

МЕТОДОЛОГІЯ КРОС-КУЛЬТУРНИХ
ДОСЛІДЖЕНЬ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ
ТА ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК

Коллективна монографія

УДК 001.891+7.072.2+378]:75.051:791

М 54

ISBN 978-966-8106-95-8

Колектив авторів

З. І. Алфьорова, А. А. Батюк, Ван Чонг, Гао Сяотянь, Г. В. Курінна,
Б. В. Логачова, С. М. Марченко, О. В. Мусієнко, А. А. Сагалович

Наукові редактори

Владислав Вікторович Кутателадзе
Зоя Іванівна Алфьорова

Рецензенти

Безручко Олександр, доктор мистецтвознавства, професор, член Національної спілки кінематографістів України, академік Української кіноакадемії, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва факультету мистецтв у Київському університеті культури, м. Київ, Україна

Перепелиця Олег, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри теоретичної і практичної філософії імені професора Й. Б. Шада Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, м. Харків, Україна

Поліщук Олена, доктор філософських наук, професор, професор кафедри філософії та політології Житомирського державного університету імені Івана Франка, м. Житомир, Україна

Сапенко Роман, доктор філософії, директор Центру польсько-українських досліджень у Зеленогурському університеті, м. Зелена Гура, Польща

Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик: колективна монографія / за ред. В. Кутателадзе, З. Алфьорової. Харків : Видав. центр ХДАДМ, 2024. с. (Наукова серія кафедри МККП ХДАДМ).

Монографія розкриває проблематику крос-культурних досліджень аудіовізуальних і візуальних практик в аспекті взаємодії науково-методологічного й освітнього дискурсів, знайомить із засадами морфологічної, формально-мистецтвознавчої, семіотичної методологій як основи осмислення явищ аудіовізуального та візуального мистецтв на сучасному етапі, виявляє особливості наукового інструментарію досліджень мистецтвознавчого спрямування у вимірах кінематографічних, образотворчих, відеоарт і сценарних проєктів.

Видання призначене для фахівців у галузі мистецтвознавства, образотворчого мистецтва, аудіовізуального мистецтва, візуальних практик.

Рекомендовано до друку вченою радою
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
(Протокол № 35 від 19.01.2024, Харків).

© Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
дизайн, верстка, друк, 2024
© Колектив авторів, 2024

ЗМІСТ

ЧАСТИНА І

СУЧАСНІ ВІЗУАЛЬНІ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ В МОРФОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

ПЕРЕДМОВА.....	7
Розділ 1 МОРФОЛОГІЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС В МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ (Алфьорова З. І.)	
1.1 Соціокультурні та теоретичні передумови актуалізації морфологічного методологічного дискурсу в мистецтвознавстві.....	9
1.2 Концептуальне моделювання предметної сфери морфологічного методологічного дискурсу в мистецтвознавстві.....	12
1.3 Еволюція принципів засад існування морфологічного дискурсу в мистецтвознавстві.....	16
Список літератури.....	26
Розділ 2 ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ВІДЕОАРТУ НА ПРИКЛАДІ ХАРКІВСЬКИХ ВІДЕОХУДОЖНИКІВ 2000–2010 РОКІВ: МОРФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ (Логачова Б. В.)	
2.1 Періодизація етапів розвитку українського відеоарту.....	29
2.2 Морфологічна типологія українського відеоарту: тенденції формування на початку ХХІ ст.....	32
2.3 Харківська школа українського відеоарту початку ХХІ ст.: особливості концептуального мислення.....	35
Список літератури.....	41

Розділ 3	МОРФОЛОГІЯ ТРАДИЦІЙНО-КАНОНІЧНОЇ ЗОБРАЖАЛЬНОЇ СФЕРИ КИТАЮ (Гао Сяотянь)	
3.1	Типологія формоутворення традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю	43
3.2	Критерії формування жанрово-видової типології традиційно- канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю	55
3.3	Особливості видового та жанрового формування морфології традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю	60
	Список літератури	68
Розділ 4	МОРФОЛОГІЯ СЦЕНАРНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ (Курінна Г. В.)	
4.1	Гене́за сценарної майстерності як особливої жанроформ.....	71
4.2	Морфологія сценарію та його морфологічні ознаки.....	76
4.3	Сценарна майстерність як художня та освітня практика.....	80
	Підсумуємо	84
	Список літератури.....	84
Розділ 5	ВІДЕОХОСТИНГ ЯК ЖАНРОФОРМА «ІНТЕРНЕТ-МОРФОЛОГІЇ» АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ (Мусієнко О. В.)	
5.1	Загальні особливості віртуалізації аудіовізуальної культури	86
5.2	Морфологічний статус відеохостингів на сучасному етапі	90
5.3	Художньоестетичні ознаки відеохостингів	93
	Список літератури.....	99

ЧАСТИНА II

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ОСМИСЛЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ ЯВИЩ: ВІД ФОРМАЛЬНО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ДО СЕМІОТИЧНОГО

Розділ 6 МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ОСМИСЛЕННЯ РЕПРЕЗЕНТАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ В СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ (Ван Чонг)

- 6.1 Методологічні підходи до проблеми осмислення
дійсності та жіночих образів у Стародавньому Китаї 102
- 6.2 Осмислення репрезентативних стратегій у станковому
живописі Китаю в дослідженнях китайських учених..... 108
- 6.3 Жіночий костюм: методології дослідження репрезентацій..... 118
- Список літератури 120

Розділ 7 ДЕРЖАВНЕ РЕГУЛЮВАННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ (Батюк А. А.)

- 7.1 Теоретичні аспекти та методологія державного
регулювання аудіовізуального мистецтва 126
- 7.2 Сучасний стан і перспективи розвитку державного
регулювання аудіовізуального мистецтва в Україні..... 129
- 7.3 Аналіз державного регулювання аудіовізуальної
сфери в Україні та напрями його удосконалення..... 131
- Список літератури..... 139

Розділ 8 МИСТЕЦЬКИЙ РИНОК ТА ЙОГО РОЗВИТОКУ XXI СТОЛІТТІ (Сагалович А. А.)

- 8.1 Мистецький ринок в умовах глобалізації..... 141
- 8.2 Особливості мистецького ринку та мистецького інвестування... 144
- 8.3 Сегменти мистецького ринку 152
- Список літератури..... 155

Розділ 9 СТУДІЇ МОВИ КІНО З ПОГЛЯДУ СИСТЕМНОГО ПІДРУЧНИКА К. М. ТИЩЕНКА «ОСНОВИ МОВОЗНАВСТВА» (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМІВ НІМОГО КІНЕМАТОГРАФА) (Марченко С. М.)

- 9.1 Етнопрагматика кіно 155
- 9.2 Аксіопрагматика кіно. Теорія кінодіалектів..... 160
- 9.3 Ідіопрагматика кіно. Теорія кіноідіолектів..... 164
- 9.4 Синтактика кіно 169
- 9.5 Десигніка кіно. Теорія кадрів 169
- Список літератури..... 172

ПІСЛЯМОВА..... 175

ПЕРЕДМОВА

Написання колективної монографії зумовлене потребою представити науковий доробок з методологій крос-культурних досліджень аудіовізуальних і візуальних практик, адже цей аспект сучасного наукового дискурсу є доволі затребуваним. Об'єктом дослідження для авторів монографії стало вивчення сучасних трансформацій в аудіовізуальних і візуальних практиках за допомогою певного наукового інструментарію.

Книга звернена до тих, хто осмислює проблеми мистецтвознавства і має потребу у визначенні наукової мови дослідження цих проблем, — студентів, аспірантів, викладачів мистецьких закладів вищої освіти та вчених-дослідників.

Колективна монографія «Методологія крос-культурних досліджень аудіовізуальних та візуальних практик» складається з двох частин, кожна з яких має свої розділи:

ЧАСТИНА I. Сучасні візуальні та аудіовізуальні практики в морфологічному дискурсі (автори: З. І. Алфьорова, Б. В. Логачова, Гао Сяотянь, Г. В. Курінна, О. В. Мусієнко) акцентує увагу на морфологічному підході в дослідженні явищ візуального й аудіовізуального мистецтва. Проаналізовано місце та значення морфології як методологічного дискурсу в мистецтвознавстві, особливості моделювання предметної сфери зазначеного дискурсу, еволюцію принципів засад його існування. Показано дію морфологічної методології в дослідженні особливостей українського відеоарту на прикладі харківських відеохудожників 2000–2010х рр., традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю, сценарної майстерності, відеохостингів в аудіовізуальній культурі. Розкрито сучасні засади використання морфологічної методології в осмисленні процесів як традиційного мистецтва та культури, так і візуальних, аудіовізуальних практик сьогодення.

ЧАСТИНА II. Методологічні підходи до осмислення мистецьких явищ: від формально-мистецтвознавчого до семіотичного (автори: Ван Чонг, А. А. Батюк, А. А. Сагалович, С. М. Марченко) присвячена прикладам використання як доволі традиційних для мистецтвознавства методологічних підходів (формально-мистецтвознавчого), так і підходів, що досі демонструють свою актуальність (семіотичний підхід). Користуючись різним методологічним інструментарієм, автори монографії доводять, що методологічне різноманіття є прикметою сучасного наукового дискурсу. Предметом таких досліджень можуть бути репрезентативні стратегії жіночого костюму в станковому живописі Китаю, державне регулювання аудіовізуального мистецтва в Україні, студії мови кіно з погляду метатеорії мовознавства (на прикладі періоду німого кінематографа), мистецький ринок та його розвиток у XXI ст.

Друга частина колективної монографії дає загальну уяву, з одного боку, про сучасні мистецькі інституції, процеси та явища, з другого — про ті методологічні інструменти та підходи, які дозволяють їх дослідити.

**СУЧАСНІ ВІЗУАЛЬНІ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНІ
ПРАКТИКИ В МОРФОЛОГІЧНОМУ
ДИСКУРСІ**

I



Розділ 1

МОРФОЛОГІЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС В МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

Зоя Іванівна Алфьорова

*Завідувачка кафедри методології крос-культурних практик
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Харків, Україна
Al055@ukr.net
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4698-9785>*

1.1 Соціокультурні та теоретичні передумови актуалізації морфологічного методологічного дискурсу в мистецтвознавстві

Звернення до передумов актуалізації морфологічного методологічного дискурсу в мистецтвознавстві є об'єктивно зумовленим тими трансформаціями, які відбулись у практиці мистецтва з другої половини ХХ ст. Ці передумови можна умовно поділити на соціокультурні та теоретичні. До соціокультурних передумов ми можемо віднести перехід більшості суспільств розвинених країн з гомогенного масового стану, який породив гомогенну масову культуру, до стану гетерогенного, коли масова культура почала розпадатись на безліч субкультур з власними стилями життєдіяльності, ідеологемами, системами цінностей, практиками мистецтва тощо. Такий «розпад» виявився не зовсім випадковим, він став результатом індустріальної модерної ситуації, коли імперії ХХ ст., проходячи через дві світові війни, намагались зберегти власні суспільні структури за допомогою різних соціально-політичних стратегій (від обмежених демократій до тоталітарних режимів), а також коли вони в основному позбулися своїх імперських амбіцій та «дозволили» своїм суспільствам самоорганізовуватись під впливом активного наступу інформаційного капіталізму та формування ситуації постмодерну.

Індустріальні модерні суспільства розвинених країн уже з середини ХІХ ст. не могли продукувати алгоритми творення художніх форм

у системі нормативного мистецтва з його чітко визначеними видовими та жанровими межами, з ієрархією показових «нормо-зразків», стрижнем творення яких було канонічне класичне мистецтво (Адорно 2002). Титанічне «тримання» гомогенності модерного суспільства виявилось неспроможним завадити як розбалансуванню конкретних видів мистецтва та інших елементів системи мистецтва під натиском появи чисельних субкультур, так і появи нових видів мистецтва й інших морфологічних ланок з відповідними елементами.

Поява в період художніх авангардів ХХ ст. (або художнього авангарду декількох часових і територіальних «хвиль») чисельних експериментальних мистецьких, соціокультурних практик свідчила про те, що сама система мистецтва не тільки випробовує власні межі, а й намагається віднайти певні «точки біфуркації», котрі, як не парадоксально, зроблять цю систему більш стабільною в умовах підвищеної турбулентності та «прирощення» нових морфологій. Велика кількість експериментальних мистецьких і соціокультурних практик, насамперед візуального характеру, спровокувала в дослідницькому дискурсі тезу про «синтез мистецтв» та про тенденцію формування певних морфологічних сфер, у яких ці практики поєднувались із культурою повсякденності. Ідеться про сферу дизайну, межі якої вже тоді визначити було неможливо, адже грань між конкретними мистецькими практиками та культурою повсякденності видавалась ілюзорною. Визначити межі цієї сфери, базуючись на принципах осмислення системи мистецтва нормативного зразка, не виявлялось можливим. При цьому знову постало питання про критерії відмежування одного виду мистецтва від іншого, адже формування сфери дизайну зробило попередньо сформовані критерії не зовсім придатними.

Таким чином, стан мистецтва модерної доби, періоду формування неklasичної культури, вимагав і трансформацій дослідницького інстру-

ментарію в мистецтвознавстві. Починаючи з першої половини ХХ ст. в літературознавстві, а потім і в інших підгалузях мистецтвознавства актуалізувались методологічні підходи, нехарактерні для «класичного» описового мистецтвознавства. У літературознавстві та інших підгалузях мистецтвознавства (наприклад у кінознавстві, яке тільки-но народжувалось) набули активного розвитку семіотичний методологічний дискурс (Ю. Тиньянов, В. Шкловський, Вс. Іванов та ін.), психоаналітичний дискурс (С. Ейзенштейн та ін.), інші методологічні дискурси, кожен з яких мав певне «підживлення» за рахунок появи нових ідей у гуманітаристиці цього періоду (Алфьорова 2022).

Позитивізм із його еволюцією концепцій (О. Конт, Дж. С. Мілль, Г. Спенсер, Е. Мах, Т. Кун, К. Поппер) та соціальна філософія прагматизму стали основою для багатьох зазначених методологій, намагаючись урахувати досвід чисельних експериментальних мистецьких і соціокультурних практик цього періоду. Модерна соціокультурна ситуація продемонструвала паритетність існування багатьох методологічних дискурсів не-класичного зразка та допомогла розвинути мистецтвознавству до нового, аналітичного, рівня, розглянути мистецтво як певну систему (в семіотиці — як знакову систему; в психоаналітиці — як психологічну систему артефакту; у феноменології — як систему артефактів тощо).

Модерний не-класичний період розвитку мистецтвознавства дозволив розглядати мистецтво не як статичну систему, а як систему динамічну, чия динаміка ставала найцікавішим предметом дослідження, адже тенденція розширення меж мистецтва за рахунок поєднання його з культурою повсякденності в міжвоєнний період стала динамічною і, що важливо, малопередбачуваною.

Утім, ще одним результатом «методологічного вибуху» першої половини ХХ ст. став і невтішний висновок: відтепер культуру і мистецтво на-вряд чи можна було досягнути завдяки існуванню певної метаметодології, універсального набору ідей і теоретичних моделей, які могли б «одноосібно» працювати з заданим предметом дослідження. І науковий інструментарій, і сам предмет мистецтвознавчого дослідження тепер мали бути «сконструйовані» відповідно до мети та наукових завдань осмислення конкретної проблеми (Алфьорова 2022).

Про що свідчив такий висновок? Про те, що:
1) будь-яка методологія обмежена відповідно до

вирішення конкретної проблеми; 2) будь-який науковий інструментарій не є універсальним; 3) виникають великі ризики перейти у дослідженні «сконструйованого» предмету до так званого «суржику» науково-дослідницької мови, вийти за межі певної методології або поєднати непоєднані методології в гонитві за дослідницьким, часто необ'єктивним результатом (Алфьорова 2022).

Певною спробою подолання цих дифузних процесів у методологічному ареалі стала тенденція підміни методологічного дискурсу дискурсом ідеологічним (згадаймо сумнозвісний «соціалістичний реалізм» як метод осмислення мистецьких процесів в авторитарних режимах) (Алфьорова 2022).

Паритетність існування багатьох методологічних дискурсів не-класичного зразка також стала результатом виникнення багатьох внутрішньо-мистецтвознавчих проблем, постановка та вирішення яких дозволили б виявити не тільки потенціал зазначених трансформацій, а й вектор розвитку всієї системи. Утім, виявилось, що чисельні методології міжвоєнного періоду та їх інструментарій здатні вирішити лише тактичні завдання, а не втілити якусь одну методологічну метастратегію.

Таким чином, теоретичними передумовами актуалізації саме морфологічного методологічного дискурсу в першій половині ХХ ст. стали:
1) необхідність оновлення мистецтвознавчого знання щодо нових меж мистецтва;
2) необхідність осмислення появи дифузних процесів у видовій, родовій, жанровій структурі мистецтва у зв'язку з «наступом» на неї культури повсякденності та формуванням не-класичної культури;
3) необхідність виявлення джерел модерної формотворчості експериментального зразка за умови відходу від нормативності мистецтва в ситуації підвищеної турбулентності.

Морфологічний методологічний дискурс міжвоєнного періоду базувався на ідеї спокійної еволюції мистецтва з певною адаптивною модифікацією видової, родової та жанрових структур під впливом «зовнішніх» соціокультурних чинників. Ставка на еволюційний розвиток мистецтва відповідала загальній траєкторії формування морфологічного методологічного дискурсу протягом майже двох тисячоліть. За винятком небагатьох періодів історії мистецтва (доба Відродження та початок Нового часу), ця ставка виправдовувала себе, адже науковий інструмента-

рій морфологічної методології дозволяв описати процеси в модифікації системи мистецтва протягом цього періоду.

Чи дозволив такий «еволюційний морфологізм» дослідити мистецькі процеси першої половини ХХ ст.? Епоха раціоналізму, яка у своїй кульмінаційній фазі перетворилась на добу прагматизму, характерну для культури повсякденності індустріального капіталізму, поставила естетичний досвід за основу розуміння мистецтва як такого. Вийшовши за межі звичного розуміння естетики критики, наслідуючи ідеї Ч. Пірса [1], Дж. Дьюї [2] (Ryan 1997) та Т. Манро [3] (Munro 1949; Munro 1956; Munro 1963), мистецтвознавці міжвоєнного періоду озвучили необхідність переосмислити і значення твору мистецтва як такого, і його сутність взагалі. Тобто йшлося вже не тільки про межі мистецтва, а й про його онтологію. У цьому сенсі звернення до естетичного досвіду як до джерела розуміння мистецтва поставило й «морфологічні питання»: що вважати за «титольний термін» в ареалі методологічного дискурсу при аналізі еволюції мистецтва? Певну поправку до цієї тези вніс М. Гайдеггер [4] (Хайдеггер 1993) з його акцентуванням поняття «діяльність» у сенсі «творення». Тобто увівши в поняття «естетичного досвіду як діяльності» додатковий смисл «творення як діяльності», М. Гайдеггер (Хайдеггер 1993) надав змогу в подальшому вважати саме «діяльність» у широкому сенсі за такий титульний термін. Таке онтологічне підґрунтя дозволило апологетам морфологічного методологічного дискурсу в мистецтвознавстві здійснювати аналіз еволюції різних морфологій. Розглядаючи соціальну складову «діяльності» як титульного терміна в другій половині ХХ ст. під впливом ідей Т. Манро, М. Каган (спираючись на марксизм) типологізував еволюцію морфології мистецтва як

певну зміну типів людської діяльності в мистецтві (Каган 1972).

Повертаючись до доробку Т. Манро, треба зазначити ще один аспект поєднання прагматизму з морфологічним аналізом мистецтва — психоаналітичний. Саме враховуючи психоаналітичні підходи до людської творчої діяльності, аналізуючи відкриті прагматичні мотиви такої діяльності й приховані, глибинні мотиви і смисли, американський філософ та естетик використав поняття «практика» як синонім мистецької, творчої діяльності (хоча деякі дослідники переклали це поняття як «техніка»). При цьому, наслідуючи Ч. Пірса, Т. Манро наголошував, що смисли, породжувані твором мистецтва та мистецькою діяльністю, є значно різноманітнішими, ніж їх фіксує класична система естетичних категорій. Термінологічна інституціоналізація поняття «практика» в подальшому дозволила концептуальне моделювання предметної сфери морфологічного методологічного дискурсу як такого та формування відповідного термінологічно-поняттєвого апарату як мови фахового спілкування. Утім, ще до початку ХХІ ст. синонімічне розуміння двох ключових понять дискурсу, «діяльність» і «практика», в морфології мистецтва приводило до певної концептуальної багатозначності й лексичної неоднорідності значення титульного терміна цього методологічного дискурсу. Вважається, що на сьогодні цей паралелізм практично усунений масовим використанням у професійній спільноті поняття «практика» (або «мистецька практика»).

Але ключовою проблемою, на якій фактично зосередились дослідники морфології мистецтва в міжвоєнний період, виявилась не проблема меж мистецтва, а видова його структура.

Послідовник В. Дільтея М. Дессуар [5] у дусі теорії Т. Манро виділяв так звані відтворювальні види мистецтва, які є фігуративними й асоціативними: скульптура, живопис, танець, поезія; й види мистецтва, які не призначені відтворювати і є абстрактними та неасоціативними: архітектура, музика (Dessoir 1906). Італійський кінотеоретик Р. Канудо [6] поділив групи видів мистецтва на пластичні та ритмічні (Canudo 1926).

1 Чарльз Сандерс Пірс (англ. Charles Sanders Peirce, 1839–1914) – американський філософ, логік, математик і природознавець, засновник прагматизму.

2 Джон Дьюї (англ. John Dewey, 1859–1952) – американський філософ, психолог і реформатор освіти. Дж. Дьюї був визначною постаттю у філософії прагматизму та засновником функціональної психології, пропагандистом освітнього прогресізму.

3 Томас Манро (англ. Thomas Munro, 1897–1974) – головний редактор відомого фахового видання «Journal of Aesthetics and Art Criticism». Очільник з 1924 по 1944 р. Американського товариства естетики.

4 Мартін Гайдеггер (нім. Martin Heidegger, 1889–1976) – німецький філософ, який зосереджував свою роботу у сферах феноменології та герменевтики. Один із засновників герменевтики та сучасної лінгвістичної філософії. Поряд із Людвігом Вітгенштайном здійснив мовну революцію.

5 Макс Дессуар (нім. Max Dessoir, 1867–1947) – німецький естетик і психолог.

6 Річотто Канудо (італ. Ricciotto Canudo, 1877–1923) – італійський і французький письменник, есеїст, музикознавець, критик і теоретик кіномистецтва.

Певним чином суголосною цьому розподілу стала увага О. Габричевського [7] до історії та теорії пластичних мистецтв у міжвоєнний період (Габричевський 1993).

