуальне для представників усіх форм суспільної свідомості. Головним у розумінні

природи суспільного розподілу праці є те, що воно нейтралізує софістичний морок відносно того, чому в аспекті загального визначення культури електричний стілець відноситься до неї, а у другому, поглибленому значенні культури він постає однією з її відчужених форм. Цей приклад наведений з метою долання непорозумінь у генезисі принципів розуміння культури, оскільки без них не досягти прозорості в емпіричній мішанині сенсів й інтересів, що розривають суспільне буття й культурну самоідентифікацію людини. Як не досягти і культурних імперативів наголосів, які розставляє спеціаліст тієї чи іншої сфери діяльності.

Оскільки уся історія людства є історією розвитку продуктивних сил, сутнісних (практичних і теоретичних) сил людини та соціальної психології, то вивченню арсеналу змісту, форм і засобів відображення, відтворення та творення дійсності в окремій професії має передувати вивчення і розуміння закономірностей феноменів першого порядку. Ігнорування такої необхідності освітянськими практиками зумовило розрив часткового від всезагального. Так виникає синдром відірваності від реальності філософії та мистецтва (мислення та почуттів), у текстах та творах яких просто собі літає джміль. І штучність такого простору потребує дуже багатої уяви, бо тільки уявою й живиться.

Руйнівна природа постмодернової культури спричинена саме розщепленими суб'єктивними причинами неосвіченості, які самі були спричинені редукуванням фундаментальних стратегій освіти з культурних програм соціального розвитку людства. Дійсно, освіта призначена формувати вільну людину, але свобода може базуватися на адекватному розумінні законів розвитку суспільства й самої людини. Без такого розуміння свобода може бути лише екзистенційною примарою, спроможною породити безліч монстрів буття.

Юр Марина Володимирівна

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

відділу теорії та історії культури

Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

Сучасні тенденції розвитку візуального мистецтва в руслі художньої освіти

Сучасна художня освіта розвивається у двох напрямках — академічних знань і навиків, новітніх художник практик. Якщо традиції першого усталені, то пошуки і рішення другого йдуть шляхом експериментів. В чому різниця, а інколи й конфронтація даних підходів? — насамперед у одномірності й багатомірності художньої рефлексії. Академічна художня освіта орієнтується на формування творчої особистості, яка володіє академічною грамотою, навиками вирішення завдань, що стосуються відображення дійсності в її розмаїтті. Сучасні новітні практики відходять від мімесису, дагеротипності, натомість формують дискурс у полі психології, антропології, мультикультуралізму й орієнтовані на створення культурного продукту, за яким явним є індивідуальне бачення, мислення, перцепція художника.

Зрозуміло, що різні завдання обох напрямів не означають дезавуалізацію один одного, навпаки, вони розширюють просторове мислення молодих художників, які, при академічній підготовці, оперуватимуть знаннями та вміннями побудови форми, простору, відчуттям тонових і колірних градацій у передачі різних станів природи, вмінню формувати конструктивну ідею твору та її композиційне рішення, ритмічну та смислову організацію тощо. Академічний підхід є досить гнучким у можливостях набуття знань, що демонструють численні творчі роботи на захистах магістрів, наприклад кафедри живопису та графіки Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. На кафедрі живопису основними спрямуваннями є: монументальний живопис і храмова культура, історичний живопис, портрет, пейзаж, тематична картина. На кафедрі графіки — вільна графіка та книжкова ілюстрація. Обидві кафедри демонструють широке залучення експерименту до творчих робіт студентів, які звертаються до різних матеріалів, їхньої комбінаторики, поєднання з медіаформатом та кінетичними формами тощо. При такому

дискурсі не втрачається цілісність задуму, його цікава й оригінальна творча візія, що демонструють захищені дипломні роботи магістрів. Наприклад за 2015–2020 роки назвемо живописні твори Ю. Найдю «Олександр Довженко та його творчість», О. Приступи «Весілля», Д. Ушакова «І гроза мине», Д. Ковалю «Українська молитва», О. Павлусенка «Видіння святого Іоана», М. Рохманюк «Максим Березовський. Вірую» та інші. Серед графічних — С. Дзюблюк серія «Календар», М. Кудрик «Метаморфози», М. Поліщук серія «4500 пікселів», А. Ємець «Ліна Костенко. Поезії» та інші.

Академічні традиції є основою для різноманітних художніх проявів, означуючи сучасні тенденції розвитку візуального мистецтва. Новітні спрямування, реалізовані на базі «Школи сучасного мистецтва» під керівництвом В. Бурлаки, «Київської академії Медіа Мистецтв» та інших студій, орієнтовані на дворічні експрес-програми. Натомість введені у навчальний план академічних мистецьких закладів експериментальні практики дають можливість розвитку художника у широкому мистецькому та культурному контексті, водночас апробації себе в цих практиках і вибору майбутньої творчої діяльності. Цей підхід притаманний європейським мистецьким освітнім закладам, в яких співмірність академічної форми навчання та новітніх практик різна, обумовлена завданням підготовки відповідного спеціаліста.

Національна академія мистецтва і архітектури зберігаючи традиції київського художнього середовища, пропонує свою освітню модель, в якій співмірність академічної освіти та новітніх експериментальних форм художньої практики має визначений баланс, що не нівелює першу форму, і не ігнорує другу. Це демонструють дипломні роботи магістрів як кафедри живопису, зокрема М. Тамасік «Самоспоглядання», А. Гусарової «Пам'ять віків», С. Дорошенко «Періодизація часу», П. Лисого «Сад», С. Прудька «Аргонавти», М. Цоя «Ромул і Рем», А. Шарапової «Індекс кольору» та ін., так і графіки — С. Вороніної «Пастка», І. Григор'єва «Ритуал», М. Шеремет «Я є зараз», С. Кандинської серія «Оптичні ілюзії», С. Кисельової «Спогади. Дитинство», Л. Метльової «Молодість / Aetas», С. Новікової серія «Загроза» та інші.

Синтетична художня освіта сьогодні вирішує чимало питань, які стоять перед молодими художниками, цим шляхом в Україні йде Львівська Національна академія мистецтв, яка пропонує освітню програму «Актуальні мистецькі практики», що включає

освоєння таких напрямів мистецтва, як інсталяція, перформанс, відео-арт, об'єкт, енвайронмент, цифрові медіа, міждисциплінарні практики, орієнтуючи студентів на набуття навичок у роботі з медіа та просторовими середовищами, роботу зі смислами, при цьому ґрунтовним є вивчення теорії, що уможливить здатність до рефлексії та критичного мислення.

Динаміка освітніх моделей за останні роки збільшилася, кожна з них поєднує кращі традиції художньої практики національного та світового значення, враховуючи зміни сучасного мистецтва та загалом принцип цифровізації буття людини. Академічна освіта зберігає наступність поколінь, виробляючи нові стратегії у підготовці митців, що синхронізуються з динамікою сучасних культурних процесів.