Чи виконав «еволюційний морфологізм» першої половини ХХ ст. своє основне завдання — визначити межі модерного мистецтва та сформулювати науковий інструментарій для дослідження авангардних практик, які з'явилися у міжвоєнний період? Однозначно, ні. Чому? По-перше, для того щоб осмислити експериментальні мистецькі практики, які з'явилися між двома світовими війнами, мав бути розроблений поняттєво-категоріальний апарат самого морфологічного дискурсу, а також розуміння тих принципів, завдяки появі яких трансформувалася система мистецтва. Бракувало як першого, так і другого. Аналізувати мистецтво під час його морфологічної трансформації надзвичайно складно. По-друге, незважаючи на певні прогнози соціологів і політологів тієї доби, мало хто міг передбачити наслідки Другої світової війни, їх впливу на світове суспільне існування та на систему мистецтва зокрема. У своїй післявоєнній праці «Мистецтва та їх взаємодія» Т. Манро вказує на найскладніші взаємозв'язки між видами, родами, жанрами мистецтв, чий психологічний й соціальний функції та морфологічний статус потребують оновлення підходів для дослідження (Munro 1949). Ця праця американського дослідника містила зародки й культурологічного підходу, а не тільки філософського, що зробило її актуальною на багато років уперед.

Можемо констатувати: не виконавши своє основне завдання в міжвоєнний період, «еволюційний морфологізм» повернувся до нього у 1950–1960ті рр. В особі киянина М. Кагана [8] ідеї Т. Манро отримали додатковий поштовх, хоч радянський філософ і культуролог усе ж таки послуговувався власним поглядом на проблему. Пов'язавши морфологію мистецтва (що її він розумів як певну історичну еволюцію типів художньої діяльності) з проблемою художньо-образного моделювання в цій діяльності, М. Каган теж спирався на прагматику еволюціонізму, хоч уже з другої половини ХХ ст. став вимальовуватись «революційний поштовх» у морфології

мистецтва і зміна меж у системі мистецтва прямо була пов'язана з переходом індустріального капіталізму в інший, інформаційний вимір.

Таким чином, методологічні дискурси міжвоєнного періоду, враховуючи і методологічний морфологічний дискурс, не виконали вповні свого завдання осмислити перебудову системи мистецтва та місця мистця в цій системі, оскільки мистецькі процеси були загальмовані війною, а крім того, і про це вже йшлося, післявоєнна конфігурація суспільства розвинених країн кардинально змінилась, як і змінилась післявоєнна практика мистецтва. Дослідникам мистецтва довелося знову віднаходити відповідний методологічний інструментарій, здатний вирішити завдання, які постали перед мистецтвознавством.

Необхідність дослідження траєкторії змін у мистецьких процесах на різних онтологічних рівнях, виявлення зв'язків між цими змінами та місцем мистця в зазначених процесах, пояснення причинно-наслідкових зв'язків між руйнуванням суворої жанрово-видової ієрархії в мистецтві та змінами у формотворенні стала причиною створення передумов теоретичної актуалізації морфологічного методологічного дискурсу з кінця ХХ ст.

1.2 Концептуальне моделювання предметної сфери морфологічного методологічного дискурсу в мистецтвознавстві

Якщо звернутись до моделювання предметної сфери морфології мистецтва, то вона протягом різних періодів концептуалізації спиралась на певні категорії, «зони сусідства» та рівні функційної локалізації.

Категоріальний апарат морфологічного дискурсу формувався поступово, спираючись на естетичні категорії античності, які стали основою категоріальної системи європейської гуманітаристики. Категоріальна концептуалізація морфології мистецтва класично-нормативного зразка, як уже зазначалось, відбувалась у межах бінарної взаємодії категорій класичної естетики, сформованої ще на основі «Поетики» Арістотеля, праць Платона та послідовників цих мислителів протягом багатьох століть.

7 Олександр Георгійович Габричевський (1891–1968) – радянський історик і теоретик пластичних мистецтв.

8 Мойсей Самійлович Каган (1921–2006) – радянський філософ, культуролог, який присвятив себе дослідженню морфології мистецтва.

Концептуалізуючи сферу дослідження естетичної свідомості, антична естетика почала формувати не тільки власний об'єкт дослідження, а й категоріальний апарат, який склали бінарності «буття — небуття», «макрокосм — мікрокосм», «природа — культура», «краса — потворність», «піднесене — приземлене» тощо. Ці бінарності об'єднали категорії онтологічного характеру. Формування спеціальних категорій, які б описували систему мистецтва, почалося паралельно з формуванням загальних естетичних категорій, і фактично це були поняття-описи в межах системи категорій онтологічного характеру. До прикладу, основи термінології архітектури містив у собі відомий трактат Вітрувія [9] «Десять книг про архітектуру», написаний у 18–16 рр. до н.е. Поняття «композиція», за Вітрувієм, містило в собі поняття «порядку» (розташування елементів), «краси» (благообразності), «співрозмірності» (пропорції), «економії» та «евритмії». Поєднання цих специфічних категорій було втілено в законі «правильної архітектури» (нормативної архітектури): «Міцність. Користь. Краса» (лат. *Firmitas, Utilitas, Venustas*). Ці специфічні категорії отримали розвиток у середині XV ст. в працях Д. Барбало [10], який опублікував 1556 р. «Коментарі до “Десяти книг Вітрувія про архітектуру”». Давньоримський оратор Марк Туллій Цицерон [11] описав основні елементи краси, яка складалась, за Цицероном, з елегантності (*elegantia*), правильності рис (*pulchritudo*), задоволення (*venustas*) та прикраси (*ornamentum*). Однією з перших енциклопедій мистецтва з використанням «спеціальних понять» є праця Плінія Старшого [12] в 37 книгах «Природничої історії» (лат. *Naturalis historia*) (тут містився опис матеріалів для виконання творів мистецтва, способів і прийомів оброблення таких матеріалів).

Цей період формування категоріально-термінологічної системи мистецтва дав пош-

тових виникненню так званих дефініцій-описів, які містили декілька значень та ознак. Значно пізніше, в добу Просвітництва, категоріально-термінологічна система мистецтва була вибудована як «система дефініцій» (сукупності ієрархій понять), що описували вже окремі термінологічні системи, які «працювали» з певними морфологічними системами мистецтва (зокрема родового рівня).

З початку формування мистецтвознавства як науки були введені в науковий обіг такі бінарності як «тектонічність — атектонічність», «скульптурність — пластичність», «живописність — графічність», «об'ємність — пластичність» тощо. Ці категорійні бінарності стають основою мистецтвознавчої атрибуції творів мистецтва та їх стилістичного аналізу. Система дефініцій-описів була доповнена дефініціями-указаннями, які вказували на те, що мистецьке явище належить до певної морфологічної групи.

Певною часовою кульмінацією дії таких бінарностей стала середина XIX ст., коли в межах ідей німецьких філософів і західних естетиків дослідники намагалися закріпити методологічні підходи описового мистецтвознавства.

Рівні функціональної локалізації кожної з класично-нормативних морфологій теж були визначені бінарностями, про які вже йшлося вище і які були описані в науці ще з античних часів.

Модерна доба поставила питання щодо дії зазначених категорій як єдино можливих, бо бінарний опис мистецьких практик художнього авангарду став проблематичним, а існуючий категоріально-термінологічний апарат почав розвиватись дедалі зростаючою кількістю значень, притаманних конкретним дефініціям.

Повоєнний морфологічний дискурс, не маючи іншого інструментарію, намагався повернутись до бінарної категоріальної системи. Таке повернення, на жаль, не стало результативним через причини, на які ми посилались у попередньому підрозділі.

Звертаючись до обсягу поняття «морфологічний дискурс», можна визначити певні межі та «зони сусідства» за двома вимірами: синхронічним і діахронічним.

За параметром «зони сусідства» за синхронічним виміром (горизонтальна площина) можна визначити обсяг поняття «морфологічний дискурс» та окреслити наступні функційні межі позначуваної ним предметної сфери: «гуманітаристика» — «мистецькі практики» — «есте-

9 Вітрувій, Марк Вітрувій Полліон (лат. *Marcus Vitruvius Pollio*, 80/70 рр. до н.е. – 15 р. до н.е.) – римський архітектор, військовий та цивільний інженер другої половини I ст. до н.е.

10 Даніеле Маттео Алвізе Барбаро (італ. *Daniele Matteo Alvise Barbaro*, 1513–1570) – італійський духовник і дипломат. Також був архітектором, письменником з архітектури, перекладачем і коментатором Вітрувія.

11 Марк Туллій Цицерон (лат. *Marcus Tullius Cicero*, 106–43 рр. до н.е.) – давньоримський політичний діяч, філософ, поет, політичний теоретик, правник, оратор, письменник, адвокат, жрець.

12 Пліній Старший (лат. *Plinius Maior*, також Гай Пліній Секунд, лат. *Gaius Plinius Secundus*, 23/24–79) – давньоримський історик, письменник, державний і військовий діяч Римської імперії.

тика» — «мистецтвознавство» — «теорія мистецтва» — «морфологія мистецтва» — «види мистецтва» — «роди мистецтва» — «жанри мистецтва» — «художні форми мистецтва».

Очевидно, що гуманітаристика як комплекс наук про людину досліджує різні аспекти людського існування, тож має різні сфери дослідження. Але цей комплекс об'єднує центральна тема — людина. Тому якщо взяти до уваги, що центральною фігурою мистецької діяльності («мистецької практики») є мистець і саме він творить і популяризує смисли, породжувані твором мистецтва, то гуманітаристика є саме тим комплексом наук, до котрих закономірно входять як естетика, так і мистецтвознавство.

Естетика як філософська наука, що вивчає природу естетичної свідомості, сформувала принципові засади та категоріальний апарат осмислення її функціонування, що стало світоглядним підґрунтям для розвитку мистецтвознавства.

Власне, мистецтвознавство як наука, що розпочала своє формування з XVI ст., базувалось на знанні про мистецтво, комплексному дослідженні та осмисленні всіх видів художньої діяльності (практики) в руслі жорсткого детермінізму лінійного мислення, яке сформувалось у Новий час.

Мистецтвознавство вивчає закономірності функціонування мистецтва, поєднує в собі історію, теорію мистецтва та художню критику (Короткий енциклопедичний словник з культури 2003).

Відповідно, теорія мистецтва, що тісно пов'язана з естетикою, вивчає закономірності розвитку мистецтва, зв'язки між змістом і формою. Частиною теорії мистецтва є морфологія мистецтва, мета якої полягає в дослідженні побудови системи мистецтва, її рівнів (видового, родового, жанрового, формотворчого), а також аналізі принципів взаємодії цих рівнів між собою. Додатковим завданням для морфології мистецтва може виступати дослідження проблеми меж мистецтва, якщо ця проблема дотична до осмислення принципів взаємодії рівнів системи мистецтва.

Одну з перших систем взаємозв'язку конкретних видів мистецтва сформував Г. Гегель [13] у праці «Система окремих мистецтв». У цій праці, в основу якої покладено співвідношення ідеї та форми, автор класифікував види мистецтва від

скульптури до поезії (Павленко 2004). Види мистецтва як цілісна система були також розглянуті й І. Кантом [14] у теоретичній площині. На початку XX ст. М. Фехнер [15] систематизував види мистецтва з психологічної точки зору, а саме стосовно практичної корисності тих чи інших видів мистецтва, що було суголосно з прагматизмом, характерним для того часу.

Щодо наступного морфологічного рівня, жанрового, то проблема концептуалізації жанрів виявилася значно складнішою. Жанр як історично зумовлений внутрішній розподіл у всіх видах мистецтва, а також тип художнього твору, що вирізняється єдністю специфічних якостей, форми та змісту, був виділений в окремий морфологічний рівень іще античними естетиками.

Якщо з середини XIX ст. на цьому рівні почали проявлятися дифузні процеси, то наприкінці XIX ст. ці процеси тільки посилювались. Експериментальні мистецькі практики модерної доби привели до самодетермінації та появи нових жанрів мистецтва, що їх описувати й досліджувати розпочали в морфологічному дискурсі тільки з другої половини XX ст. Серед тих, хто звернувся до проблеми морфології жанру, був, зокрема, М. Каган. Як справедливо зазначає одна з найкваліфікованіших дослідниць проблем морфології літератури Т. Бовсунівська [16], «він (М. Каган. — З. А.) чи не першим зазначив, що актуальність жанрового поділу підсилюється у зв'язку з розвитком інших видів мистецтва <...> Диференціація жанрів за типом створюваних мистецтвом образних моделей передбачає ідентифікацію побудови внутрішньої та зовнішньої форми мистецтва, тобто “способи художньо-образного моделювання...”» (Бовсунівська 2009, с. 255–257). Ще одним важливим внеском М. Кагана в «еволюційний морфологізм» XX ст. стало розподібнення жанру та роду: «Головна відмінність категорії “жанру” від категорії “роду” полягає в тому, що якщо друга характеризує модифікацію структури одного виду мистецтва під впливом іншого, то перша позначає модифікації структури виду, покликані внутрішніми причинами, хоча причини ці у всіх видах мистецтва подібні» (Каган 1972, с. 410). Утім, незважаючи на

13 Георг Вільгельм Фрідріх Гегель, або ж Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (нім. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831) – німецький філософ XIX ст.

14 Іммануїл Кант (нім. Immanuel Kant, 1724–1804) – німецький філософ, родоначальник німецької класичної філософії.

15 Міхал Фехтер (пол. Michał Fechter, 1843–1908) – львівський інженер, архітектор.

16 Тетяна Володимирівна Бовсунівська – українська дослідниця-морфолог, професор кафедри зарубіжної літератури КНУ ім. Тараса Шевченка, авторка інтермедіальної теорії жанрів у літературі.

важливість наведених висновків, треба зазначити, що концептуалізація жанрового рівня мистецтва не могла бути завершена М. Каганом априорі, адже зміна онтологічних засад розвитку цивілізації наприкінці ХХ ст. торкнулась і проблеми жанрів мистецтва. Дослідники-морфологи повинні були повернутись до цієї проблеми, використовуючи оновлений методологічний інструментарій.

Формотворчий рівень морфології мистецтва теж зазнав кардинальних змін із середини ХІХ ст. Певною кульмінацією формотворчих трансформацій стала доба художнього авангарду, коли з'явилися численні «іزمи» у формотворенні, що розпочали експерименти над художньою формою як на рівні засобів художньої виразності («зовнішня художня форма»), так і на рівні смислового («внутрішня художня форма»). Абсолютизуючи той чи інший засіб художньої виразності (лінію, колір, композицію, ритм тощо), кожний з авангардних «ізмів» (художньо-стилістичних напрямів) намагався виявити формотворчий його потенціал. Не минули експериментатори-мистці і «внутрішню художню форму». Форма-абсурд, форма-симулякр — це ті «радикальні» смислові модифікації художньої форми, які руйнували причинно-наслідковий зв'язок художнього нарративу з емпіричною дійсністю, аби виявити кордони цього внутрішнього та залучити до його творення не тільки власне митця, а й його глядача, слухача тощо. З другої половини ХХ ст. зазначені експерименти лише посилювалися та розповсюдились не тільки на саму художню форму, а й на засоби її презентації, включення її в експозиційний простір на інших смислових засадах.

Таким чином, концептуалізація змін у формотворенні морфологами велась постійно й на кожному невеликому етапі вимагала і досі вимагає оновлення наукової оптики формотворчих досліджень.

Параметр «зони сусідства» за дихотомічним виміром (вертикальна площина) у морфологічному методологічному дискурсі визначає «можливості художнього освоєння світу» — «систему мистецтва» — «морфологію мистецтва». За цим виміром кожний хронологічний період розвитку морфології мистецтва формував і формує певні «можливості художнього освоєння світу», конфігуруючи систему мистецтва як особливу для цього періоду.

Так, архаїчна морфологія мистецтва спиралась на синкретичні можливості художнього освоє-

ння світу, створюючи неподільну на види, роди та жанри (синкретичну) систему мистецтва.

Антична морфологія мистецтва вибудовувалась у розрахунок на те, що можливості художнього освоєння світу визначались бінарностями: і технологією, і власне музами (за Платоном), які допомагали античній людині формувати уявлення про вічну впорядкованість Всесвіту, а система мистецтва вбачалась в античному світі як діалектична бінарність: техно та мусична.

Середньовічна морфологія мистецтва з її релігійними можливостями художнього освоєння світу поділяла систему мистецтва на «високі» та «низькі» його види. Доба Просвітництва з її акцентуванням людської чутливості, з одного боку, та історичністю, з іншого, спиралась на раціоналістичні можливості художнього освоєння світу. Утім, поети, революційні демократи, енциклопедисти цієї доби, утверджуючи ідеали громадської пристрасі, вперше протиставили літературу, театр, музику традиційно панівному образотворчому мистецтву, розглядаючи їх як види мистецтва динамічного. Морфологічна бінарність у системі мистецтва «статичне — динамічне» доповнила концептуалізацію морфології неокласичного та романтичного мистецтва. Отже, до середини ХІХ ст. в цілому в розвинених країнах була завершена категоріальна концептуалізація морфології мистецтва класично-нормативного зразка.

У модерну добу почалась категоріальна концептуалізація морфології мистецтва неокласичного зразка. Певною ознакою такої концептуалізації за діахронічним виміром стало стрімке урізноманітнення можливостей художнього освоєння світу модерною людиною, «розхитування» бінарностей, які склались у системі мистецтва попередніх періодів, за рахунок додавання до них нових ланок, появи морфологічних тріад. Так з'явився розподіл системи мистецтва на часові (література, музика), просторові (скульптура, архітектура, живопис, графіка, фотографія) і просторово-часові (кіномистецтво, телемистецтво, театр тощо) види. Морфологічна видова тріада неокласичного зразка є наступною: розподіл мистецтва на динамічні (література, музика), статичні (скульптура, живопис, графіка, архітектура тощо) і статикодинамічні (кіно, театр, телемистецтво та ін.) його види. Таким чином, рівні функційної локалізації кожної з неокласичних морфологій були визначені тріадами, а це вимагало поглибленого функційного аналізу кожного елемента тріади.

З другої половини ХХ ст. в межах постмодерної культурної ситуації виникають можливості художнього освоєння світу вже постмодерною людиною. Ці можливості були не тільки різноманітними, а й нестійкими, що перетворювало відомі модерні морфологічні тріади на морфологічні ризоми, де поділ на види мистецтва був теж ситуативним, нестійким. Настала доба так званого «морфологічного мерехтіння», коли морфологічні ланки утворювались на незначний термін, розпадались або входили до інших морфологій. Процес концептуалізації в період «морфологічного мерехтіння» став надскладним і знову вимагав оновлення наукового інструментарію морфологів. Визначення рівнів функціональної локалізації кожної з посткласичних морфологій вимагало ситуативного функційного аналізу кожного елемента ризоми. Фактично з другої половини ХХ ст. методологічні підходи описового мистецтвознавства поступаються аналітичному і навіть континуальному мистецтвознавству.

Отже, можемо констатувати, що у вузькому розумінні морфологічний методологічний дискурс є сукупністю принципів, методів, прийомів аналізу видів, родів, жанрів і форм мистецтва як елементів цілісної та динамічної його системи. У широкому розумінні морфологічний методологічний дискурс є частиною методологій мистецтвознавчого спрямування, його метою є науковий аналіз побудування системи мистецтва. Обидва типи цих визначень є допустимими. Однак існує велика частка так званих рекомендованих визначень, або визначень, які є результатом авторських концептуалізацій. Наприклад, авторською концептуалізацією поняття «мистецтвознавство» є наступне: «Мистецтвознавство — гуманітарні науки, що вивчають закономірності функціонування мистецтва...» (Корінний, Шевченко 2003).

Зовнішньосистемну організацію предметної сфери дії морфологічного методологічного дискурсу можна моделювати за вектором концептуальної ознаки «межа — положення “між” і “на межі” — розсіювання меж». Це модель міждисциплінарних зв'язків сучасного морфологічного дискурсу, що формуються на перетині проблематики різних аспектів гуманітаристики (філософії, естетики, психології, культурології тощо), наукових дисциплін мистецтвознавства, котрі між собою взаємодіють як конвергентні субсфери та можуть бути орієнтовані на морфо-

логічний аналіз системи мистецтва, враховуючи більш «вузькі» об'єкти та предмети дослідження, дослідницькі завдання тощо. До прикладу, такою субсферою може виступати, зокрема, «морфологія образотворчого мистецтва» або «морфологія телевізійної режисури». У першому випадку «межа» морфологічного аналізу формується за видовою ознакою, у другому — за ознакою типу мистецької діяльності (мистецької практики).

Внутрішньосистемну організацію предметної сфери дії морфологічного методологічного дискурсу репрезентує його знанневий простір, структурований у наукових крос-аспектних і крос-дисциплінарних напрямках досліджень, у наукових школах, теоріях, концепціях. Тут може існувати певна кореляція субсфер «теоретична парадигма / емпірична парадигма» — «парадигмовий / [крос] аспектний напрям / підхід» — «авторська теорія (концепція) / наукова школа». До прикладу, морфологічний аналіз системи мистецтва, запропонований М. Каганом на початку 1970х рр., врахувавши теоретичну парадигму, сформульовану Т. Манро, втілив крос-аспектний підхід (прагматизм Манро й марксистську діалектику) та започаткував авторську теорію морфології мистецтва М. Кагана, на основі якої виникла потужна наукова школа радянських морфологів, досягнення якої досі використовуються деякими дослідниками.

У межах іншого вектора за дихотомічною ознакою «традиційне — нове», актуалізується кореляція субсфер «еволюційний морфологізм» — «континуальний морфологізм», що їх номінують відповідні терміни.

1.3 Еволюція принципів засад існування морфологічного дискурсу в мистецтвознавстві

«Еволюційний морфологізм» формував знання про побудову системи мистецтва класично-нормативного зразка протягом багатьох століть. За вектором концептуальної ознаки «межа — положення “між” і “на межі” — розсіювання меж», метою «еволюційного морфологізму» було осмислення джерел руйнування архаїчного міфолого-мистецького синкретизму та встановлення видових, родових, жанрових і формотворчих меж

у мистецтві як морфологічної системи класично-нормативного зразка.

Які ж принципи діяли протягом цього тривалого часу для реалізації вказаної мети? По-перше, треба зазначити, що принципова основа цього осмислення еволюціонувала. По-друге, на кожному етапі цієї еволюції формулювалася проміжна мета наукового осмислення. Потретьє, не завжди ця мета досягалася повністю у відведений період часу.

Якщо в доантичний період у синкретичному світі культури діяли принципи повторюваності, симетрії, неподільності (на цих принципах будується одна з найпоширеніших форм синкретичного мистецтва — орнамент, до прикладу), то зі створенням умов виокремлення «світу культури» зі «світу природи» ці принципи доповнюються новими.

Античний період формування наукової думки щодо мистецтва став кульмінаційним в осмисленні причин, логіки «розгалуження» сфер людської діяльності після тривалого періоду архаїчного синкретизму та закладення принципової основи теоретичних засад цього «розгалуження».

Можна поділити умовно принципи осмислення античного буття на загальнофілософські, естетичні та власне прамистецтвознавчі.

Загальнофілософські принципи за спрямуванням можна умовно поділити на онтологічні, гносеологічні та аксіологічні. Відомо, що саме античні філософи зробили важливий внесок у віднайдення причиново-наслідкового зв'язку в переході можливості в дійсність, тобто обґрунтували принцип причиновості в осмисленні дійсності. За Арістотелем, виділяються наступні типи причин: причини матеріальні; формальні; дійові; кінцеві, або цільові («кауза фіналіс»).

Як відомо, ідея відображення, віддзеркалення об'єктивно існуючого світу зародилася на перетині двох різних стилів філософського мислення в античну добу: емпірико-сенсуалістичного, який орієнтувався на матеріально-речовий аспект буття, та логіко-раціоналістичного, який фокусував увагу на формальних і числових закономірностях.

Принцип діалектики (діалектичного розвитку), сформульований античними філософами (Сократ, Арістотель та ін.), дозволив у межах формальної логіки дійти тих чи інших висновків шляхом міркувань та установлення логічних суперечностей. Утім, застосовується також *принцип упорядкова-*

ності, а у вченні Геракліта Ефеського [17] з'являється поняття «гармонія», котру він розглядав як внутрішню єдність, урівноваженість протилежностей, що складають ціле. Одним з головних об'єктів естетичного наслідування був Усесвіт (Всесвіт).

Серед загальнофілософських принципів античності можна назвати *принцип симетрії* та *принцип відповідності*, адже завдяки їх дії описувались як явища природи, так і явища культури. Симетрія розглядалася в античності як єдність числа, порядку й гармонії та фундувала осмислення буття в атомістичній доктрині античної натурфілософії. *Принцип самоорганізації (гармонійної та симетричної)* теж був частиною атомістичної доктрини. Звичайно, оскільки естетика була і є філософською наукою, то й загальнофілософські принципи одночасно вбачались як принципи естетичні. *Принцип гедонізму* теж фундував античне мистецтво, адже насолода мистецтвом стала частиною античної художньої традиції. *Принцип урізноманітнення* дозволяв ураховувати різноманітність проявів як у природі, так і в культурі.

Усі вказані принципи вважались певною системою, елементи якої взаємодіяли між собою та пояснювали побудову Всесвіту, соціуму, індивідуального людського простору. Зазначена принципова основа античного світобуття й спиралась на бінарні категорії, про які вже йшлося.

Закладення принципової основи теоретичних засад видового «розгалуження» саме художньої діяльності належать Сократові та Арістотелю. Сократ, запропонувавши діалектичну бінарність «корисне — прекрасне», визначив архітектуру як репрезентанта «корисного», а репрезентантом «прекрасного» в його концепції стала музика (музичне мистецтво) як утілення не утилітарного, а «надлишкового».

У свою чергу, базуючись на принципі діалектики, Арістотель формує перші бінарності в розподілі наук на «теоретичні — практичні» та «поетичні — технічні». У своїй теорії поезії (Арістотель 1967) в античному розумінні діалектики Арістотель протиставляє матерію та форму (від грецького кореня *morphe* походить слово «морфологія»). Філософ на основі цього принципу аналізує теоретичні засади «поетичного» як ті, що переважають практичні засади «технічного», адже теорія («теорія» грецькою мовою — спостереження, не-

17 Геракліт Ефеський (544–483 рр. до н.е.) – грецький філософ, естет.

абстрактне мислення) є вагомішою за практичне втілення. Але саме естетик Арістотель наполягав, на відміну від Платона, на реалістичному погляді на мистецтво як на діяльність, котра спрямована на відтворення дійсності. До спеціальних, мистецтвознавчих принципів можна віднести *принцип єдності змісту і форми, принцип конструктивності тощо*.

У добу середньовіччя відбулися певні зміни у світоглядному підґрунті буття європейського суспільства. Проблема походження Бога й доказів його існування стала приводом для розмежування середньовічної філософії та теології. Не менш важливою теоретичною проблемою виявилась проблема ставлення до універсалій (універсальних категорій), що вже склались у філософській думці (суперечки між реалістами та номіналістами), тощо.

Сформувався основні істини християнської віри, які склали принципову основу і для існування системи середньовічного мистецтва. *Принцип верховенства Божественного*, ігнорування природного став домінуючим у середньовічній естетиці.

До спеціальних, мистецтвознавчих принципів доби середньовіччя можна віднести *принцип канонічності, принцип ієрархічності, принцип віртуальності та принцип символічності* (наприклад, уже на формотворчому рівні, у творенні візантійських ікон, діяли всі ці принципи: був установлений канон, котрий проявлявся в суворій ієрархічності використання кольорів, композиційних прийомів, а сама ікона була втіленням віртуально-символічного Божественного).

Утім, з VI–X ст. у Західній Європі спостерігається дія *принципу несистемності* розвитку мистецтва. З'являються нові морфологічні ланки у традиційних для античності видах і жанрах мистецтва (іконопис, наприклад), у формотворчості. Творчі пошуки в межах цих ланок у зазначений період далекі від теоретичного осмислення та типологічної систематизації.

Посилення дії *принципу несистемності* відбулось наприкінці середньовіччя і привело до першого відомого «морфологічного вибуху» в добу Відродження, коли було здійснено переосмислення античного доробку як у теорії, так і в практиці пізнього середньовічного мистецтва.

Антропоцентризм, гуманізм, пантеїзм та універсалізм доби Відродження стали наріжними

каменями формування нової натурфілософії, повернення інтересу до держави, плекання індивідуалізму та розповсюдження ідей соціальної рівності. Відбулось і повернення до певних принципів античної доби: *принципу гедонізму, симетрії, гармонії, впорядкованості, ієрархічності* та інших, які, не відкидаючи принципів середньовіччя, повертали системі мистецтва Відродження її антропологічний вимір.

Цей перехідний період від середньовіччя до Нового часу характеризується народженням науки в її сучасному розумінні. Саме в цей період усіляко обґрунтовується необхідність вивчати природу і людину не шляхом схоластичних міркувань, а за допомогою спостережень, експериментів і досвіду. Це повною мірою стосується і народження описового мистецтвознавства як наукового знання про систему мистецтва. Скажімо, *принципи ієрархічності, впорядкованості* дозволяють першим дослідникам образотворчого мистецтва вже на цьому етапі розглядати його як систему творів «видатних художників, скульпторів, архітекторів».

Стрімкі трансформації в мистецтві на основі дії зазначених принципів відбуваються насамперед на формотворчому рівні. Пошуки нових засобів художньої виразності, відкриття законів лінійної перспективи, опанування нових авторських технік і прийомів, які поєднуються з технологічними експериментами, спонукають дослідників мистецтва вказаної доби (Дж. Вазарі [18] та інших) звертатись до джерела цього революційного формотворення — особи мистця-універсала. Важливість «mensura» (італ. «prospettiva») [19] пояснюється цінністю втілюваного у творі мистецтва індивідуального досвіду мистця. Мистецтвознавчо-біографічні описи формотворення доби Відродження, як відомо, виявились одночасно і частиною морфологічного методологічного дискурсу, адже описували й авторські мистецькі практики як частину оновленої системи мистецтва (так, скажімо, в трактатах Дж. Вазарі було виявлено єдине джерело авторських мистецьких практик в образотворчому мистецтві — «мистецтво малюнку», і сам

18 Джорджо Вазарі (1511–1574) – італійський архітектор, художник, теоретик і історик мистецтва. Малював фрески, вітлярні картини, портрети. Автор «Життєописів славетних малярів, скульпторів, архітекторів» (Рим, 1550).

19 «Mensura» (італ. «prospettiva») – латинське поняття, що його використовує Томмазо Кампанелла в тексті «Метафізики» у значенні «суб'єктивне бачення», «суб'єктивна міра речей». Див.: (Campanella 1994, p. 560).

Вазарі [20] увів це поняття в науковий обіг описового мистецтвознавства) (Blunt 1978).

Перші наукові спроби концептуалізації мистецтва відбуваються, як відомо, у працях Вазарі, Леонардо да Вінчі [21], Альбрехта Дюрера²², Карела ван Мандера [23], Йоахима фон Зандрарта [24], Джованні П'єтро Беллорі [25], Джованні Паоло Ломаццо [26] та ін. Важливо, що в трактатах дослідників мистецтва доби Відродження простежується вплив нової для того часу розробленої гуманістами циклічної концепції історії. Не можна не погодитись із думкою М. Кагана щодо формування зародків описово-фактографічного мистецтвознавства доби Відродження: «Якщо художня критика виростає всередині системи культури, то наукове дослідження мистецтва приходить в останню з іншої культурної сфери — з наукової діяльності суспільства» (Каган 2001, с. 109–110).

На родовому рівні дія зазначених принципів утілюється в появі нових морфологій в образотворчому мистецтві (станковий живопис, гравюра тощо), театральному, музичному мистецтві, літературі, архітектурі. Відповідно оновлюється й жанрова структура системи мистецтва. Дія *принципу урізноманітнення* прискорюється, кількість носіїв авторських практик формотворення кардинально збільшується.

Не руйнуючи ієрархічності всієї морфології мистецтва, його практика наприкінці доби Відродження втілюється *під дією принципів надлишковості, ускладненості, чуттєвості* та «нового

синкретизму», що парадоксальним чином спричиняє поновлення дифузних процесів у всій системі. Кульмінаційним періодом досягнення зазначеної надлишковості та ускладненості стає формотворення в стилях бароко та маньєризму, коли створюється «закрита» вкрай ускладнена художня форма (роман — у літературі, опера — в музично-драматичному мистецтві, палацові комплекси — в архітектурі, живописні серії та скульптурні ансамблі — в образотворчому мистецтві). Саме в маньєризмі складаються передумови руйнації ренесансного природного, соціального та культурно-мистецького «нового синкретизму». Відбуваються зміни і в науковому дискурсі щодо естетичного обґрунтування теорії пізнання чуттєвості (концепція А. Г. Баумгартена [27] стосовно того, що чуттєвість є вельми досконалим засобом пізнання світу).

Щоб запобігти остаточному руйнуванню ієрархічної побудови системи мистецтва, в Новий час (у добу Просвітництва) треба було повернути дію *принципів канонічності, впорядкованості, гармонійності, симетричності* та ін., не відкидаючи здобутки авторського формотворення. Саме на зазначених принципах були розроблені видові теорії жанру (канонічна теорія літературного жанру; канонічна теорія жанрів образотворчого мистецтва; канонічна теорія театрального жанру тощо). Безумовно, видові теорії жанру повертали дослідників і практиків мистецтва до аристотелівської теорії метажанру, але враховували стан кожного з видів мистецтв на той час.

Якщо завданням дослідників античності було встановлення видових, родових, жанрових і формотворчих меж мистецтва як морфологічної системи, то дослідники доби Відродження та Нового часу закріпили межі морфологічної системи мистецтва класично-нормативного зразка після певної ренесансної дифузії цієї системи, системи новоевропейського мистецтва з його національними сегментами. «Витончені мистецтва» (*belle arti*) Нового часу описуються дослідниками вже за допомогою мистецтвознавчої термінології, оскільки завдяки трактатам Ренесансу та доби Просвітництва ця наука структурується за трьома складовими: історією, теорією та критикою мистецтва. Розвиваючись у контексті *принципів раціонального світогляду, осмислення «еволюційного мор-*

20 Джорджо Вазарі навіть фундував Академію мистецтва рисунку, де викладання живопису, архітектури та скульптури базувалось на поєднанні історичних, природничих і філософських дисциплін. Саме така структура навчального процесу стала основою діяльності художніх академій Нового часу.

21 Леонардо да Вінчі (1452–1519) – італійський художник, науковець, винахідник, письменник, музикант, один з найбільших представників мистецтва Високого Відродження, яскравий приклад «універсальної людини».

22 Альбрехт Дюрер (1471–1528) – німецький художник доби Відродження, математик і теоретик мистецтва. Створював вівтарні картини, портрети, гравюри, екслібриси.

23 Карел ван Мандер (1548–1606) – художник з Нідерландів, представник стилю маньєризму, поет, історик мистецтва.

24 Йоахим фон Зандрарт (1606–1688) – німецький художник і теоретик мистецтва доби Бароко. Малював історичні й алегоричні картини, портрети, є автором книги життєписів художників.

25 Джованні П'єтро Беллорі (1613–1693) – італійський художник, антиквар і мистецтвознавець. Відомий як біограф італійських художників XVII ст., подібний до Джорджо Вазарі у XVI ст. Автор книги «Життя сучасних художників, скульпторів і архітекторів» («Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni»).

26 Джан Паоло Ломаццо, або ж Джованні Паоло Ломаццо (1538–1592) – італійський художник, найкраще запам'ятовувався своїми працями про теорію мистецтва, які належать до другого покоління, що виробило маньєризму в італійському мистецтві та архітектурі.

27 Александер Готліб Баумгартен (нім. Alexander Gotlib Baumgarten, 1714–1762) – німецький естетик, філософ, послідовник Лейбніца і Вольфа, автор термінів «естетика» та «гносеологія», автор теорії чуттєвого пізнання світу.

фологізму» було суголомне *принципу історизму*, який фундував історико-орієнтовну систематизацію видової, родової та жанрової структури системи мистецтва до середини XIX ст. При цьому, згідно з Гегелем [28], із прискоренням розвитку капіталістичних тенденцій *діалектика та принцип історизму* доповнились опцією *нерівномірного історичного розвитку мистецтва*, адже кожний історичний етап мав свої естетичні й морфологічні «домінанти», коли окремі види, роди та жанри мистецтва виходили на перший план і домінували над іншими. Провідні види й жанри мистецтва, які визначали особливості художнього мислення кожної історичної доби, проявляли власну домінантність в усій сукупності продуктів творчої діяльності. Так, наприклад, у середньовіччі на перший план вийшли архітектура (переважно культова) та іконопис, домінування яких базувалось на бінарності «піднесено-ідеальне — неідеальне-земне». Антиаскетична ренесансна культура актуалізувала живопис і скульптуру, чие домінування втілювало бінарність «чуттєве — нечуттєве», «авторське — канонічне». У цей період художники досягли свободи, наприклад, у виборі кольору та композиції тощо, відходячи від канону. Нормативний класицизм XVII ст. найбільше цікавився театром. У центрі соціальної уваги в епоху Просвітництва (XVIII ст.) опинились література й театр, спроможні якнайкраще транслювати світоглядні ідеї цієї доби.

Ідеї енциклопедистів, спрямовані на перебування всіх суспільних відносин на основі *розуму, «вічної справедливості», рівності* та інших *принципів раціоналістичної філософії, що, на думку мислителів, впливали з невід'ємних «природних прав» людини*, вплинули і на систему мистецтва. *Емпіризм та раціоналізм* Просвітництва стали основою для закріплення канонічних засад уже доволі розгалуженої видової, родової та жанрової структури цієї системи.

Принцип несистемності був заміщений *принципом системності (системного аналізу)* та *принципом впорядкованості*, які дозволили виявити види та субвиди (як раніш позасистемні) мистецтва, жанри та субжанри, створити ієрархічні репрезентативні списки «топових» академічних

художніх форм (зокрема Декарт [29] наполягав на тому, що першою ознакою системи є список).

Велика заслуга в морфологічній систематизації мистецтва належала художнім академіям Європи, адже така систематизація та впорядкованість не тільки вербалізували художню традицію в кожному виді мистецтва, а й фундували європейську художню освіту. Саме в цей час виникають *принципи організації європейської художньої освіти та її методика, які на наступному етапі розвитку диференціювалися за видами мистецтва*. До середини XIX ст. виникли методики музичної, театральної, образотворчої, архітектурної освіти, які активно вдосконалювались.

Академічний систематизм «еволюційного морфологізму» класично-канонічного зразка оптимізував для дослідників морфології мистецтва вирішення тактичних завдань опису морфологічних ланок і створення їх ієрархій, базуючись на алгоритмічному історичному мисленні в межах раціональної філософії.

Таким чином, до кінця першої половини XIX ст. йшов процес опису всього мистецького доробку з первісних часів, його систематизація та морфологічна типологізація, був зроблений певний підсумок багатостолітньої історії мистецтва, виявлені основні принципові засади та закономірності його розвитку, котрі трактувались як еволюційні. *Принцип діалогізму*, який підсилював діалектику XIX ст., діяв і продовжує діяти протягом кінця XIX — початку XXI ст.

Стрімка індустріалізація XIX ст., зміна в діалектичній взаємодії суспільних страт у капіталістичних країнах світу, заміна натурального обміну ринком трансформували принципові засади існування *системи мистецтва як системи динамічної, здатної до самоорганізації* під впливом різних зовнішніх і внутрішніх чинників. Якщо домінуючим зовнішнім чинником була соціокультурна динаміка суспільства, то внутрішнім — зміна місця мистця та нових мистецьких інституцій у ринкових умовах. Зближення культури повсякденності з художньою культурою (системою мистецтва та її морфологією) стало рушієм руйнування жорсткої морфологічної ієрархії класично-канонічного зразка й довело нездатність «еволюційного морфологізму» дослідити та пояснити ці стрімкі зміни. Наступила доба так зва-

28 Георг Вільгельм Фрідріх Гегель, також Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (нім. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831) – німецький філософ XIX ст., який створив систематичну теорію діалектики. Її центральним поняттям є розвиток – характеристика діяльності світового духу.

29 Рене Декарт (фр. René Descartes, лат. Renatus Cartesius – Ренат Картезіз, 1596–1650) – французький філософ, математик, музикознавець, фізик, астроном, теоретик музики.

ного «морфологічного мерехтіння», коли морфологічні ланки утворювались на незначний термін, розпадались або входили до інших морфологій.

Самоорганізаційні «зсуви» морфології мистецтва розпочались із формоутворення. Саме на цьому рівні можна було наочно прослідкувати дію *принципу гібридності*, адже «мислення формою», художньою формою гібридного типу, стає основою пластичних мистецтв середини ХІХ ст. і всього ХХ ст. Канонічна художня форма стрімко позбавляється в цей період своєї «марності», активно підсилюючи «утилітарність» (у сфері дизайну, що народжувалась у цей час), з одного боку, а з іншого, навпаки, використовуючи утилітарну річ як «марну», суто мистецьку форму (відомі реді-мейди початку ХХ ст. як онтологічне втілення гібридної художньої форми).

Дія *принципів дисипативності* («розмивання межі») та *трансгресії* («виходу за межу») теж змінила формотворення в системі мистецтва: з'явилися кольорово-музичні художні форми, «живописні перформанси» тощо (Алфьорова 2016; Алфьорова 2019).

Технологічно новітньою художньою формою стала фотографія — «оптична картина» та «фільма» — «рухома оптична картина» (Алфьорова, Первишева 2016). Фотографія (світло пис) і кінематограф (рухома фотографія) породжують нові морфологічні системи — з видовими, родовими та жанровими рівнями існування, де зазначені принципи є онтологічними. Це можна прослідкувати завдяки специфічним для обох морфологій категоріально-термінологічним апаратам, у яких поєдналися дефініції «класичного» образотворчого лексикону, зокрема «композиція», «ритм», «лінія», «колір», «перспектива», та новітнього — «кадрування», «мізансценування», «витримка», «світлочутливість» тощо (Алфьорова 2016).

Під дією *принципу трансгресії* відбувається «вихід за межу» жанру канонічно-нормативного зразка (Алфьорова 2006). Одночасно до дії цього принципу відбувалась і гібридизація жанру та художньої форми, наприклад плакат з кінця ХІХ ст. визначається як «жанроформа», оскільки містить у собі ознаки жанрової структури (як певної оповідності) та художньої форми (власне плакату). Це стосується багатьох художніх форм модерної доби, які стрімко набувають системних ознак певного жанру.

«Розмивання» («розсіювання») морфологічних меж системи мистецтва на користь зближення «елітарного» та «масового», створення «ігрового простору» й умов для індивідуальної творчої свободи мистця, «вибуху» експериментального формотворення в добу художнього авангарду як «радикальної інноваційності» підготували основу для зміни «еволюційного морфологізму» на «континуальний морфологізм», який спирався на принципи некласичної культури.

Сам тип такої культури формував гуманітарне знання, яке характеризувалось протилежними тенденціями: *диференціацією* та *інтеграцією*. Під дією *принципу диференціації* в першу чверть ХХ ст. посилювалися процеси онтологічної ідентифікації новітніх морфологій (фотографії та кінематографа як систем мистецтва), а під дією *принципу інтеграції* виникли «синтезовані» сфери мистецтва: аудіовізуальне мистецтво, дизайн, які свідчили про динамічну інтеграцію художньої культури (мистецтва) та культури повсякденності.

Тенденція «синтезу мистецтв», як ми вже вказували, торкнулась і формотворення. Інші *принципи некласичної культури*: *принцип невідзначеності*, *принцип недовтіленості*, *принцип фрагментування*, *принцип варіативності*, *принцип множинності*, *принцип мінімалізму* діяли щодо морфології мистецтва як одночасно (в деяких видах мистецтва), так і в певних комбінаціях (на родовому, жанровому та формотворчому рівнях).

Таким чином, «континуальний морфологізм» мав урахувати дію зазначених принципів і трансформувати науковий інструментарій вивчення системи мистецтва в «нестійкому», турбулентному стані.

У середовищі морфологів виникає розуміння того, що на заміну «закритій», статичній, однозначній та уніфіковано-нормативній художній формі приходить художня форма багатозначна і гнучка, процесуальна й мінлива.

Які особливості формотворчого рівня мистецтва модерної доби повинен був урахувати оновлений науковий інструментарій морфологів? *Динамізацію художньої форми* (її внутрішню, смислову та зовнішню монтажність), *певну випадковість виникнення* (виникнення під дією невідзначених чинників), *відносність існування* (оригінал — копія), *синестезію та «о-дивлення»* як певний стан існування в системі, *прагнення до інваріантності/варіативності, гібридність*. Такі

ознаки художньої форми модерної доби свідчили про початок нелінійного розвитку морфології мистецтва, її стрімкої урізноманітненості та підвищення діалектичної конфліктності між «монологічним» та «діалогічним» дискурсами в середовищі морфологів мистецтва.

Друга половина ХХ ст. ознаменувалась «програмною» ризомністю та децентрацією художньої практики, її еkleктизмом, відомою «смертю Автора», налагодженням на гру та «некоректне мислення» в художній творчості, підозрілістю до раціональності, диз'юнктивністю, запереченням будь-якого тотального дискурсу, визнанням відносності будь-яких цінностей та будь-якого естетичного досвіду, довірою до безпосереднього «відчуття» творуречі в мистецтві, відмовою від його /її закінченості, від однозначного замислу (Алфьорова 2008).

Після Другої світової війни відчувалась культурна втома, перенасиченість, марність та неможливість конструювання нових культурних смислів (Bertalanffy 1956). Формування постнекласичного етапу розвитку культури й мистецтва у розвинутих країнах світу, зокрема країнах Європи, супроводжувалось «усвідомленням ілюзорності уявлень про неосяжні можливості наукового знання, визнанням неповноти будь-якого дискурсу, відносності та принципового неусунення суб'єкта від результатів наукового пізнання» (Алфьоров, Алфьорова 2017).

Визнавши обмежені методологічно-інструментальні можливості «еволюційного морфологізму» в дослідженні розбалансованої морфології мистецтва модерної доби, морфологи з другої половини ХХ ст. почали розробляти науковий інструментарій «континуального морфологізму», що спирався на принципи некласичної культури. Утім, виявилось, що після Другої світової війни принципова основа культури трансформувалась і принципи некласичної культури доповнилися принципами культури постнекласичної (культури постмодерну, культури метамодерну).

Межі системи мистецтва не тільки змінились — вони стали «розмитими», а це вкрай ускладнило їх визначення. Ці межі тепер мали визначатись морфологами диференційовано (стосовно кожного виду мистецтва окремо) та інтегровано (враховувати «включеність» кожного виду мистецтва в значно ширшу мистецьку сферу) одночасно.

«Мерехтіння морфологій» (тимчасове / довготривале виникнення певних морфологічних ланок невідомої / складної етимології) посилилось, адже розпочали формуватися сфери телевізійної та комп'ютерної морфологій, активізувалась авторська експериментальна повоєнна формотворчість.

Власне, процес «мерехтіння морфологій» виявляв «перехідність» існування системи мистецтва в стані розбалансування. Цей стан мав на увазі існування системи і як частково традиційно-нормативної (ієрархічної), і як нетрадиційної (неієрархічної).

З виникненням нових масових морфологій (наприклад, телевізійного мистецтва) посилювався і авторський індивідуальний спротив щодо них. Так, своєрідною індивідуальною «відповіддю» на появу телебачення став відеоарт 1970х рр., чий експериментальні стратегії репрезентації відеотвору почали множити додаткові морфологічні ланки телевізійного походження (джерело — нове електронне зображення) (Алфьорова 2006; Алфьорова 2007; Алфьорова 2010). Саме завдяки такому джерелу з'явилися зародки медіа-арту та інших морфологічних ланок новітнього походження.

Поява нового за онтологічним походженням зображення актуалізувала проблему концептуальної новизни аудіовізуального твору, проблему авторства та плагіату. І довела, що межі художньої онтології електронного мистецтва виявилися значно ширшими, ніж межі традиційного образотворчого мистецтва. Осмислення новітніх меж системи мистецтва ускладнилось також і через те, що з виникненням Інтернету та споріднених з ним технологій поступово стало зрозумілим: це не просто «чергова» нова морфологія, а щось значно вагомніше та складніше, це — нове соціокультурне середовище, сфера, яка одночасно є носієм і ознак новітньої морфологічної системи мистецтва.

Наукове осмислення засад існування нового цифрового середовища базувалось на парадоксальному поєднанні принципів різних парадигм: *принципів гуманізму, принципів постгуманізму* [30] та *принципів трансгуманізму* [31], в яких акценту-

30 Постгуманізм – світогляд, заснований на уявленні, що еволюція людини не завершена і може бути продовжена в майбутньому. Зокрема еволюційний розвиток має привести до становлення постлюдини – до гіпотетичної стадії еволюції людського вигляду, коли людська будова та можливості стали б відмінними від сучасних у результаті активного використання передових технологій перетворення людини.

31 Трансгуманізм (від лат. trans – прийменник, що означає перехід, зміну, і homo – людина) – філософська концепція, а та-

валась увага на антропологізмі як смисловій домінанті парадигми, розглядалися, з одного боку, можливості посилення інтелекту, створення штучних органів людського тіла, інтеграції свідомості людини в комп'ютер, кіборгізації тощо, і, відповідно, з іншого — через технологічну детермінацію повернення до гуманізму на новому щаблі розвитку постіндустріального суспільства.

Відмова від безумовного антропологізму попередніх епох по-новому поставила проблему осмислення місця мистця в системі мистецтва. Технологічна детермінація багатьох новітніх морфологій у межах цієї принципової основи спочатку розглядалась морфологами як «антропологічне протезування», тобто мала певну «вторинність» по відношенню до традиційно-нормативних мистецтв попередніх періодів. Але наприкінці ХХ ст. виявилось, що ця технологічна детермінація є онтологічною, невід'ємною від новітніх морфологічних ланок і субсистем (Alforova, Marchenko, Kot, Medvedieva & Moussienko 2021). *Принципи трансгуманізму* фундували появу багатьох новітніх субморфологій: ASCII-арту, біоарту, глітч-арту, телематичного мистецтва, традиційного дигітал-арту тощо. Етимологія багатьох субморфологій потребує прояснення відповідно до джерел свого виникнення та подальшого розвитку.

Окрім технологічної детермінації новітніх морфологій кінця ХХ — початку ХХІ ст. найважливішим аспектом існування системи мистецтва в цілому став аспект її самоорганізації. Відповідно до складнощів самоорганізації різних морфологічних ланок системи мистецтва з другої половини ХХ ст., трансформувались і принципові засади осмислення цих процесів (Alforova, Lahoda, Hurdina, Lytvyniuk & Kurchyk 2022). Відмова діалектики другої половини ХХ ст. від абсолютизації причиновості поставила питання про переосмислення онтологічних засад постнекласичної культури та сформувала чинники для появи синергетики [32] в останню чверть ХХ ст. Синергетика розглядалась дослідниками як міждисциплінарне знання, певний посередник між універсальними, загальними діалектичними законами та конкретно-науковим знанням. Вона виступила в ролі міждис-

циплінарної мови, якщо дивитись із цієї позиції. Синергетика так само, як діалектика, відмовлялась від абсолютизації причиновості. Причиновість у синергетиці визначалась аттрактором, мала випадково-хаотичну природу та ймовірнісний характер. Синергетика здійснювала рефлексію тих своїх інструментальних категорій (аттрактор, флуктуація, біфуркація), у розгортанні котрих як було закладено сьогоденне буття системи, так і містилось її майбутнє. Синергетика, на відміну від класичної діалектики, переносила акценти з об'єктивної ймовірності, дослідженої діалектикою, на аксіологічний тип імовірності. Фактично синергетика за допомогою взаємного «мерехтіння» порядку та хаосу конкретизувала діалектичний закон єдності та боротьби протилежностей; привнесла в діалектичне розуміння саморозвитку антиномію порядку та хаосу, акцентувавши перехідну стадію між ними, доповнила діалектику методологією неантагоністичної суперечності / співпраці — триа-клетикою.

Можна умовно розділити систему принципів постнекласичної культури, фундуваної синергетикою, на декілька ієрархій, які, втім, склали принципову основу неієрархічного порядку (це стало певним парадоксом) (Haken 1996). Що це за ієрархії? По-перше, *це принципи, які визначали й досі визначають зовнішньосистемну організацію предметної сфери дії морфологічного методологічного дискурсу*. Це принципи, які сформувались в останню чверть ХХ ст. на перетині проблематики різних аспектів гуманітаристики (філософії, естетики, психології, культурології тощо), наукових дисциплін мистецтвознавства та нової наукової парадигми — синергетики. Цей комплекс принципових засад неоднорідний: з одного боку, це діючі класичні універсалії, описані та унормовані діалектикою. З іншого боку, самоорганізаційний характер суспільно-культурних систем (котрий уже осмислювався як онтологічний) в останній чверті ХХ ст. актуалізував постнекласичні універсалії, що введені в науковий обіг синергетикою. Ці категоріальні зрушення у сфері онтології привели до переосмислення буття, відкриття його нових горизонтів, що, своєю чергою, також змінило систему універсальних категорій, які на сьогодні мають істотний вплив на «старі» поняття та категорії.

При цьому категорія «аттрактор» стала ключовою в синергетиці як базове поняття процесу самоорганізації системи (враховуючи й систему

кож міжнародний рух, який підтримує використання досягнень науки і технологій для покращення розумових, фізичних можливостей людини з метою усунення тих аспектів існування, що їх трансгуманісти вважають небажаними: страждань, хвороб, старіння та смерті.

32 Поняття «синергетика» з'явилося 1969 р.; його автор, Герман Хакен, визнавав, що спочатку «мав на меті розпочати дію нової області науки». Див.: (Хакен 1980).

мистецтва). Згідно з синергетикою, шляхом виникнення емерджентних утворень — атракторів (інновацій, які синтезують у собі фундаментальні властивості, системи) — здійснюється розвиток системи, її перехід до нового рівня. Причому «вибір» системою атрактора-інновації серед найбільш прийнятних варіантів, сформованих середовищем у процесі самоорганізації, є випадковим і спонтанним (дія *принципу випадковості*).

Дія *принципу флуктуації* в системі (створення хаосу на мікро- та макрорівнях) синергетикою розглядалась як створення певної ресурсної бази оновлень, котра забезпечує виживання системи в майбутньому. Ці оновлення будь-якої системи, зокрема й системи мистецтва, мають певні етапи — етап зародження порядку й етап збереження порядку — та різні просторово-часові зміни структури системи.

Для процесів зародження порядку властиві наступні зміни: 1) переважання факторів, що створюють неоднорідності, над дією *принципу дисипативності*; 2) висока чутливість системи до флуктуацій на мікрорівні; 3) зростання структурної неоднорідності та різноманітності; 4) тенденція до розпаду на макрорівні; 5) порушення первинної симетрії на користь асиметрії, або *принципу ієрархічності* на користь *принципу неієрархічності* (складна структура); 6) наростання інтенсивності процесів (прискорення динаміки) та ін.

Для процесів збереження порядку: 1) переважання дії *принципу дисипативності* над *принципом локалізації*; 2) слабка чутливість до мікрохаосу (флуктуації); 3) згладжування структурних неоднорідностей; 4) симетрична проста структура; 5) зниження інтенсивності процесів (уповільнення динаміки) та ін.

Пояснюючи дію *біфуркації* як постнекласичної категорії, синергетика акцентує тезу, що діалектично зрозумілий якісний стрибок системи виявляється суттєвим моментом, котрий концентрується у певній точці («точці біфуркації») і є необоротним. Біфуркація розкриває взаємозв'язок між характером стрибка та рівнем системної організації, враховує динаміку внутрішніх і зовнішніх суперечностей, що дозволяє говорити про діалектику можливого й дійсного, випадкового й необхідного в актуальних, а також у потенційних станах розвитку системи, моделювати її майбутнє.

Принцип самоподібності спирається на концепт фрактальності. Фрактальність як концепт сучасної синергетики дозволила розглядати буття

з погляду масштабної інваріантності чи самоподібності елементів. Поняття фрактальності у сфері міждисциплінарного знання зумовлює поліваріантність, множинність вирішення наукових проблем, розуміючи системи (враховуючи й систему мистецтва) як надскладні. У системі мистецтва концепт отримав уточнення як *композиційний фрактал*. Аналіз системи мистецтва дозволяв виявити дві моделі фрактальної структури, характерні для художнього надбання різних епох. Перша модель базувалась на принципі подібності макро і мікрокосмів (модель «вкладених одна в одну» сутностей). На композиційному рівні це виявлялось у вигляді «композицій концентричних кіл». Друга модель, тернарно-бінарної властивості, конкретизує ідею Світового Древа. Наприклад, при розгляді схем класичних музичних творів виявлені фрактальні структури, які складаються з п'ятьох-сімох фракталів.

Різновидом функціонування в новітню добу фрактального концепту став класичний *принцип симетрії* (золотого перетину), який здавна детермінував уявлення про естетичну складову універсуму. Фрактал як теоретичний конструкт процесу еволюції став когнітивним інструментом опису різних рівнів організації універсуму. Розуміння атрактора в соціогуманітарних системах з точки зору його фрактальної природи дозволило пояснити його «структурне наповнення» і надало змогу говорити про можливість «управління» складними синергетичними системами, до яких можна віднести й систему мистецтва в її нинішньому стані. При цьому таке «управління» на сьогодні можна розуміти як спрямованість у дію конкретного атрактора, що відкриває перспективу коригування наслідків самоорганізації відповідно до бажаних цілей існування системи.

Принципи відкритості, ситуативності, нелінійності, нерівноважності світоустрою відкрили нові ракурси вирішення морфологічних проблем мистецтвознавства в контексті універсальних механізмів самоорганізації надскладних та складних систем, серед яких найскладнішими є системи, що включають людину з її життєдіяльністю та творчістю.

Принцип нелінійності розвитку системи мистецтва вніс суттєві корективи в розуміння прогресивного руху мистецтва в історичному континуумі не як необхідного, а лише як можливого вектора. У цьому контексті й розвиток мистця став розумітись як можливість трактування сво-

боди творчості не як пізної необхідності лінійного порядку, а як особистісної здатності визначити межі можливого в мінливому світі творчих здатностей. Мистець стає своєрідним «фронтиром» власних творчих меж та тим, хто визначає межі самореалізації. І тут діалектична бінарність «необхідність — випадковість» перетворюється на тріаду «необхідність — можливість — випадковість». Саме в середній ланці цієї тріади може реалізуватись «точка біфуркації», котра й визначає вектор саморозвитку мистця. При цьому можливість (свобода творчого вибору) зростає в безкінечному процесі дивергенції шляхів самореалізації мистця і стає частиною його особистого «ігрового простору» формотворення.

Принцип відкритості розвитку системи мистецтва теж реалізується на всіх її морфологічних рівнях. «Розмиття» видових меж мистецтва на попередньому етапі його розвитку привело до створення «відкритих» видових ланок, чие «приростання» додатковими морфологічними утвореннями теж підпорядковувалось тріаді «титольний вид мистецтва — новітнє морфологічне утворення — остаточний морфологічний видовой гібрид». До прикладу, телевізійне мистецтво — цифрове мистецтво — інтернет — телебачення як вид мистецтва. Або інший приклад: образотворче мистецтво — комп'ютерна графіка — цифрове мистецтво; або аналогова чорно-біла фотографія — аналогова та кольорова фотографія — цифрова кольорова фотографія; або аналогова фотографія — 2D (стерео) фотографія — 3D голографія. Аналогічно *принцип відкритості* діє на родовому, жанровому і особливо на формотворчому рівні.

Принцип невизначеності вказує на онтологічну «розбалансованість» та «мінливість» і всієї системи мистецтва, і кожного її елемента. Реалізація двох попередніх принципів підвищує невизначеність тих чинників, які можуть бути «відправними» для трансформації як усієї видової морфології, так і окремих її ланок. Безумовно, дія цього принципу вкрай підвищує турбулентність усієї системи мистецтва і вимагає від неї віднайти ті морфологічні ланки, які її хоч частково стабілізують. Ось чому традиційно-канонічні морфології частково зберігають свою актуальність, незважаючи на динамічний поступ інновацій. Ось чому певні художні штампи, прийоми та традиційні техніки на сьогодні не відкидаються художньою практикою, адже їх наявність певним чином продовжує «стабілізувати» художню форму, роблячи

її «впізнаваною». Наприклад, переборюючи ситуацію «розсіювання» й хаосу в постмодернізмі, на наступному етапі розвитку візуальне мистецтво починає «вибудовувати» «горизонтальні» лінії в морфогенезі, що дозволяє зрештою всій морфологічній моделі сфери візуального набути певної стійкості (Алфьорова 2008). Отже, згідно з тріалектикою, система мистецтва може пройти три стадії стану: стабільну, напівстабільну (розбалансовану) та нестабільно-хаотичну (дисипативну).

Принцип конвергенції забезпечує процес зближення та формування комплексу схожих ознак у неспоріднених системах. Якщо брати до уваги систему мистецтва, то цей принцип забезпечує існування, наприклад, сфери дизайну на перетині власне художньої культури та культури повсякденності (Алфьорова 2021).

Принцип нелокальності складної неієрархічної системи забезпечує їй багато ступенів свободи, і за кількома ступенями ця система може локалізуватись, бути сепарабельною (поділеною на незалежні складові), а за іншими ступенями свободи — система може залишатись неподільною на складові, тобто бути несепарабельною (Алфьорова, Алфьоров 2018). Дію цього принципу демонструють новітні морфології мистецтва. Наприклад, медіаарт є морфологією, певним чином неподільною на складові, але водночас може включати інші, локальні медіаартпрактики, які мають високий ступінь свободи існування.

На внутрішньосистемну організацію предметної сфери дії морфологічного методологічного дискурсу на сьогодні, окрім парадигмальної дії принципів синергетики, впливають як загальнонаукові теорії — серед них теорія хаосу, теорія функціональних систем, теорія катастроф, теорія складних мереж, теорія дисипативних структур тощо, так і теорії сучасного мистецтва, зокрема теорія реконструкції й акторно-мережева теорія мистецтва. Наявність цих теорій — як самостійних, так і складових певних методологічних дискурсів, їх висновки можуть ураховуватись морфологами при аналізі стану конкретних морфологічних систем. Це не означає, що сучасний морфолог мистецтва безпосередньо керується тією чи іншою теорією. Ні. Але знання відповідних теорій мистецтва надає змогу бачити певні ймовірності розвитку морфологій або уточнити предметну сферу дії морфологічного методологічного дискурсу щодо конкретної проблеми. Адже з наростанням складності соціального та індиві-

дуального буття людини традиційне лінійне світосприйняття стає малоефективним, а часом і небезпечним. Сприйняття системи мистецтва як нестійкої, нерівноважної уможливило використання позалогічних методів дослідження.

Наступна ієрархія принципів — *це принципи прикладного мистецтвознавчого характеру*. По відношенню до принципів прикладного мистецтвознавчого характеру дія принципів парадигмального рівня є «зовнішньою». Наприклад, принцип синергетичності є принципом прикладного мистецтвознавчого характеру, а принципи синергетики є «зовнішніми».

Принципами прикладного мистецтвознавчого характеру є *принцип морфологічної сумісності, принцип полістилістичності* тощо.

Ієрархія принципів видового морфологічного рівня — це принципи, які конкретизують функціонування кожного виду мистецтва в стані нестійкості. Дослідники називають різні групи таких принципів для різних видів мистецтва та його сфер. Для сфери дизайну: *принцип екологічності дизайну («Sustainable design» — тобто стійкий і спрямований на захист довкілля дизайн), принцип інтерактивності дизайну* тощо. Для образотворчого мистецтва: *принцип дискретності та принцип безперервності* в абстрактному живописі, наприклад. Для аудіовізуального мистецтва: *принцип нелінійної монтажності, принцип трансображального формотворення* тощо (Алфьорова 2016; Алфьорова 2021).

На формотворчому рівні кожної мистецької морфології можуть діяти наступні принципи: *принцип проєктності новітньої художньої форми, принцип процесуальності художньої форми, принцип цифровізації художньої форми, принцип риторичності художньої форми* тощо.

Підсумуємо:

системна взаємодія класичних, некласичних та посткласичних узагальнювальних і прикладних мистецтвознавчих принципів і механізмів морфологічних трансформацій системи мистецтва на сучасному етапі розвитку безпосередньо впливає на вирішення поставлених завдань у мистецтвознавстві;

неієрархічна побудова «новітніх морфологій», складні взаємозв'язки з морфологіями традиційного зразка вимагають від сучасного дослідника системи мистецтва вміння правильно не тільки визначити проблему, а й концептуалізувати її предметну сферу відповідним морфологічним

інструментарієм, послуговуючись знанням усього спектра тих принципів, про які йшлося вище.

Перспективи подальших досліджень у даному напрямі полягають в системному науковому осмисленні кореляції морфологічних змін у системі мистецтва і формуванні прогностичних морфологічних моделей.

Список літератури

1. Адорно, Т. (2002). *Теорія естетики* (П. Таращук, Пер.). Основи. (Оригінал опубліковано 1970 р.).
2. Алфьорова, А. М. & Алфьорова, З. І. (2017). Повернення до нелокальності: про методологічні «зсуви» в культурології і мистецтвознавстві. *Культура України. Сер. Культурологія*, (55), 8–17.
3. Алфьорова, З. І. & Алфьорова, А. М. (2018). Жанрові метаморфози в контексті дії принципу нелокальності в практиці та теорії мистецтва (на основі аудіовізуального мистецтва). *Культура України. Сер. Мистецтвознавство*, (61), 352–359. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.035>
4. Алфьорова, З. І. (2007). Відео-арт у дзеркалі мистецтвознавчого дискурсу. *Культура України. Сер. Мистецтвознавство. Філософія*, (18), 81–87.
5. Алфьорова, З. І. (2016, 13 жовтня). Дисипативні засади перетворень сфери візуального та аудіовізуального: морфологічний аспект. В В. Я. Даниленко, О. Ю. Оленіна, В. П. Мироненко, Л. Д. Соколюк, І. В. Бондаренко, Є. О. Котляр, М. І. Розенфельд & В. В. Турчин (Ред.), *Актуальні питання мистецтвознавства: виклики XXI століття. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 95-річчю заснування вищої художньої школи Харкова* (с. 5–6). Харківська державна академія дизайну і мистецтв. <https://ksada.org/doc/confer-13-oct-2016.pdf>.
6. Алфьорова, З. І. (2019). Дисипативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва. *Культура України. Сер. Культурологія*, (65), 191–195. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.19>
7. Алфьорова, З. І. (2017). Екранна форма новітньої доби: стратегічні трансформації. *Традиції та новації у високій архітектурно-художній освіті*, (4), 65–69.

8. Алфьорова, З. І. (2008). *Межі видимого. Становлення візуального мистецтва*. ХДАК.
9. Алфьорова, З. І. (2022, 14 квітня). Морфологічний методологічний дискурс як інструмент мистецтвознавчих досліджень. В О. Соболев, В. Кутателадзе, Л. Соколюк, О. Лагода, С. Єрмаков, Т. Єрмакова, Г. Штан, Є. Котляр, І. Бондаренко, О. Васіна, Т. Іваненко (Ред.), *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (с. 6–7). Харківська державна академія дизайну і мистецтв. <https://ksada.org/pdf1/konf-14.04.22.pdf>.
10. Алфьорова, З. І. (2021, 26–27 березня). *Понятійна система морфології аудіовізуальної культури і мистецтва* [Paper presentation]. Modern science and practice. Abstracts of VII International Scientific and Practical Conference (pp. 18–21). Boston, MA, USA. <https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2021/03/VII-Conference-Modern-science-and-practice.pdf>.
11. Алфьорова, З. І. (2021, 19–20 березня). Принцип конвергенції в морфології аудіовізуальної культури та мистецтва [Paper presentation]. *Theoretical foundations of modern science and practice. Abstracts of VI International Scientific and Practical Conference* (pp. 9–11). Rome, Italy. <https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2021/03/VI-Conference-Theoretical-foundations-of-modern-science-and-practice.pdf>.
12. Алфьорова, З. І. (2019). Ситуативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва. *Colloquium-journal*, 27(7), 19–23.
13. Алфьорова, З. І. (2016, 27–28 листопада). Стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесійного світобуття. *Екранна творчість в сучасному медіа культурному просторі. Образ шахтарського краю в екранних мистецтвах (історія, теорія, сучасність). Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції* (с. 17–24). Київський національний університет театру, кіно та телебачення ім. І. Карпенка-Карого, Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Асоціація кінокритиків Національної спілки кінематографістів України.
14. Алфьорова, З. І. (2016). Стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття. *Студії мистецтвознавчі*, (3), 40–46.
15. Алфьорова, З. І. (2010). Телебачення як процесуальна мистецька форма. В В. М. Шейко (Ред.), *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. Матеріали Міжнародної наукової конференції* (с. 138–139). Харківська державна академія культури.
16. Алфьорова, З. І. (2006). Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, (1–3), 106–108.
17. Алфьорова, З. І. (2006). Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт (стаття друга). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура*, (8), 3–9.
18. Алфьорова, З. І. (2006). Трансгресії візуального мистецтва: відео-арт (стаття третя). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. [Сер.] Мистецтвознавство. Архітектура*, (9), 3–9.
19. Алфьорова, З. І. & Первишева, І. Б. (2016). Пластичне мислення в художній культурі на межі ХХ–ХХІ ст.: зміни в принципах монтажності. *Культура України. Сер. Мистецтвознавство*, (54), 398–323.
20. Арістотель. (1967). *Поетика* (Б. Тен, Пер.; Й. Кобов, Вступ. ст. і коментарі). Мистецтво.
21. Бовсунівська, Т. В. (2009). *Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману*. Київський університет.
22. Габричевский, А. Г. (1993). *Теория и история архитектуры: Избранные сочинения* (А. А. Пучков, Ред.). Самватас.
23. Каган, М. С. (1972). *Морфология искусства*. Искусство.
24. Каган, М. С. (2001). Художественная критика и научное изучение искусства. В М. С. Каган. *Искусствознание и художественная критика: Избранные статьи* (с. 109–110). Петрополис.
25. Корінний, М. М. & Шевченко, В. Ф. (2003). *Короткий енциклопедичний словник з культури*. Україна.
26. Павленко, Ю. В. (2004). Гегель (Hegel) Георг Вільгельм Фрідріх. *Енциклопедія історії України* (Т. 2, с. 62–64). Наукова думка.
27. Хайдеггер, М. (1993). *Время и бытие: Статьи и выступления* (В. Биbihин, Пер.). Респу-

- блика. (Оригінал опублікован в 1927 г.).
28. Хакен, Г. (1980). *Синергетика* (В. И. Емельянов, Пер.; С. М. Осовец, Ю. Л. Климонтович, Ред. и предисл.). Мир. (Оригінал опублікован в 1978 г.).
29. Alforova, Z., Lahoda, O., Hurdina, V., Lytvyniuk, L. & Kupchuk, R. (2022). Analysis of modern approaches to the application of technologies in architecture and design. *Amazonia Investiga*, 11(52), 105–114. <https://doi.org/10.34069/AI/2022.52.04.11>
30. Alforova, Z., Marchenko, S., Kot, H., Medvedieva, A. & Moussienko, O. (2021). Impact of Digital Technologies on the Development of Modern Film Production and Television. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 13(4), 27–40. <https://doi.org/10.21659/rupkatha.v13n4.72>
31. Bertalanffy, L. von. (1956). General system theory. *General Systems: Yearbook of society for general system research*, (1), 1–10.
32. Blunt, A. (1978). *Artistic Theory in Italy, 1450–1600*. Oxford University Press.
33. Campanella, T. (1994). *Metafísica*. Levante Editori. Liber I.
34. Canudo, R. (1926). *L'Usine aux Images*. Chiron.
35. Dessoir, M. (1906). *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt*. Ferdinand Enke.
36. Haken, H. (1996). Synergetics as a Bridge between the Natural and Social Science. In K. Boulding & E. Khalil (Eds.), *Evolution, Order, and Complexity*. Routledge.
37. Munro, T. (1956). *Art Education. Its Philosophy and Psychology*. The Liberal Arts Press.
38. Munro, T. (1963). *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*. The Cleveland Museum of Art.
39. Munro, T. (1949). *The Arts and Their Interrelations*. The Liberal Arts Press.
40. Ryan, A. (1997). *John Dewey and the High Tide of American Liberalism*. W. W. Norton & Company.

Розділ 2

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ВІДЕОАРТУ НА ПРИКЛАДІ ХАРКІВСЬКИХ ВІДЕОХУДОЖНИКІВ 2000–2010 РОКІВ: МОРФОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Белла Вікторівна Логачова

*Старша викладачка кафедри візуальних практик
Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Харків, Україна
bella.logachova@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0856-9942>*

2.1 Періодизація етапів розвитку українського відеоарту

Визначення генезису та періодизації будь-якого явища в історії людства, в його художній культурі й мистецтві є доволі раціональним способом упорядкування емпіричної та теоретичної інформації за часовим критерієм з метою виявлення змін у цьому явищі в дихотомічному вимірі. Це повністю стосується і такого неординарного явища як відеомистецтво (відеоарт), чие походження та основні етапи розвитку є досі предметом наукових дискусій у мистецтвознавчому дискурсі (Алфьорова 2007).

Критерії для виділення певних періодів розвитку будь-якого мистецтва можуть бути як соціокультурного характеру (зміни в характері існування суспільства та основних типів культури, йому притаманних; зміни в характері мислення основних суспільних страт, способів комунікації між ними, ідеологій тощо), так і мистецько-технологічні (накопичення певних морфологічних ознак конкретною системою мистецтва, визнання нею власної онтологічності та формування особливого, їй притаманного способу мистецького мислення, трансформація технологічних умов створення художніх форм тощо).

Соціокультурними передумовами виникнення відеоарту в другій половині ХХ ст. є наступні: 1) переформатування культури розвинених

країн світу під впливом результатів Другої світової війни з гомогенної на гетерогенну; 2) зближення художньої культури цих країн з культурою повсякденності; 3) стрімка технологізація соціокультурних явищ і процесів повоєнного періоду. Зрозуміло, що зазначені передумови були об'єктивними, корегувалися загальноцивілізаційними процесами, хоч і мали диференційовану темпоритміку в кожній з розвинених країн.

Мистецькими передумовами генезису відеоарту, який став частиною аудіовізуальної культури й аудіовізуального мистецтва, були трансформації екранного мистецтва, а глибше — новації у фотографічному та кінематографічному мисленні митців початку ХХ ст., доби художнього авангарду. За відсутності відеотехнологій у зазначений період, утім, у професійному середовищі були закладені основи репрезентації дійсності фотографічними та екранними засобами художньої виразності, що підготувало в подальшому генезис відеоарту.

Візуальні практики споглядання, спостереження, копіювання дійсності, опрацьовані образотворчим мистецтвом та й мистецтвом взагалі протягом століть, із виникненням фотомистецтва в модерну добу доповнилися практикою фотографічного «конструювання» дійсності, адже «світлопис» (фотографія) надавав можливість не тільки фіксації «миттєвості, що минає», її архівування в пам'яті людства, а й її конструювання за допомогою специфічних для фотомистецтва технік. Свого часу А. Фоменко довів, що в контексті еволюції модернізму та формування концепції виробничо-утилітарного мистецтва у фотомистецтві виникли певні естетичні моделі, розроблені авангардистами на базі фотографічної техніки (фотомонтаж, моментальне фото, фотосерія тощо), що забезпечили необхідний зв'язок мистец-

цтва з культурою повсякденності (Фоменко 2011; Мизиано, Фоменко 1999).

З виникненням кінематографічної фіксації та архівування дійсності динамічними оптичними засобами виразності, насамперед монтажу, з'явилася можливість підсилити «конструювання» дійсності та ще на крок наблизитись до народження майбутнього відеомистецтва (Беньямін 1996).

Отже, час (*від середини XIX до середини XX ст.*) набуття фотомистецтвом та кіномистецтвом морфологічних ознак, формування художніх засобів виразності, властивих саме для них, технологічних форматів кінозйомки, відтворення кінематографічного зображення на екрані тощо і, наприкінці, визначення власної онтологічності можна вважати «латентним» періодом генезису світового відеоарту.

Фактично ж *перший період формування відеоарту — це 1960–1970ті рр.* — період, історично визнаний світовою науковою спільнотою, адже основним визначенням відеоарту як особливого мистецтва (або мистецької системи) є використання ним технологій *відеотехніки, комп'ютерного та телевізійного зображення для створення художньої форми* [33]. Саме в зазначений період уже існували перші формати телевізійного відеозапису (як рядково-поперечний телевізійний формат відеозапису, винайдений О. Понятовим [34] у 1944 р. і популяризований у США на телебаченні в 1960х рр., так і власне технологія автономного відеозапису — електронна технологія запису візуальної інформації, представленої у формі відеосигналу або цифрового потоку відеоданих, на фізичний носій з метою збереження цієї інформації та аби мати можливість її подальшого відтворення та відображення на екрані) — формати, які визначили онтологічну відмінність походження відеозображення від зображення фотографічного чи кінематографічного.

Важливою (чи не визначальною!) характеристикою першого періоду існування відеоарту необхідно вважати соціокультурний критерій пе-

ріодизації: зміну типу культури, створення нової соціокультурної ситуації — ситуації постмодерну. Усі три джерела походження нового типу зображення — відеозображення — є породженням дискретного та концептуального у своїй основі постмодерного мислення в культурі, яка за основну мету мала завдання руйнування ідеологічних тоталітарних метанаративів міжвоєнного періоду та Другої світової війни. Похідною від цього критерію є зміна співвідношення та взаємодії двох типів культур: культури повсякденності та художньої культури. Прогресуюче прискорення масовізації художньої культури, яке виявилось підсумком руйнування ідеологічних тоталітарних метанаративів та демократизації культурних процесів, привело до тотального її зближення з культурою повсякденності на всіх рівнях. А це, у свою чергу, почало руйнувати грань між «мистецтвом» та «немистецтвом». Ось чому, до прикладу, телевізор (телевізійний приймач) чи відеомагнітофон (відтворювач відеозапису), які ще в 1950ті рр. були суто професійними приладами, в західному світі в 1960–1970ті рр. стають утилітарними речами для пересічного жителя розвиненої країни.

Не менш важливою ознакою цього періоду генезису відеоарту стають критерії спеціального, мистецтвознавчого характеру. Мистецькими передумовами генезису відеоарту стала його складна гібридна онтологія та основна мистецька місія: будучи породженням постмодерної соціокультурної ситуації, набувши поступово ознак повсякденної утилітарної технології, відеоарт, проте, був породжений для «місії спротиву» масовій, стереотипізованій телевізійній культурі та телевізійному мистецтву. Ця парадоксальна місія стала причиною нетипового морфологічного буття зазначеної системи мистецтва, на що свого часу вказувала З. Алфьорова (Алфьорова 2008; Алфьорова 2021). Відеотворчість стала справою індивідуалів-митців (або груп митців), на відміну від колективного телевізійного виробництва. Зазначена «місія спротиву» також мала ще дві ознаки: атрактивність і перформативність. Як зразок можемо назвати творчість французького перформера та відеомитця П'єрріка Сорена [35].

33 Відеомистецтво (video art), що виникло в середині 1960х рр. в Америці, стало наслідком мистецького виклику змістам і мовам екранної естетики, які були характерні для телебачення та кінематографа, тому відеоарт від початку став актуальною відеопрактикою сам по собі.

34 Олександр Матвійович Понятов (англ. Alexander Matveevich Poniatoff, 1892–1980) – електроінженер, що впровадив ряд інновацій в області магнітного звуку і відеозапису, телерадіомовлення. Під керівництвом О. Понятова компанія Амрех, створена ним у 1944 р., випустила перший комерційний відеомагнітофон.

35 П'єррік Сорен (фр. Pierrick Sorin, нар. 11 липня 1960, Нант, Атлантична Луара, Франція) – французький художник, сценарист, сценограф. Він постає одночасно в багатьох різних образах, застосовуючи експериментальний, а іноді галографічний характер відеозображення. Активно використовує у своїх роботах технологію хромакею, лінійний та нелінійний відеомонтаж, принципи роботи «оптичного театру»

Наступним, на наш погляд, є *період 1970–1980х рр.* — час накопичення морфологічних ознак відеоарту «місії спротиву». Це є час стагнації постмодерної ситуації на Заході, появи холістських тенденцій та глобалізації культури, час домінування телевізійної культури в розвинених країнах та усвідомлення суспільством цих країн певних ризиків такого домінування. «Інформаційна травма», завдана людству телевізійною культурою, була підсилена тим, що екзотична раніш технологія Інтернету стала технологією майже масовою, а комп'ютер з професійного інструмента інформаційного аналізу перетворювався на побутовий пристрій.

У цьому соціокультурному контексті відеоарт, поступово опановуючи комп'ютерні технології, як продовжував виконувати свою «місію спротиву», так і розширював власне мистецькі можливості.

Це також період морфологічного структурування відеоарту на формотворчому і жанровому рівнях та окреслення принципів засад такого структурування.

Період 1990х рр. — час активної регіоналізації відеоарту та розрізнення ним як мистецтвом національно-регіональних ознак у межах усе тієї ж «місії спротиву». У даному випадку ця місія реалізувалась у двох протилежних напрямках: з одного боку, це був спротив відеоартів процесам глобалізації культури й мистецтва в ситуації переходу капіталізму з індустріальної фази розвитку в інформаційну, а з іншого, це був спротив уніфікованій телевізійній культурі в умовах постколоніального національного та регіонального розвитку багатьох суспільств розвинених країн.

Це повною мірою стосується й України, адже з 1990х рр. вона відновила свою Незалежність, поступово опановувала новітні технології та тип мислення, притаманний інформаційній цивілізації. Для українських відеоартів, які до того латентно (приховано) існували «у лоні» СРСР і виконували свою «місію спротиву» відносно його ідеології, політичної системи, радянського типу культури та мистецтва, цей період став часом становлення власне українського відеоарту як національної мистецької системи з власною

«оптикою» ідентифікації оточуючої дійсності. Це зовсім не означало, що українські відеоартисти не орієнтувались на загальносвітові тенденції розвитку відеоарту. Навпаки, саме даний період став і часом усвідомлення в межах цих загальносвітових тенденцій (і навіть практик їх копіювання) власної мистецької ідентичності як саме української, національної. Саме перехідний, постколоніальний стан України на той час зумовлював і перехідну позицію відеоартистів та їх самоідентифікацію.

Період 2000х рр. став для світової відеокультури часом активної інституціоналізації відеокультури. Поява спілок і груп відеоартистів уже поза межами «місії спротиву», організація постійно діючих і періодичних відеофестивалів, відеофорумів, творчих лабораторій, процес активного архівування творчого доробку піонерів відеокультури тощо свідчили про те, що з маргінальної мистецької системи відеоарт перетворився на систему легітимну, з власними формальними та неформальними інституціональними утвореннями й навіть системою мистецької освіти.

Щодо українського відеоарту — цей час є найцікавішим періодом виокремлення регіональних шкіл і угруповань, чий зміст та смисли мистецької діяльності лише тільки-но досліджуються.

Наступний період — від 2010х рр. і до сьогодні — у загальносвітовому вимірі для відеоарту є часом морфологічного реформатування в умовах глобалізації [36] культури й мистецтва. Уточнення принципів засад розвитку культури в цих умовах вплинуло на тенденції, які визначили існування відеоарту в межах глобального медіамистецтва, з одного боку, та подальшої його локалізації в регіональних варіантах, деталізації в авторських практиках — з другого.

Отже, наведена вище періодизація генезису та розвитку відеоарту як мистецької системи виявила наступні тенденції формування українського відеоарту по відношенню до загальносвітового:

Емілія Рейно. У більшості відеоробіт самостійно виконує всі ролі.

Pierrick Sorin. (2022, 12 October). The Fine Art Archive. <https://www.wikidata.org/wiki/Q805704>.

Pierrick Sorin. (n.d.). RAAN. <https://russianartarchive.net/en/catalogue/person/PMMH>.

36 Глокалізація (*globalization + localization = glocalization*) – словогібрид, термін, що використовується для позначення глобальної локалізації – глобального світогляду, пристосованого до локальних умов. Ідея поняття зароджується в Японії та наслідує японське поняття «дочакука» (котре походить від дочаку – «жити на своїй землі»), яке означало пристосування методів оброблення землі – до конкретних умов. Широко використовуватись починає в 1980х рр. переважно в маркетингу, звідки поняття запозичилось і соціологією. (Tulloch, S. (1991). *Oxford Dictionary of New Words* (p. 134). Oxford University Press).

1. Український відеоарт як мистецька система мав доволі тривалий (майже сторічний) латентний період власного генезису, незважаючи на те, що за відсутності державної незалежності цей період був відеоартом пережитий у межах колоніального статусу існування. У хронологічному вимірі латентний період генезису українського відеоарту збігається в часі з відповідним періодом світового відеоарту.

2. У силу колоніального статусу існування в складі СРСР до 1990х рр. український відеоарт, орієнтуючись на загальносвітові тенденції розвитку, не міг повною мірою відгукнутись на ситуацію постмодерну в зазначені роки. Свою «місію спротиву» він реалізував у боротьбі з ідеологією, політичною системою, радянським типом культури та мистецтва.

3. Наступний період став часом становлення власне українського відеоарту як національної мистецької системи з власною «оптикою» ідентифікації оточуючої дійсності.

4. На сьогодні український відеоарт ідентифікує себе з європейськими мистецькими процесами, продовжуючи національну та регіональну самоідентифікацію в умовах Незалежності української держави та російсько-української війни.

2.2 Морфологічна типологія українського відеоарту: тенденції формування на початку XXI ст.

Визначення періодизації відеоарту як мистецької системи є важливим і для аналізу процесу його морфологічного структурування. А зазначений аналіз, у свою чергу, надає можливість типологізувати морфологію відеоарту, концептуалізувати його предметну сферу та поняттєвий апарат.

Як зазначалось, латентний період генезису відеоарту був доволі тривалим. Морфологічними джерелами майбутньої мистецької системи були так звані «технологічні» мистецтва модерної доби — фото та кіномистецтво, які впродовж кінця XIX — початку XX ст. накопичували власні морфологічні ознаки і тільки в першу половину XX ст. фундувались як окремі морфології з власними видовими, жанровими та формотворчими рівнями організації. Складність морфологічного структурування цих двох систем полягала в тому, що саме в період художнього авангарду (перша

хвиля — 1910ті рр.; друга хвиля — 1920–1930ті рр.) у класичних зображальних мистецтвах відбулось морфологічне деконструювання з метою виявлення потенційних можливостей класичних мистецтв (образотворчого, сценічного тощо) у добу формування неklasичної культури.

Процеси деконструкції мали місце й у фотомистецтві та кінематографі доби художнього авангарду, але не були настільки руйнівними. Саме в добу художнього авангарду у фотомистецтві й кінематографі найзначніші зміни відбулись на формотворчому рівні. Українськими важливими для «технологічного» формотворення стали процеси *гібридизації* та *конвергенції*, завдяки яким з'явилися *форми-гібриди*, які *конвергентно поєднали класичні та неklasичні види мистецтва*, наприклад живопис і фотографію (фотофреска, фотоінсталяція). Основним засобом художньої виразності, який забезпечував цю гібридність і конвергентність у фотомистецтві й кінематографі, був монтаж (Алфьорова 2021).

Монтажність фотографічного і особливо кінематографічного мислення була проаналізована у величезному масиві публікацій. Саме завдяки монтажності виникли інтерактивні прийоми, анімаційні й колажно-монтажні техніки як у фотомистецтві, так і в мистецтві кінематографічному (Алфьорова, Первишева 2016). Монтажність дозволила ряду фотографічних і кінематографічних художніх форм переформатуватись із «закритих» на «напіввідкриті», що стало ознакою їх неklasичності. Свого часу С. Ейзенштейн довів онтологічну «сконструйованість» і підвищену атрактивність кінематографічної художньої форми у своїй теорії «монтажу атракціонів» (Ейзенштейн 1923).

До 1940-х рр. і фотомистецтво, і кінематограф уже мали власні жанрові та видові морфологічні рівні. Документальна й постановочна (художня) фотографія структурували власні жанрові системи, які в багатьох випадках теж були гібридизованими (до прикладу, фотопортрет, фотонатюрморт, фотопейзаж були вже жанроформами, а не «чистими» жанрами). Кінематограф, у свою чергу, структурував хронікально-документальний вид, постановочний (художній) вид, анімацію (в радянській типологізації — мультиплікацію) як окремі види кіно та так зване наукове кіно (в радянській типологізації — науково-популярний кінематограф). Ці видові типологізації дозволили сформулювати ознаки двох морфологій, які їх по-

єднували між собою, та ознаки, які дозволяли диференціювати обидві морфологічні системи.

З другої половини ХХ ст. процес морфологічного структурування «технологічних» мистецтв посилювався. «Рушієм» цієї динаміки стала технологічна революція, яка забезпечила свого часу перемогу демократичних країн у Другій світовій війні, а потім розгорнулася у межах переходу з фази індустріального капіталізму у фазу інформаційного капіталізму.

Виникнення телевізійної технології відтворення зображення (електронного зображення) і її подальша індустріалізація стали початком морфологічного структурування телебачення як мистецтва.

Екранні засоби виразності, притаманні кінематографу, телебачення трансформувало на властиві саме власній морфології. «Мистецтво малого екрану» у своїх формотворчих структурах (драматургічній, режисерській, операторській та звукорежисерській) орієнтувалось на масштаб зображення та інші параметри його сприйняття глядачем/слухачем. «Приватність» і необхідна інформаційна дискретність такої художньої форми визначили її онтологію. З. Алфьорова довела, що ця художня форма онтологічно була процесуальною (Алфьорова 2016 b), а відтак «напіввідкритою».

Видовий рівень морфологічного структурування в телевізійному мистецтві теж вирізнявся. Інформаційне, інформаційно-аналітичне та постановоче (художнє) телебачення — ці основні види телевізійного мистецтва мали різні художньо-інформаційні завдання, засоби художньої виразності тощо. Сам характер «художнього виробництва» таких «напіввідкритих», але уніфікованих художніх форм (Алфьорова 2011) свідчив про парадоксальний тип самого мистецтва телебачення: з одного боку, воно було породженням постмодерної соціокультурної ситуації та передбачало дискретність мислення як в аудиторії, так і у творців, а з іншого, не можна залишати без уваги індустріальність і шаблонність такого «художнього виробництва».

В Україні телебачення виникло перед Другою світовою війною як частина експерименту. Лише після війни, у 1950ті рр., виникло інформаційне телебачення, і поступово телебачення набуло індустріального характеру [37]. Оскільки шаблонність

та уніфікованість були онтологічними рисами телебачення як такого, в колі митців-телевізійників та митців, які володіли телевізійними технологіями, виник спротив цій уніфікованості.

Основною морфемою морфологічної системи телевізійного мистецтва було електронне зображення (в аналоговому форматі насамперед), тож відсутність на початку зародження телебачення технології відеозапису не надавала можливості фіксувати процесуальну телевізійну форму. Вважалося, що в такому вигляді форма є суто інформаційною, адже її художні ознаки за відсутності такої фіксації довго заперечувались (Алфьорова 2014).

З появою технології автономного відеозапису та архівування відеоматеріалу, з'явилася можливість вивчати нову морфему — *відеозображення*, а відтак і нові художні форми, які склались із таких морфем. Найпершою художньою формою, в основі якої є *відеозображення*, стала відеофіксація (відеоархівування дійсності). Окрім неї — *відеоінсталяція* [38] (сьогодні відеоінсталяція є всюдисущою та видимою в різноманітних середовищах — від галерей і музеїв до розширеної сфери, яка включає роботу на конкретному місці в міських або промислових ландшафтах). Популярні формати відеоінсталяції включають монтажну роботу на моніторі, відеопроекцію. Різноманітним відеоінсталяції як художньої форми стала відеоскульптура. Піонером відеоінсталяції був американець корейського походження Нам Джун Пайк [39], в чіх скульптурних композиціях з середини 1960х використовувалися декілька телевізійних моніторів (DeckerPhillips 1998). Пайк продовжив працювати з *відеостінами* та проекторами, щоби створити концептуальне просторове середовище. Він дебютував 1963 р. на виставці, відомій як Exposition of Music-Electronic Television у Galerie Parnass у Вупперталі (Німеч-

мовлення з'явилося 1951 р. З другої половини 1940х по 1954 р. в СРСР працювали три телевізійні центри (у Москві, Ленінграді та Києві), спільнота телеглядачів не була великою. 20 січня 1965 р. з'явився перший постійний національний канал під назвою «УТ1» (Українське телебачення – 1, згодом UA: Перший). У 1983-му почалося будівництво нового телецентру в Києві. (Вікіпедія 2022a).

38 Відеоінсталяція – це сучасна форма мистецтва, яка поєднує відеотехнологію з інсталяційним мистецтвом, використовуючи всі аспекти навколишнього середовища для впливу на аудиторію (Wikipedia 2022).

39 Нам Джун Пайк (1932–2006) – американський художник корейського походження. Він працював з різними медіа і вважається засновником відеоарту. Йому приписують перше використання (1974) терміна «електронне супершосе» для опису майбутнього телекомунікацій.

37 Першу офіційну спробу прямого ефіру в УРСР було здійснено 1 лютого 1939 р. Телебачення в Україні як професійне

чина). Вольф Востелл [40] — ще один піонер відеоінсталяції. Він показав свою першу відеоінсталяцію у 1963 р. в галереї Smolin у Нью-Йорку. Серед інших митців-американців — Білл Віола [41], Гері Хілл [42] і Тоні Оурслер [43]. Білл Віола вважається майстром медіуму. Відоме публічне відеопослання Білла Віоли 1997 р. в Музеї Вітні в Нью-Йорку разом з відеопроектом Гері Хілла 1994–1995 рр., створеним у Художній галереї Генрі в Сіетлі, стали визначними моментами в історії мистецтва відеоінсталяції. Гері Хілл створив досить складні та інноваційні відеоінсталяції, використовуючи комбінації зрізаних моніторів, проєкцій і ряду технологій (від лазерних дисків до DVD і нових цифрових пристроїв), щоб глядач міг взаємодіяти з роботою (Wikipedia 2022).

З розвитком комп'ютерних технологій нелінійного монтажу та графіки у відеоарті виникла нова морфема, яка на сьогодні є основною — *трансзображення* (поєднання відео, комп'ютерного та телевізійного зображення), основні характеристики якого були досліджені З. Алфьоровою (Алфьорова 2016 б).

На основі трансзображення розпочали формуватись новітні художні форми відеоарту. Серед них — форми-гібриди: поєднання *відеоінсталяції з об'єктними інсталяціями* (до прикладу, проєкт Оурслера *The Watching* (1991) на Documenta 9); *поєднання відеоінсталяції з живописом*; *поєднання відеоінсталяції з «середовищною інсталяцією»* (постійна інсталяція *Klang*, створена Оурслером

40 Вольф Востелл (Wolf Vostell, 1932–1998) – німецький художник і скульптор, який вважається одним із перших прихильників відеомистецтва та мистецтва інсталяції, а також піонером гепенінгів і флюксусів. Такі прийоми, як розмивання та *Décollage*, характерні для його робіт, як і вбудовування об'єктів у бетон і використання телевізорів у роботах.

41 Білл Віола (Bill Viola, нар. 1951) – американський сучасний відеомистець, чие художнє вираження залежить від електронних технологій, технологій звуку та зображення в нових медіа.

42 Гері Хілл (Gary Hill, нар. 1951) – американський художник, який живе і працює в Сіетлі, штат Вашингтон. Мистця часто вважають одним з основоположників відеоарту, що ґрунтується на одноканальній роботі та інсталяціях на основі відео та звуку 1970х і 1980х рр. Насправді він почав працювати в металевій скульптурі наприкінці 1960х. Сьогодні Гері Хілл найбільш відомий своїми інсталяціями та перформансами, що виставляються на міжнародному рівні (він зацікавлений як в інноваційній мові, так і в технологіях), а також завдяки продовженню роботи в широкому діапазоні медіа.

43 Тоні Оурслер (Tony Oursler, нар. 1957) – американський художник мультимедіа та інсталяцій. Він отримав ступінь бакалавра образотворчого мистецтва в Каліфорнійському інституті мистецтв у Валенсії, штат Каліфорнія, 1979 р. Мистецтво Тоні Оурслера охоплює широкий спектр засобів, зокрема роботу з відео, скульптурою, інсталяцією, перформансом і живописом. Нині майстер живе і працює в Нью-Йорку.

2013 р. в Парку скульптур Екеберг в Осло, Норвегія, мала форму трьох частин: *Klang*, масштабна відеопечера; *Spectral Power*, культовий «розмовляючий» ліхтарний стовп; і *Cognitive / Dissonance*, дві взаємодоповнюючі проєкції дерев); *«зоовідеоінсталяції»* (відома зоовідеоінсталяція Дугласа Гордона 2003 р [44]., в якій у реальному часі у двох відео, що проєктувались на два великі екрани, було зображено циркову слониху на ім'я Мінні, яка «грала» перед дресирувальником поза кадром у порожній просторій галереї з білими стінами; у кожній проєкції камера кружляла, коли слониха ходила, лягала) та інші.

Типологізація «зовнішньої» художньої форми у відеоарті може, на нашу думку, відбуватися за наступними критеріями:

- за критерієм масштабування;
- за критерієм використання основних морфем;
- за критерієм використання відеоформатів.

Отже, на різних етапах морфологічного структурування формотворчого рівня у відеоарті можна виділити *наступні типи художніх форм (за критерієм масштабування)*: 1) прості форми (відеофіксація; відеоархівация); 2) форми-гібриди (відеоінсталяція, відеоскульптура тощо); 3) складні форми-відеопроекти (відеопроекти, які склалися з кількох форм-гібридів).

За критерієм використання основних морфем: 1) форми, основою яких є класичне відеозображення; 2) форми, основою яких є поєднання класичного відеозображення з телевізійним, фото, кіно, живописним, графічним зображенням; 3) форми, основою яких є трансзображення.

За критерієм використання відеоформатів художні форми можна поділити: 1) на форми класичних відеоформатів (1960–1080х рр.); 2) форми поєднання класичних відеоформатів з цифровими; 3) форми суто цифрові.

«Внутрішня» типологізація художніх форм у відеоарті можлива, на нашу думку, за наступними критеріями:

- за типом мислення, яке втілене у формі;
- за смисловим критерієм;
- за функціонально-інструментальним критерієм.

44 Дуглас Гордон (Douglas Gordon, нар. 1966) – шотландський художник. Він отримав премію Тернера в 1996 р., премію «Premio 2000» на 47му Венеційському бієнале в 1997 р. та премію Гуго Босса в 1998 р. Він живе і працює в Берліні, Німеччина.

За типом мислення, яке втілене у формі, художні форми у відеоарті можна поділити: 1) на концептуальні форми; 2) медіативні форми; 3) емоційно-емпатичні форми; 4) формипарадокси; 5) шокуючі форми.

За смисловим критерієм їх можна поділити: 1) на форми, смислом яких є когнітивний парадокс; 2) на форми — політичні меседжі; 3) форми — культурно-мистецькі меседжі; 4) форми — суспільно важливі меседжі тощо.

За функціонально-інструментальним критерієм можлива наступна типологізація: 1) формирелакси; 2) формикомунікатори; 3) формиактрактори; 4) формиподії; 5) форми — авторські практики; 6) інтерактивні форми.

Якщо на початку історії відеоарту домінували форми-події та формикомунікатори, то на сьогодні домінують форми — авторські практики.

Наступним рівнем морфологічного структурування відеоарту як мистецької системи став жанровий рівень. На сьогодні жанровий рівень морфологічної структуризації у відеоарті має наступні особливості: на рівні простих художніх форм сформувався гібрид — жанроформа (відеоінсталяція є жанроформою, адже часто має оповідальну структуру — жанрову ознаку, з одного боку, і формотворчу структуру, з іншого); на рівні певної практики сформувався наступний гібрид — практикажанр. До прикладу, *глітч-арт* [45] — фото та відео з ефектом «тремтіння» («мерехтіння») — спочатку можна було вважати практикоюжанром, у якому виконувались концептуальні фото та відео з зазначеним ефектомпрактикою. Утім, з подальшою діджиталізацією мистецтва та культури повсякденності ця практикажанр перетворилась на доволі самостійну морфологічну гілку цифрового медіамистецтва [46].

Складна жанрова морфологія відеоарту багатьох дослідників змушує його вважати жанром більш складної морфологічної системи — медіамистецтва. На нашу думку, це визначення не є коректним. Адже згідно з домінуючою теорією жанру, визначальним є тип оповідної структури, присут-

ній у певній сукупності художніх форм або художніх практик. Утім, концептуальний характер багатьох художніх форм вкрай ускладнює визначення жанру. Концептуальні форми вже стали самостійним жанром відеоарту (тобто жанроформою).

З кінця ХХ ст. (з 1990х рр.), коли Інтернет став технологією та середовищем повсякденної культури розвинених країн, морфологічно відеоарт став частиною цифрового медіамистецтва — новітньої гібридизованої морфологічної системи, котра розпочала формуватись як виключно цифрова.

Існує група дослідників, що визначають відеоарт як «напря́м» медіамистецтва. За усталеною мистецтвознавчою традицією, поняття «напря́м» має явно виражену конотацію з поняттям «стиль». Тому морфологічний аналіз різних одиниць структурування відеоарту свідчить, що відеоартом можна вважати видову мистецьку систему складного типу, яка, маючи власну морфологію, на сьогодні є складовою макровидової морфологічної системи — медіамистецтва.

Під впливом постпостмодерної культури, в межах якої проходить динамічне формування новітньої мистецької морфологічної макросистеми — медіамистецтва, кардинально змінився опис авторських практик у відеоарті, адже зростає кількість значень, притаманних конкретним дефініціям. Ось чому виникла ситуація певного «поняттевого хаосу» відносно новітніх морфологій у сучасному мистецтвознавстві. Наданий морфологічний аналіз дозволяє, на нашу думку, забезпечити певну типологізацію формотворчого, жанрового й видового рівнів медіамистецтва, складовою частиною якого є відеоарт.

2.3 Харківська школа українського відеоарту початку ХХІ ст.: особливості концептуального мислення

Особливості художнього мислення харківських відеомитців визначаються як джерелами «місії спротиву» в часи СРСР, так і тими технологічними навичками, що їх набули ці митці, практикуючись у концептуалізації своїх ідей засобами фото та відеовиразності.

Нонконформізм харківських фотохудожників, досліджений Т. Павловою, став ідейним джерелом, яке надихало основну групу митцівконцептуа-

45 Глітч-арт (англ. *Glitch art* – букв. «мистецтво помилки», «цифрових перешкод») – мистецтво, виразними засобами якого є різні цифрові й аналогові помилки, наприклад такі, як артефакти стиснення, баги, руйнування цифрового коду або фізичне маніпулювання електронними пристроями (наприклад, за допомогою *circuit bending*). Твори глітчарту демонструються на виставках цифрового мистецтва.

46 Медіамистецтво – вид мистецтва, твори якого виконуються і представляються за допомогою сучасних інформаційно-комунікаційних або медіатехнологій.

лістів [47] у Харкові наприкінці 1960х — у 1970х рр. Професійними фотозйомками займалися члени групи «Время», створеної 1971 р. при Харківському обласному фотоклубі (Павлова 2007).

Спільні зйомки і виставки практикувалися групою «Время» до кінця 1980х. Помітною акцією стала виставка у Харківському будинку вчених (1983), що тривала всього один день і була закрита за вимогами цензури. Остання спільна зйомка і виставка групи пройшли 1988 р. на фотовакаціях у Болгарії біля міста Созополь (Rosengren 1990).

Наступна фаза розвитку пов'язана з утворенням у 1986 р. групи «Держпром», що звернулася до прямої фотографії. До групи увійшли Міша Педан (нар. 1957), Володимир Старко (нар. 1956), Ігор Манко (нар. 1962), Леонід Песін (нар. 1956), Сергій Братков (нар. 1960), Костя Мельник (нар. 1960), Геннадій Маслов (нар. 1959), Борис Редько (нар. 1959). Знаменною подією стали виставки F87 і F88, організовані за ініціативою Міши Педана в Палаці студентів і передчасно закриті адміністрацією.

Наступною стала «Група Швидкого Реагування», її представники Сергій Братков, Борис Михайлов та інші стали вже класиками не тільки харківського, а й світового фотографічного мистецтва (<https://ksp.ui.org.ua/uk/>). 1991 р. в Центрі Сороса харківський художник, представник «Групи Швидкого Реагування» Сергій Братков створив відеоінсталяцію, в якій було сконструйовано композицію з об'єктів: телевізора, баскетбольного щита та пілососа. За допомогою маніпуляцій з електричним сигналом Братков отримав новий візуальний і аудіоефект, застосувавши також медіум-фотографії. Пілосос був закріплений у баскетбольному кошику, а телевізор, який стояв у кутку, транслював відео; коли починав працювати пілосос, екран телевізора переривав трансляцію і глядач бачив тільки структуру телезаводу (глітч-ефект). Цей культурно-протестний меседж був подібний до меседжів Пайка та Віоли 1960–1970х рр.

Окрім зазначеного проекту, в цей же період Сергій Братков разом з братом знімає серію мініфільмів, у яких виступає в різних іронічних образах, критикуючи соціальні явища радянської культури, грає з «забороненими темами», реалізуючи «місію спротиву».

Харківські художники генерації 1980–1990х, зокрема неформальне мистецьке творче об'єднання «Літера А» (до якого в різні часи входили знані харківські митці Сергій Братков, Олексій Борисов, Віталій Куліков, Олексій Єсюнін, Андрій Пічахчі, Андрій Гладкий, Сергій Семернін, Вачаган Норазян, Віктор Гонтаров, Олена Кудінова, Віктор Чумаченко), повною мірою реалізували свої ідеї в боротьбі з ідеологією, виступаючи проти стереотипів радянського мислення. У цей час у соціокультурному середовищі відбувалось розхитування ідеологічних конструкцій, сильно відчувались вільні настрої та бажання митців долучитись до вільної творчості.

Відзняте художниками цього об'єднання «відео на колінах» без якісного обладнання, на жаль, іноді губилося в архівах митців або художніх спільнот. Поступово ця ситуація змінювалась, і в подальшому митці намагались відеоархівувати події, акції, перформанси та гепенінги. Художники знаходили технічні засоби та фахівців з відеомонтажу, для того щоби згодом фрагменти відеоархівів монтувати в архівні фільми.

У 1988 р. (андеграундний період) і 1989 (рік офіційного визнання) «Літера А» дуже яскраво представляла власні аудіовізуальні проекти, в яких використовувала й відеоарт. Так, яскрава акція «Ні» (ініціатори: Сергій Братков, Андрій Пічахчі, учасники: Олексій Борисов, Віталій Куліков, Олексій Єсюнін, Леонід Сторожук), яка відбулась 1990 р. в Харкові у колишньому Будинку техніки (вул. Сумська), мала за мету продемонструвати спротив художньої спільноти «офіційному мистецтву» і формальному представництву в м. Харкові провладної Спілки художників України.

Мистецьке об'єднання створило і провело акцію-гепенінг, що включала в себе інсталяцію з об'єктів — ящиків, пофарбованих бітумом, які візуалізували 40 робіт митців та імітували залізничну колію й спалені полотна у вагоні, який не було відправлено до місця призначення. Влада за підтримкою Спілки художників відмовилась відправляти новаторські та критичні до неї роботи художників «Літери А» на закордонну ви-

47 Концептуальне мистецтво, концептуалізм (від лат. *conceptus* – думка, вистава) – літературно-художній напрям постмодернізму, що оформився наприкінці 1960х – на початку 1970х рр. в Америці та Європі. У концептуалізмі концепція твору важливіша за його фізичний вираз, мета мистецтва – в передачі ідеї. Концептуальні об'єкти можуть існувати у вигляді фраз, текстів, схем, графіків, креслень, фотографій, аудіо та відеоматеріалів. Об'єктом мистецтва може стати будь-який предмет, явище, процес, оскільки концептуальне мистецтво є чистим художнім жестом.

ставку і по-волюнтаристському замінила їх на роботу в душі соціалістичного реалізму.

Гепенінг-протест «Ні» став відповіддю на цей крок. Під час проведення акції грав камерний симфонічний оркестр харківської консерваторії, музиканти були взуті в символічні «білі капці». Уся дія під час гепенінгу фіксувалась на кіноплівку одним з учасників — оператором-аматором та відомим художником-карикатуристом Леонідом Сторожуком, якій і в подальшому документував подібні художні проекти цього об'єднання.

Треба зазначити, що художники в цей період, не маючи об'єктивного уявлення про технологічні світові розробки в царині відео, майже інтуїтивно намагалися створювати аналогічні аудіовізуальні твори, певним чином копіюючи підхід західних митців до відеоарту. Утім, аудіовізуальна творчість харківських художників формувала регіональну тематику, мистецькі локальні нарративи, які в подальшому актуалізувались як власне слобожанська, «харківська» регіональна ідентичність у відеоарті.

Зрозуміло, що певна частина цієї професійної спільноти пізніше поповнила лави харківських відеомитців. Інша частина — митці-аматори, які, захоплюючись новими для радянських людей технологіями, самотужки опанували певні прийоми роботи з відеотехнологіями.

Як зазначалось, поява технології відеозапису в СРСР (як правило, іноземна) актуалізувала «місію спротиву» радянських митців насамперед на формотворчому рівні. Маючи приклад західних художників, українські митці також почали експериментувати з відеообладнанням, яке з'явилося у 1980ті рр. у вільному продажі та стало відносно доступним. Оскільки такі технології були на той час суто міськими, то й відеотворчість в Україні виникла у великих містах: Києві, Харкові, Львові, Одесі. Серед цих міст особливо вирізнявся саме Харків, адже це місто, друге за кількістю населення в Україні, було визнаним центром науки та освіти, концептуального мистецтва.

На етапі зародження в місті відеоарту напіваматорська відеотворчість харків'ян була спрямована на архівування мистецького руху. Відеофіксації мистецьких квартирників, неофіційних перформансів, відеомонтажні експерименти (монтаж реди-мейдів) — це перелік форм відеоарту на цьому етапі розвитку в Харкові.

Зрозуміло, що авторами таких форм стали фотографи, телевізійні оператори, художники-

концептуалісти та митці-ентузіасти. Архівування дійсності засобами відеофіксації надало можливість напрацювати відповідні мистецькі прийоми, визначитись із художніми засобами виразності тощо. Основними ознаками таких фіксацій були актуальність і концептуальність.

Щодо генезису харківського відеоарту, важливо послатись на цікаву виставку «Мистецтво українських шістдесятників. Можливості музею» (2015) — спільний проєкт НХМУ та фонду Stedley Art Foundation. На цій виставці були поміж іншими презентовані відеофіксації діяльності митців інспекції «Медичної герменевтики» (Сергій Ануфрієв, Юрій Лейдерман, Павло Пепперштейн, 1991–2001), зокрема відео за участю харківського художника Володимира Федорова (1963–2018) поряд з роботами митців-нонконформістів 1960х рр., з першими відеоарттворами. На виставці були продемонстровані рідкісні та важкодоступні відеоматеріали (можливо, вже деякі частково загублені у первісному вигляді) про перформативні практики кінця 1980х — початку 1990х рр. Ці відеоматеріали, ймовірно, були вже оцифровані та змонтовані у 2000х рр.

Безумовно, основні зусилля харківських митців-концептуалістів були спрямовані на відзеркалення радянської дійсності й надсилали суспільству нонконформістські меседжі. Часто послідовники ідей концептуалізму створювали незвичайні тимчасові інсталяції, які, за задумом, мали розширювати межі сприйняття та робити мистецтво доступним кожному (Гройс 2002). Утім, у практиці цих фотографів були використані ефекти (зокрема глітч-ефекти), які потім активно використовувались відеоартхудожниками. До прикладу, слід згадати більш пізній фотопроект Бориса Михайлова, який застосував зазначені ефекти у фотографічній серії «Парламент» (2014), що демонструвалась в Українському павільйоні на 57й Венеційській бієнале 2017 р. Цей фотографічний проєкт відтворював, завдяки глітч-ефектам та використанню елементів відеотехнології («замороженого» відеокадру — screen shot), іронічні образи членів парламенту в душі харківської школи фотографії. До фотографічного проєкту було надано «мультидисциплінарний акомпанемент» у вигляді звукової інсталяції київської артгрупи Sviter і fashionінсталяції Антона Белінського, який працює на межі документалістики і моди.

Лише на початку XXI ст. напівавторська відеотворчість української мистецької спільноти розпочала накопичувати морфологічні ознаки мистецької системи. Цей процес збігся в часі також із процесом інституціоналізації цієї системи в Україні та в Харкові зокрема.

Певним інтелектуальним та ідеологічним центром такої інституціоналізації в Харкові стала так звана харківська школа фотографії [48], яка неформально об'єднала різні мистецькі спільноти. 2001 р. в Муніципальній галереї виставкою «Музей фотографії в Харкові» (куратор — Тетяна Павлова) було розпочато процес музеєфікації харківської фотографії. Наприкінці 2010х рр. ініціативу підхопив Сергій Лебединський створенням приватного Музею харківської школи фотографії (МОКСОР). Фактично лише у 2010ті рр. цей неформальний мистецький рух отримав формальну інституціоналізацію в Україні й у світі.

Окрім нонконформізму харківської школи фотографії, ще одним ідеологічним джерелом, яке фундувало концептуальне мислення харківських відеомитців, став неоднорідний західний постмодернізм, зокрема ідеї деконструкції [49], які надихали до монтажних експериментів з архівними відеоматеріалами та постмодерністського неоекспресіонізму. За словами відомого українського арткуратора Олександра Соловйова, «ми встигли у останній вагон» (Соловйов 2006). Безумовно, ці постмодерні ідеї були «опрацьовані» новою гене-

рацією харківських художників, яка вийшла на мистецьку сцену на початку XXI ст. з певним запізненням, але ця фаза формування їх концептуального мислення була вкрай необхідною.

Відмінності відеоарту кінця 1990х — початку 2000х рр. полягали також в особливих умовах експонування. У Харкові, який на той час не мав спеціалізованих галерей, що працювали би з сучасним мистецтвом, зокрема й відеоартом, це був простір бомбосховища по вул. Пушкінській 50/52 — андеграундна галерея «Навпроти». Її куратори, Світлана й Роман Пятковки, популяризували деконструктивне мистецтво в галереї «Навпроти» протягом 1997 — початку 2000х рр.

На зламі XX–XXI ст. за ініціативою з обміну студентами між м. Нюрнбергом і м. Харковом («Nürnberg Haus», Харків; галерея «Kolenhof», Нюрнберг) на артмайданчику «Навпроти» були представлені міжнародні проекти презентації нових напрямів з перформативної фотографії, інсталяції, відеоарту (відеороботи Маргарити Зінець та Олександра Верещака «Sprechen Sie Deutsch?», Юрія Кручака та Юлії Костеревої «Наташа» тощо).

Особливу роль в інституціоналізації харківського відеоарту зіграла освітянська спільнота Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2002 р. під час фестивалю «Культурні герої» у виставковому просторі Харківської державної академії дизайну і мистецтв митці Маргарита Зінець та Олександр Верещак продемонстрували масштабну відеоінсталяцію під назвою «Крила голуба» (2001). У роботі була застосована мультіекранна експозиція, вона складалася з двох екранів, розміщених у кути приміщення, на одному з екранів був продемонстрований відеообраз жінки, а на іншому — чоловіка. Основним смислом відеоінсталяції стала думка авторів про неможливість діалогу між гендерами, про кардинальні розбіжності між чоловічими й жіночими світоглядом. Зазначена відеоробота була певною реплікою на відеоінсталяцію американки іранського походження Ширін Няшат (Shirin Neashat) «Турбулентність» (Video Installation «Turbulent» 1998). Це — фільм, поділений на дві частини, які мають демонструватись на різних екранах. Глядач розміщувався між екранами під різними кутами і бачив дві дії — чоловічу та жіночу — одночасно. Утім, в ході перегляду ставало зрозуміло, що цим персонажам ніколи не зрозуміти один одного. Особливістю ж відеороботи харківських відеохудожників Маргарити Зінець і Олександра Верещака

48 Харківська школа фотографії – явище українського мистецтва другої половини XX – початку XXI ст. Визначення «харківська школа фотографії» введено в науковий обіг мистецтвознавцем Тетяною Павловою та обґрунтоване в її кандидатській дисертації. Термін сформувався в колі групи «Время», створеної 1971 р. при Харківському обласному фотоклубі. Учасники групи «Время» – це коло однодумців, які практикували активний художній підхід до створення фотозображень, що виразився в розробленій групою «Время» «теорії удару». Згідно з цією теорією, світлина має бути сильним висловлюванням. До групи «Время», яку ініціювали Євгеній Павлов (нар. 1949) та Юрій Рупін (1946–2008), входили Борис Михайлов (нар. 1938), Олег Мальований (нар. 1945), Олександр Супрун (нар. 1945), Геннадій Тубалев (1944–2006), Олександр Ситниченко (нар. 1949), Анатолій Макієнко (нар. 1949). У 1975 р. через радикальні творчі практики групи «Время» владою був закритий Харківський обласний фотоклуб (Вікіпедія 2022 b).

49 Деконструкція (від лат. de «згорі донизу; назад» + constructio «споруда, осмислення») – поняття сучасної філософії та мистецтва, що означає розуміння за допомогою руйнування стереотипу або включення в новий контекст. Виходить з того, що сенс конструюється в процесі прочитання, а звичне уявлення або позбавлене глибини (тривіально), або нав'язане репресивною інстанцією автора. Тому необхідна провокація, яка ініціює думку та звільняє приховані змісти тексту, неконтрольовані автором. Розроблено Жаком Дерріда, проте перегукується з поняттям деконструкції Гайдеґера – заперечення традиції тлумачення з метою виявлення приховань сенсу.

щака стало використання відеомонтажу «готових» кінематографічних кадрів, які концентрували в собі зазначену ідею.

Друга радикальна робота з реальною палаючою шафою на вул. Театральній (Харків) була втілена у день початку війни (20 березня) 2003 р. в Іраку. Відеоперформанс «Шафа, внутрішня реверберація обмеженого простору» була представлена в рамках Першого медіафестивалю в Україні «NONSTOPMEDIA» в Муніципальній галереї (Харків) відеохудожницею Беллою Логачовою та відеооператоркою Маргаритою Юрченко (копії відео зберігаються в особистому архіві Белли Логачової та в архіві Муніципальної галереї м. Харків, 2003).

У центрі перформансу, котрий був організований як дія у просторі, подібному до внутрішнього простору шафи, стояв телевізор, і на екрані було показано, як палає ця шафа. Маргарита Юрченко принесла свої об'єкти — футболки з артаписами — та розкидала вже не потрібні нікому знецінені динари. Операторка знімала реакцію перехожих на те, що відбувалось. Завдяки ініціативі художника Сергія Овчаренка, відеоплівку було оцифровано та був змонтований відеоролик. Ретельно зібрані відеозйомки харківських ТБканалів, зокрема «7 каналу» (Олена Григор'єва) та «А/ТВК» (Тетяна Райда), через десятиліття дали змогу змонтувати відеофіксацію тривалістю до однієї хвилини (монтаж: Белла Логачова і Олександр Присяжненко) (EXcess group) (2010).

Проведення цього відеоперформансу стало прикладом протесту митців проти тотальної байдужості й незацікавленості перехожих, що не виявляли ніякої реакції й обізнаності щодо драматичної політичної новини. Запрошені учасники акції, з появою місцевого телебачення, загравали на камери репортерів і реагували на спалення шафи, кидаючи різні непотрібні речі у вогонь (згодом у місцевих газетах написали відповідно до прорадянських штампів, що спалено було джинси з американськими прапорами). Ефект «когнітивного дисонансу» між дією учасників і зафіксованою відеооператором реакцією глядачів на цю дію та став основним смислом цієї відеороботи.

У 2005 р. як альтернатива офіційним експозиційним просторам для відеоарту в Харкові була створена галерея-лабораторія «SOSka», фундактором якої стала однойменна мистецька група у складі: відеохудожники Микола Рідний, Белла Логачова, куратор — Ганна Кривенцова. Молоді

митці обрали перформативну естетику в дусі естетики харківської школи фотографії для репрезентації відеозасобами художньої виразності соціальної та політичної проблематики.

Конфліктність художніх спільнот усередині одного міста була помітним явищем. Утім, на ґрунті цих настроїв з'явилась необхідність і особиста ініціатива самоорганізованих художників для створення подібної альтернативної інституції, чия ідеологія полягала в боротьбі проти монополії на мистецтво.

Досвід існування як групи, так і галереї-лабораторії (проіснувала до 2007 р.) довів, що в альтернативному, безбюджетному варіанті відеотворчості можливі цікаві експерименти в царині відеоарту. Медіаакції, організовані «SOSkoю», стали ефективними формами виходу з маргінального середовища відеохудожників-ентузіастів початку 2000х рр. Це був досвід більш швидкого, активного, навіть провокативного впливу на глядача та накопичення персонального медіаархіву авторів групи. Саме у стінах цього експозиційного простору були реалізовані інноваційні ідеї авторки вуличного перформансу і відеоінсталяції Белли Логачової в продовження відеопроєкту «Шафа, внутрішня реверберація обмеженого простору». Ще одна відеоробота митців «SOSki» — «“Вони” на вулиці» (2006) (автори відеоакції — Микола Рідний і Ганна Кривенцова) — була вже більш мистецькою акцією з політичним присмаком, а зйомка несла по собі характер не тільки документації, а й інтерактивності та мала ознаки «відеореаліті». Митці вдягнули маски відомих українських політиків (Юлії Тимошенко, Віктора Ющенка і Віктора Януковича), йшли по вагонах метро, несли табличку з написом «Шматочок хлібця», просили милостиню. Усе це знімалось на приховану камеру, а спостерігачі, що їхали у вагонах метро, жваво давали милостиню, кидаючи монети в бляшанку. Запис цього відеоперформансу робився одним кадром, але згодом художники зробили внутрішньокадровий монтаж дії, що відбувалась.

Активні пошуки молодою генерацією харків'ян-концептуалістів тем і художніх форм їх утілення отримали підтримку фотохудожників харківської школи фотографії та «Групи Швидкого Реагування». У проєкті «Улюбленці» (2004) (автори — Белла Логачова та Микола Рідний, куратор — Борис Михайлов) були створені фотосерії з використанням ефектів, характерних для відео-

арту. Проект експонувався в галереї Андрія Авдієнка «Палітра» (на Воробйова, 12, м. Харків).

Знакова відеоробота митців «SOSka» «Be happy» була створена з особистих відеоархівів Белли Логачової та Миколи Рідного (2005–2006). Робота презентувала реальний образ «щасливого» бомжа Лілі. Цей відеопроєкт став культовим і вперше за історію українського молодого відеоарту був представлений у Білому кубі інституціональної галереї PinchukArtCentre 2007 р. в рамках міжнародного проекту «GENERATIONS.UsA». У подальшому відеоробота «Be happy» Миколи Рідного і Белли Логачової неодноразово демонструвалася на багатьох артмайданчиках України, зокрема у Довженко-Центрі, м. Київ (2018).

З переформатуванням групи «SOSka» у 2007 р., у зв'язку з переїздом частини учасників до Києва, у Харкові 2009 р. було створено нове художнє кінооб'єднання «Excess group» (Белла Логачова та Олександр Присяжненко). Група митців створила декілька актуальних відеоробіт, зокрема «Менталітет» (2008–2010), «Тусовщики» (2013).

«Менталітет» (2010) — стрічка, створена як відеодокумент про декілька особистих історій у класичному лінійному оповідальному монтажі, але з елементами перформативності й відеоарту. Робота отримала Другу премію на показі в рамках чергового медіафестивалю «NONSTOPMEDIA» за вибором Бориса Михайлова.

Відеоробота «Тусовщики» (2013) була багато разів продемонстрована на різних артмайданчиках Харкова, у рамках кінофестивалю «ARTDOCFEST» (2013), а також у проекті «Dependence Degree», «Collective practices of young Ukrainian artist» (2000–2016, Wroclaw, Poland).

Незважаючи на те, що найбільш яскравим і потужним явищем періоду 2000–2010х рр. вважається діяльність групи художників «SOSka», треба зазначити: в цей період було реалізовано ряд інших відкритих ініціатив, автори яких співпрацювали з простором цієї галереї-лабораторії. І хоч часто ці неформальні мистецькі ініціативи були ситуативними й короткочасними, вони вплинули на розвиток відеоарту в Харкові.

Деякі молоді митці приєднувались до художніх акцій майстрів «SOSka», щоби бути прийнятими в альтернативне мистецьке ком'юніті, виробляючи власний відео і медіаконтент. Досить цікава відеоробота «Потік», створена 2006 р. харківським медіахудожником Андрієм Терентьєвим «E3 Project» за участю Олександра Присяжненка,

свідчила про активний пошук як власної мистецької ідентичності, так і рис «українськості» в лоні доволі космополітичної андеграундної харківської художньої спільноти. Робота була продемонстрована в проекті «Чорний біль» у Харківському історичному музеї на мультимедійній експозиції під час паралельної програми «4й Блок», котра була присвячена 20річчю аварії на Чорнобильській АЕС.

У дев'ятихвилинному відео головний персонаж під час бігу прозорим мостомтунелем намагався скинути з себе захисний комбінезон та маску-респіратор, а коли нарешті це вдалось, глядач побачив під комбінезоном українську вишиванку. Цей знак українськості став несподіваним і символічним для нової генерації відеохудожників.

Звісно, куратори простору галереї-лабораторії «SOSka» співпрацювали з творцями актуального мистецтва, і тому такі роботи актуалізували нові смисли в повторних показах у більш концептуальних формах і альтернативних художніх рухах. До прикладу, на диджей-музичних вечірках, які супроводжувались показами відеоарту, зокрема було показано і роботу «Потік» із залученням віджеїнгу та інших аудіовізуальних засобів художньої виразності. Надалі ці заходи привертати увагу митців не тільки з Харківщини, а й з інших регіонів країни, що сприяло обміну досвідом, творчими ініціативами різних мистецьких спільнот України.

2006 р. у Харкові відбулось багато виставок із залученням художників з Херсона й інших міст України, зокрема були показані роботи Стаса Волязовського та був продемонстрований творчий доробок херсонської відеоартгрупи «Тотем».

Це був період не тільки зародження колаборацій між окремими митцями, а й обміну досвідом міжрегіональних українських локальних шкіл, період активного експериментаторства та пошуку власного творчого бачення у відеоарті та медіамистецтвах. Серед іншого, цікавими були «марафони» між офіційними галерейними й неформальними просторами (міські неформальні клуби та «закриті» виставкові події різних субкультурних спільнот Харкова). Зокрема у 2006 р. проходили арт і медіавечірки «SHLUZ» у нічному клубі «Живіт», котрі організовувались як багатокомпонентні мультимедійні заходи, що дозволяли об'єднувати поціновувачів альтернативної музики, літератури, театру й кіно.

Андрій Терентьев, створюючи музичні перформанси і працюючи з відеоартом, був одним з організаторів подій «SHLUZ» із концептом «відкриття потоку рушійних сил сприйняття аудіо, відео і тактильних реальностей», але в подальшому заглибився у діджиталмистецтва. Наступні роботи митця були створені тільки завдяки комп'ютерним програмам, відповідним технологіям та експоновані під час артфестивалю НОНСТОПМЕ-ДІА як медіа-арт.

Між іншим, Андрій Терентьев був автором ініціативи «Космофільм», проводив відео та кінопокази просто неба в зеленій зоні за харківським театром ХНАТОБ або в парку ім. Горького у Зеленому кінотеатрі, що сприяло спілкуванню поціновувачів альтернативного кінематографу та залученню нової генерації в ком'юніті відеохудожників, які надалі планували працювати з відеоартом. Одна з учасниць групи «SOSka» Ганна Кривенцова в той час писала статтю про «SHLUZ», а також про неформальні інституції у Харкові (Кривенцова 2007), намагаючись теоретично осмислити як мистецтвознавець та куратор перетину відео й медіа, критики глобалізації в мистецтві й моду на аудіовізуальні експерименти в молодіжних рухах 2000х рр.

Отже, підсумовуючи, можна констатувати, що:

1. На початку XXI ст. в українському відеоарті відбувся процес регіоналізації, метою якого була самоідентифікація регіональних спільнот відеохудожників. Певним чином цей процес збігся зі світовими глобалізаційними процесами та вплинув на сприйняття українськими митцями свого місця в Європі та світі.

2. Зазначена самоідентифікація регіональних спільнот відеохудожників, зокрема відеомитців м. Харкова, стала підсумком існування в межах великого українського міста офіційного мистецтва та альтернативного йому — нонконформістського. Виразниками останнього стали самоорганізовані мистецькі спільноти й рухи («Время», «Держпром», «Група Швидкого Реагування» та інші).

3. З відновленням Незалежності України особливостями концептуального мислення відеохудожників-харків'ян стали актуальність соціально-культурної та політичної проблематики їхніх відеотворів, атрактивність художніх форм, орієнтація на постмодерні тренди у світовому відеоарті, парадоксальність їх візуального втілення.

4. Основними художніми формами в харківській школі українського відеоарту початку XXI

ст. стали відеоінсталяція, відеоперформанс, відеоархівування тощо.

5. З 2000 до 2010 р. харківська школа українського відеоарту пройшла певну інституціоналізацію. Були створені самоорганізовані мистецькі угруповання з відповідними експозиційними просторами («Навпроти», «SOSka» та інші). Утім, харківська школа українського відеоарту вже в цей період була представлена в межах державних та муніципальних мистецьких інституцій (Муніципальна галерея м. Харкова, галерея Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Довженко-Центр тощо) та приватних міжнародних інституцій («ARTDOCFEST», PinchukArtCentre, «Nürnbeger Haus», м. Харків; галерея «Kolenhof», Нюрнберг).

6. Саме на початку 2000х рр. у м. Харкові з'явилися неформальні мистецькі об'єднання, що в них входили відеохудожники нової генерації, прагненням котрих, окрім експериментів з новими технологічними засобами художньої виразності, став пошук як власної авторської ідентичності, так і приналежності до українського відеоарту.

Перспективи подальших досліджень полягають у системному науковому осмисленні творчого доробку інших шкіл та мистецьких угруповань в українському відеоарті.

Список літератури

1. Алфьорова, З. І. (2007). Відео-арт у дзеркалі мистецтвознавчого дискурсу. *Культура України*, (18), 81–87.
2. Алфьорова, З. І. (2014). Екранна форма новітньої доби в контексті мультимедійності. *Культура України*, (47), 156–162.
3. Алфьорова, З. І. (2008). *Межі видимого. Становлення візуального мистецтва*. ХДАК.
4. Алфьорова, З. І. (2021, March 19–20). Принцип конвергенції в морфології аудіовізуальної культури та мистецтва [Paper presentation]. *Theoretical foundations of modern science and practice. Abstracts of VI International Scientific and Practical Conference* (pp. 9–11). Rome, Italy. <https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2021/03/VI-Conference-Theoretical-foundations-of-modern-science-and-practice.pdf>.
5. Алфьорова, З. (2016). Стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття. *Студії мистецтвознавчі*, (3), 40–46.

6. Алфьорова, З. І. (2011). Телебачення як процесуальна мистецька форма. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*, (17), 5–10.
7. Алфьорова, З. І. & Первишева, І. Б. (2016). Пластичне мислення в художній культурі на межі ХХ–ХХІ ст.: зміни в принципах монтажності. *Культура України. Сер. Мистецтвознавство*, (54), 398–323.
8. Беньямин, В. (1996). *Произведение искусства в эпоху механической воспроизводимости. Избранные эссе* (С. А. Ромашко, Ред.). Медиум. (Оригинал опублікован в 1935 г.)
9. Вікіпедія. (2022 а, 29 листопада). *Телебачення України*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Телебачення_України.
10. Вікіпедія. (2022 б, 20 жовтня). *Харківська школа фотографії*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Харківська_школа_фотографії.
11. Гройс, Б. (2002). Медиаискусство в музее (С. Веселова, Пер.). *Художественный журнал*, (40), 50–52. (Оригинал опублікован в [2003] г.)
12. Кривенцова, А. (2007). «SOSка»: между акцией и институцией. *Художественный журнал*, (67/68). <https://moscowartmagazine.com/issue/25/article/408>.
13. Мизиано, В. & Фоменко, А. (1999). Производство искусства в эпоху микросообществ. *Мир дизайна*, (4), 10–12.
14. Павлова, Т. В. (2007). *Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру)*. [Неопубл. дис. канд. мистецтвознавства]. Харківська державна академія дизайну і мистецтв.
15. Соловйов, О. (2006). *Турбулентні ілюзи*. Інтертехнологія.
16. Фоменко, А. (2011). *Советский фотоавангард: Поэтика и политика*. Lambert Academic Publishing.
17. Эйзенштейн, С. (1923). Монтаж аттракционов. *Леф*, (3), 70–75.
18. Decker-Phillips, E. (1998). *Paik Video*. Limited.
19. Kharkiv School of Photography (n.d.). *Харківська школа фотографії*. <https://ksp.ui.org.ua/uk/>.
20. Rosengren, A. (1990). *Fotografi tran Harkov i Ukraina, СССР: В. Mihailov, S. Bratkov, V. Krei, J. Pavlov, M. Pedan, R. Pjatkovka*. Stockholm.
21. Wikipedia. (2022). *Video installation*. https://en.wikipedia.org/wiki/Video_installation.

Розділ 3

МОРФОЛОГІЯ ТРАДИЦІЙНО-КАНОНІЧНОЇ ЗОБРАЖАЛЬНОЇ СФЕРИ КИТАЮ

Гао Сяотянь

аспірант

Харківська державна академія дизайну і мистецтва

Харків, Україна

gxt737116237@163.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9134-6645>

3.1 Типологія формування традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю

Концепція сталого розвитку Китаю, сформульована з кінця 1970х рр [50], була розвинута і в подальшому в ідеї «Один пояс, один шлях» наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. На сьогодні КНР є високорозвиненою передовою країною, де інновації займають провідне місце і забезпечують країні сталий прогресивний розвиток. Між тим, культура і мистецтво Китаю, які мають багатотисячорічну історію, активно розвиваючись, є тією духовною основою, яка продовжує фундаментувати китайську цивілізацію. У сучасній культурі традиційно-канонічна зображальна сфера Китаю продовжує відігравати значну роль, виступаючи невичерпним джерелом культурних смислів, традиційних технологій і сучасних культурних індустрій, які працюють зі збереженою спадщиною нації. В умовах накопичення морфологічної різноманітності в сучасній традиційно-канонічній зображальній сфері Китаю та наростання ризомності культури, що глобалізується, традиційно-канонічна зображальна сфера зберігає свою роль охоронця класичної естетики, етичних ідеалів та культурної спадщини Китаю в цілому.

Морфологічна структура китайської зображальної сфери є багаторівневою складною метасистемою. Морфологічним ядром цієї мета-

системи є традиційно-канонічна морфологія образотворчого мистецтва, структурування якої розпочалось іще з доісторичних часів. Принципами формування цієї метасистеми були, зокрема:

- принцип морфологічної синкретичності;
- принцип змістово-ідеологічної цілісності;
- принцип державно-суспільної доцільності;
- принцип морфологічної ієрархічності;
- принцип канонічності.

Наявність зазначених принципів не тільки структурувала морфологію китайського образотворчого мистецтва цього типу (гохуа), а й сформувала певну художню традицію, яка, попри регіональні відмінності китайського образотворчого мистецтва, дозволяла його робити впізнаваним та єднати одне покоління художників з наступним (Гао Сяотянь 2022).

Доісторичний період розвитку китайської цивілізації (3000 р. до н.е. — V ст. н.е.) — період формування елементів архаїчної структури зображальної сфери Китаю. *Історичний період* розвитку структури традиційної зображальної сфери Китаю теж тривав дуже довго: від цивілізації Тан (X ст.) до XIX ст. Цей період включав три основних етапи: *доканонічний, канонічний та постканонічний*.

У *доісторичний період* формування традиційної зображальної сфери відбулось виникнення передумов створення елементів майбутньої морфології образотворчого мистецтва та образотворчого канону, закладення фундаменту зображальної сфери як такої. Цей фундамент не тільки закладався в межах «внутрішньої» зображальної сфери, а й вибудовував засади традиційної культури Китаю як «зовнішнього» кордону цієї сфери — складного культурного явища, котре включало найстійкіші та найцінніші для більшості соціальних груп етносу матеріальні та духовні компоненти. Цей «зовнішній» кордон визначав середовище з традиційним змістом культурної спадщини та механізмами її передачі наступним поколінням як художньої традиції. У межах

50 У 1978 р. Третій пленум ЦК КПК 11го скликання розпочав політику реформ і відкритості. Під «реформами» малося на увазі послаблення централізованого контролю економічної діяльності. Під «відкритістю» уряд Китаю розумів інтеграцію своєї країни у світову економіку.

кордонів «внутрішньої» зображальної сфери поступово структурувались елементи системи образотворчого та видовищного мистецтва як синкретичного середовища, в котрому визначальних видових і жанрових ознак ще не було.

Основою структури зображальної сфери Стародавнього Китаю на її *доісторичному етапі* формування стала певна «номенклатура» *художніх форм*, котрі на даному етапі виявляли сакральні, предметно-побутові та художні характеристики *синкретично*. На цьому етапі встановлювалась межа образотворчого простору, народжувались елементи образотворчої практики, з'являлись перші форми художньої діяльності. Магічний реалізм архаїчних зображень був зумовлений політеїзмом давніх вірувань племен, що розселились на території Стародавнього Китаю. Це можна побачити у вченні про «п'ять першоелементів», в утілених у давньокитайських художніх формах інших проявах архаїчного життя давніх китайців.

Архаїчна структура образотворчої сфери доісторичного Китаю складалась із наступних основних форм синкретичної художньої діяльності: 1) наскельних малюнків і кам'яних рельєфів; 2) зображень на виробках із заліза, золота й срібла; 3) доісторичної кераміки; 4) розпису давніх храмових споруджень.

Синкретичне формування зображальної сфери Китаю розпочалось у кам'яну добу, і рисою цього періоду є поєднання мистецтва й утилітарності.

Однією з перших художніх форм став *петрогліф* [51]. Так, петрогліфи гори Хуа (Хуашань) [52] Державна рада Китаю оголосила 1988 р. об'єктом, який перебуває під охороною держави. У 2016 р. ці малюнки були визнані світовою спадщиною ЮНЕСКО як такі, що відображають життя стародавнього в'єтського народу — лакв'єтів. Наскельні малюнки мають червоний колір, оскільки нанесені на скелі гематитом (червоною охрою), у складі цього пігменту також знайдено кров і тваринний клей. На петрогліфах можна по-

бачити дороги, тварин, які зображені спереду і збоку, сонце, а також предмети побуту. Зустрічаються й гігантські, в кілька метрів заввишки, фігури вождів племені чи воєначальників. Вони зображені з атрибутами влади: ножами і мечами, прикрасами на голові і, як правило, верхи на конях. Тут не існує межі зображального простору, а твори є вкрай реалістичними.

Зображення на виробках із заліза, золота та срібла, побутових, сакральних предметах та торевтика [53] — ще одні з найдавніших художніх форм синкретичної доби. Ще в ранню залізну добу (з кінця III ст. до н.е. по I ст. н.е.) у стародавньому прикладному зооморфному мистецтві Північного Китаю з'явився *тваринний стиль* народу хунну. Зображеннями у тваринному стилі хунну оформляли або прикрашали вироби з металів — із золота, срібла, бронзи та заліза зі стабільним набором тварин-персонажів, які відображались у певних позах і композиціях з використанням особливих прийомів моделювання деталей. Зображення в хуннському тваринному стилі походять з восьми пам'яток на території Китаю, більшість із яких розташовані біля Північної Великої стіни, що знаходиться у Внутрішній Монголії. Основні пам'ятки включають могильники Даодуньцзи, Маоцінгоу, Сігупань, Січагоу, Алучайден, Цзаомяо.

Доісторична кераміка теж входить до переліку найдавніших художніх форм. Поєднання художньої декоративності з практичністю характеризувало доісторичну кераміку, художній зміст візерунків і техніки якої мали різноманітне втілення та гнучкість. Поодинокі зображення на посуді поступово були об'єднані в орнамент, який став морфологічним джерелом архаїчної майбутньої образотворчої морфології. На думку Ван Аосюаня, культура фаянсової кераміки Мацзяяо та культура чорної кераміки Луншань стали першими піковими творами образотворчого мистецтва Китаю (Ван Аосюань 2020). *Рослинні, геометричні та абстраговані орнаменти* Яншао мали магічний смисл і відображали уявлення давніх китайців про одухотвореність природи. Їхні зображення сонця, місяця, зірок, птахів, тварин, риб були символікою природних стихій.

Дослідження *орнаментальної структури* давньокитайських доісторичних зображень надає можливість сформулювати уявлення про *первинні*

51 Петрогліфи (наскельні зображення) – висічені зображення на кам'яній основі (грец. πέτρος – камінь і грец. γλυφή – різблення). Однозначного визначення петрогліфів не існує. Під визначення цього терміна підпадають як первісні печерні наскельні тесані малюнки, так і пізніші, наприклад, на спеціально встановлених каменях, мегалітах чи «диких» скелях. Традиційно так називають усі зображення на камені з найдавніших часів (палеоліту) аж до середньовіччя, за винятком тих, у яких, імовірно, наявна добре розроблена система знаків.

52 Хуа (Хуашань) (англ. Hua) – наскельний живопис, розташований у провінції Гуансі на півдні Китаю, на західному березі річки Мін (кит. 明江, піньїнь Мін Цзян, букв. «Bright River»), притоку річки Цзо.

53 Торевтика – мистецтво рельєфної обробки скульптурних художніх виробів з металу.

ланки морфем майбутньої системи образотворчого мистецтва Китаю, в яких слово (ієрогліф) було тісно пов'язано з *орнаментальним зображенням*. Найстаріша морфема зображальної сфери Китаю, орнамент, пройшовши довгий шлях розвитку, з часів правління двох останніх династій Мін (1368–1644) та Цін (1644–1911), набула поширення й наділила символічним змістом більшість предметів декоративно-ужиткового мистецтва вже сучасного Китаю. Елементи орнаменту формувалися з часом під впливом і економіки, і естетичних, релігійних поглядів народу. За династії Цін орнаментальне мистецтво досягло розквіту, великої різноманітності форм. Під час династії Хань в орнаментах були присутні як міфологічні сюжети, так і сцени з переказів, сюжети про працю (виноробство, ткацтво, сівбу, збирання врожаю), про життя знаті, музику й танці, божества, природу (хмари, кизил, голови змії, мідна скоба). Утіленість орнаменту як морфем полягала у властивостях предмета, на який наносили орнамент, і в символіці самого орнаменту. У часи розквіту буддизму в орнаментах з'явилися як візерунки з буддійським змістом — зображення Будди Шак'ямуні, Будди Майтреї, богині Гуаньїнь, небесних музикантів-гандхарвів, буддійські сюжети, так і зображення квітів лотоса, жимолості, вогню, тварин. У період правління династій Суй і Тан в орнаменті переважали зображення квітів і птахів. Розвиваючи реалістичний стиль у мистецтві, майстри зображували ліхтарі, морські мотиви, дітей, квіти тощо. У часи династії Юань візерунки стали недбалі. Темою орнаменту стала історія, порожні місця заповнювалися іншим візерунком (ієрогліфічним орнаментом, візерунком зі свастик, помпонів). Частими сюжетами стали «три друга в зимовий час» (бамбук, сосна та слива), зображення птахів, пелюстків лотоса, водних квітів, пейзажів. Сенс орнаменту «три друга в зимовий час» полягав у прагненні до волі та стійкості, «друзі» показували, що, долаючи труднощі, вони зберігають чесність. Орнаментом вирізнялась і кераміка (зокрема орнаментом «червоний дракон»).

У китайському орнаменті значення мають контрасти, положення, розмір зображення. Типологічно за об'єктом зображення китайські орнаменти поділяють на такі групи, як: 1) візерунки з зображенням небесних явищ; 2) геометричні візерунки; 3) рослинні візерунки; 4) візерунки

з тваринною тематикою; 5) візерунки з символами щастя, довголіття, багатства.

Орнаменти також поділяються: 1) на візерунки для імператорського палацу; 2) для житла простого трудівника; 3) ханьські візерунки та візерунки малих народностей; 4) тваринні й рослинні візерунки; 5) «візерунки чотирьох духів» тощо.

Як символи орнаменти мали велике значення: до прикладу, сенс хмар як візерунка полягав у їхній здатності викликати дощ, сенс хмар і квітів зичив удачу та щастя, вода у різних формах заповнювала порожні місця в орнаменті. Орнаменти з геометричними формами — це прямокутний візерунок, свастика, диск. Прямокутний візерунок у давнину складався з багатьох ліній, що перетинаються, і був символом дощу. Диск міг бути круглим чи квадратним. Значення рослинного орнаменту було наступним: півонія, лотос, хризантема та вишня / слива — символи чотирьох пір року. Півонія — весна, лотос — літо, хризантема — осінь, вишня — зима. Образ дракона (китайці вважали себе нащадками драконів, а дракон — символ країни та імператора) одночасно мав сенс підйому, наснаги, змін. На сьогодні китайський «доброзичливий» орнамент — складна багатогранна морфема, і, не осягнувши її, неможливо повною мірою зрозуміти культуру Китаю як стародавнього, так і сучасного.

За доби правління династії Хань (206 до н.е. — 220 н.е.) складається похоронний культ, у котрому важливу роль відіграє *кам'яний рельєф*, за допомогою якого зображення виконувались на внутрішніх та зовнішніх поверхнях саркофагів, на стінах похоронних камер і залів, що примикають до них, а також на стелах перед похованнями. Сюжети та техніки виконання рельєфів вирізнялися різноманітністю, що робить пам'ятки мистецтва цієї епохи унікальними. Можна впевнено стверджувати, що рельєфні зображення епохи Хань є вершиною мистецтва Стародавнього Китаю і відіграють ключову роль у його подальшій історії. Провінція Шаньдун [54] — один з п'яти регіонів Стародавнього Китаю, де сконцентровані основні знахідки кам'яних рельєфів періоду династії Хань і де зародилася ця мистецька традиція. У творі Дай Яньчжі «Записки про похід на Захід» є інформація про кам'яну молитовницю та храм, а також про зображення на камені в гроб-

54 Шаньдун (кит. трад. 山東, спр. 山东, пін'їнь: Shandong, МФА: [ʃán tɔŋ], схід гір) — провінція на сході Китаю. Столиця — місто Цзінань.

ниці Лугун у провінції Шаньдун — це найперша згадка про кам'яні рельєфи династії Хань у письмових джерелах. Оскільки ці споруди височіють над поверхнею землі, їх досить просто виявити, побачивши «зображення сановників, зразкових синів, добродесних жінок, Конфуція та його сімдесяти двох учнів». Ці твори мають «глибокий, багатогранний і всеосяжний» характер, є вершиною стародавнього китайського мистецтва та займають надзвичайно важливе місце у його історії (Бу Ючан 2015, с. 221). Кам'яні рельєфи династії Хань як джерело пластичних художніх форм сильно вплинули на складання багатьох художніх форм у наступній історії мистецтва Китаю.

Розпис давніх храмових споруджень, монументальні фрески — ще одна найдавніша художня форма. Згідно з письмовими джерелами, під час правління династії Шан (бл. XVI ст. — 1066 р. до н.е.) стіни палаців прикрашали розписами. Джерела свідчать, що після правління династії Хань (206 до н.е. — 220 н.е.) і династії Вей (220–265 н.е.) поширення буддизму і даосизму стимулювало інтенсивний розвиток стінопису в перших даоських храмах і кам'яних печерах. Як приклад видатних досягнень цього мистецтва даного періоду, слід особливо відзначити чудово виконані розписи в кам'яних печерах провінції Сінцзян (знамениті розписи храмових комплексів Кецзиер та Дуньхуан [55], які є чудовими зразками цього мистецтва). Більшість із таких розписів не збереглися. Фрескові розписи доби Північних династій і династії Суй (581–618) належать до першого періоду розвитку монументального живопису печерних храмів. Поодинокі антропоморфні зображення, орнаменти, ієрогліфічні написи склали фрескові розписи зазначеного періоду. Майже 250 наступних років фресковий храмовий та печерний живопис готувався до майбутнього етапу розвитку, який розпочався з доби династії Тан. Пізніші розписи храму Юнлугун є найціннішими

прикладом стінопису доби правління династії Юань (1271–1368). За рівнем своєї художньої майстерності та технікою виконання ці композиції не поступаються розписам у кам'яних печерах Дуньхуана.

Таким чином, фактично протягом величезного проміжку часу на основі первинних морфем та ланок синкретичної художньо-утилітарної діяльності (поодиноких зображень та орнаментальних ланок) давніх племен на території Китаю приховано формувались чинники подальшого розподілу на певну типологію художніх форм архаїчного мистецтва, які би входили в традиційну зображальну сферу.

Художні форми початку нашої ери ще були міцно поєднані між собою певною ідеєю (або метою) їх утілення. Так, з початком історії імперського Китаю, у зображальному мистецтві доби Цінь (221–207 рр. до н.е.) художні форми були спрямовані на втілення імперських ідей об'єднання країни у могутню державу та уславлення богоподібного імператора. Певним сакральним місцем цієї доби, в якому поєдналися наявні на той час художні форми, став підземний некрополь імператора. Монументальний і реалістичний водночас, підземний некрополь став утіленням антропоморфного підходу до сакральної архітектури, скульптури та живопису. До складу некрополя увійшла глиняна («теракотова») армія імператора Цінь Шихуанді [56]. У глибоких траншеях було вміщено керамічні фігури воїнів і коней у реальних розмірах. До цього часу в Китаї не було традиції створення скульптур у людський зріст. Загальна кількість статуй — майже 10 тис., і жодне обличчя не повторювалось. Цей приклад *скульптурних реалістичних зображень* свідчив про те, що були сформовані певні прийоми та техніки *скульптурного* формотворення. Кожна окрема статуя мала унікальні риси і навіть власний вираз обличчя. Після надання необхідної форми статуї обпалювалися та покривалися спеціальною органічною глазур'ю, поверх якої наносилася фарба. Теракотові воїни розрізнялись за рангом (офіцери, солдати), а також за видом зброї (спис, арбалет або меч). Скульптурне військо включало багато військових частин імператорської армії того часу: піхотинців, кінноту, арбалетників та воїнів на колісницях, у які запря-

55 Дуньхуан (кит. трад. 敦煌, спр. 燉煌, пінйінь *Dūnhuáng* — «Серцевий, блискучий», уйг. قاشقار كۆچىن دۆڭى Дунхуан) — місто з населенням бл. 150 тис. осіб у провінції Ганьсу, Китай. За 14 км від міста знаходиться пам'ятка світової спадщини ЮНЕСКО — ранньобуддійський печерний монастир Цяньфодун, який частіше називають Могао — за головною печерою. Цяньфодун об'єднує 492 святилища, прикрашених фресками та скульптурами, виготовленими протягом тисячоліття (IV–XIV ст.). У печерах Могао на початку XX ст. було виявлено величезну бібліотеку зі старовинними рукописами. Велику роль у їхньому збереженні відіграв китайський учений Ло Чженьюй. Могао (кит. 莫高窟, «Печера не для високих») — найбільша печера храмового комплексу Цяньфодун («Печера Тисячі Будд»), спорудженого в 353–366 рр. за 25 км від оази Дуньхуан.

56 «Теракотова армія» (кит. трад. 兵馬俑) — загальноприйнята назва поховання щонайменше 8100 повнорозмірних теракотових статуй китайських воїнів і їхніх коней.

галася четвірка рукотворних коней. Приклад «те-ракотової армії» свідчить про майже промислове продукування та *розпис скульптурних зображень* анонімними скульпторами імператора — зображень, які, у свою чергу, вирізнялись високим ступенем індивідуалізації. Поєднання сакрального значення «магічної» армії імператора з реалізмом та поліхромністю втілення скульптур — важливий крок у формуванні скульптури як окремого виду образотворчого мистецтва (Ledderose 2000, pp. 51–73).

Пізніше, у V ст., на розвиток поліхромної скульптури, на манеру її розпису дуже вплинула так звана *школа Лу* (манера розпису скульптури, характерна для відомого художника Лу Таньвея [57]), визначена в розписах скульптури Майцзішаня та Дуньхуана. Художник розфарбовував глиняний манекен, промальовуючи риси обличчя та одяг. Характерними рисами скульптури періоду правління імператора Мінді були худорляві безтурботні особи, прописані гострою лінією, і цю манеру зображення сучасні дослідники пов'язують з іменем Лу Таньвея.

Каліграфічне [58] зображення як художня форма вже втілювалось за кількома «сценаріями». Окрім мистецтва написів китайські каліграфи опанували прийоми написання на різних фактурах та об'єктах, сакральних і побутових (так з'явився, наприклад, жанр *цзягувень* [59]).

Ще однією *каліграфічною художньою формою* цього періоду став *сувій (китайський різновид картинного зображення з ієрогліфічними написами)*. Мистецтво китайської каліграфії найповніше висловлює властиву китайській ментальності установку на процесуальність буття, що забезпечується енергетичними циркуляціями, динамікою яких охоплені всі рівні китайського космосу. «Каліграфічна естетика фокусує погляд на ритмічних співвідношеннях та енергетичних властивостях просторово-часового континууму. Параметри каліграфічної пластики, лінійної у своїй основі, дозволяють утілювати метамор-

фози всього суцього і репрезентують особистість каліграфа на шляху його духовно-етичного становлення» (Ан, Воронин 2009, с. 70). Поява ієрогліфічних написів на сувоях із зображеннями (сюжетними або пейзажними) створювала особливий вид художнього простору, що розкривав сутнісну єдність між сюжетно-композиційними елементами картини та ієрогліфічним письмом. Таким чином, у свідомості китайського художника доканонічної доби живопис і каліграфія становили єдине ціле. Живопис слугував для створення художньої форми, а каліграфія — для передачі ідей (до прикладу, філософського коментаря).

У III — на початку IV ст. з'явилися спроби обмеження «картинного простору», анонімні давні художники розпочали малювати картини сюжетного характеру. Основною технікою образотворчої діяльності цього періоду було малювання тушшю на водній основі. На жаль, ані самі картини, ані опис сюжетів не збереглися.

Уже в цей період формуються певні естетичні особливості формотворення образотворчої сфери традиційного зразка. У каліграфії та «водяному живописі»:

- носієм кольору виступав особливий різновид туші — так звана китайська туш;
- слабкі відтінки сірого застосовувались для умовного позначення перспективи, але неєвропейського зразка;
- використовувались незвичні вузькі та видовжені, вертикальні чи горизонтальні формати, а також сувої;
- обов'язковими були написи ієрогліфами (інскрипції або картуші).

На основі вчення про п'ять першоелементів (вода, вогонь, дерево, метал, земля) був сформований «*кольористичний канон*» живописного формотворення. Склалась канонічна символіка кольору, яка досі використовується у традиційній зображальній сфері Китаю: чорний колір символізував зиму і північ, це був колір небес; білий колір співвідносився з золотом, чистотою, символізував осінь і захід; жовтий колір співвідносився з землею, праведністю, він вважався найкрасивішим кольором і символізував центр Всесвіту; синьо-зелені відтінки символізували весну, час, коли все сповнене силою та енергією, ці кольори асоціювалися зі сходом; червоний колір у зображенні — це колір свята, радості, літа, колір асоціювався з півднем.

57 Лу Таньвей (кит. 盧談偉, сер. V ст.) – китайський художник.

58 Каліграфія – мистецтво китайської писемності. Існують ритуалізовані форми каліграфії, такі як дішу (地书, букв. «писати каліграфію на землі»), каліграфія водою на камені, при якій написане за деякий час зникає. Перелік трактатів з історії та теорії каліграфії, написаних у III–XIX ст., перевищує тисячу найменувань.

59 Написи на ворожильних кістках (кит. 甲骨文 jiǎgǔwén, англ. *oracle bones, oracle bone script*) – китайські писемні пам'ятки часів династії ШанІнь (XIV–XI ст. до н.е.). Являють собою написи на черепашчачих панцирах та кістках тварин; у першу чергу застосовувались для ворожіння.

Таким чином, символіка, техніка, засоби художньої виразності, формати зображень, зображальні прийоми й матеріали роботи китайських мистців відрізнялися від європейської традиції. У цьому сенсі *на рівні формотворення морфологічна система традиційного типу в Китаї сформувалась як унікальна.*

У монументальному живописі відбувається еволюція інскрипцій [60] та монументального розпису у вигляді невеликих уніфікованих фігур. Поступово частка ієрогліфічних написів змінювалась у монументальному розписі на користь зображення. На думку Ван Міня, «композиційний аналіз стінопису печер Дуньхуану від періоду північних династій Лян, Вей та Чжоу до часів монгольської династії Юань наочно продемонстрував, що репрезентація донаторського чину пройшла шлях від інскрипцій та численних зображень невеликих уніфікованих фігур до масштабних індивідуалізованих портретів та величезних процесій із сотень людей, які представляють своєрідний фриз, що складається з рівного ряду фігур, розміщених по периметру печери <...> надання індивідуалізації портретних образів у циклах світських сюжетів контрастує із сакральними мотивами, в яких чітко простежується вплив іноземних традицій (індійських та персидських) та певна уніфікація образів» (Ван Мінь 2021, с. 349).

У цей дотанський період фундуються авторські школи формотворення: так, з'являється видатний китайський художник, теоретик і реформатор живопису, поет, каліграф Гу Кайчжи [61], який походив з аристократичної родини, що мала суттєвий вплив за часів династії Цзінь. Відомо про три картини (нині з ними можна ознайомитися лише в копіях) з доробку Гу Кайчжи, які слугували оформленням знаних свого часу трактатів-сувоїв: «Мудрі та добропорядні жінки», трактату Чжан Хуа «Настанови палацовим дамам» (9 сцен), поеми Цао Чжи «Богиня ріки Ло». Саме Гу Кайчжи створює авторське зображення з особливою

манерою мистецького втілення. Реформаторство Гу Кайчжи реалізувалось не лише в образотвірчій формотворчості. Художник-реформатор є автором трьох трактатів з теорії живопису: «Про живопис», «Введення до відомих картин часів династій Вей та Цзінь», «Живопис гори Юнтай», які заклали основи традиційного канонічного давньокитайського живопису і були розвинені учнями майстра. З подачі Гу Кайчжи пізніше в теоретичному творі китайського художника Се Хе [62] «Нотатки про категорії старовинного живопису» [63] (Gu huapin lu 古畫品錄) було сформульовано основні закони канонічного живопису. Се Хе написав свій твір для того, щоб розподілити по шести «художніх рангах» — «ладах», категоріях (пін) 27 відомих живописців відповідно до достоїнств їхніх творів (Shih Hsio-yen 2001, pp. 274–276). До цих категорій розроблено шість правил (люфа 六法), дотримання яких, за Се Хе, стало умовою створення зразкового (канонічного) мистецтва. Теоретичні погляди Се Хе засновані відповідно до так званого лінейного живопису, найпомітнішим представником якого й був Гу Кайчжи, що працював тоді, коли в живописі Китаю «метафізика і містика, мистецтво і магія утворювали єдине ціле» (Завадская 1975, с. 67).

Шість законів канонічного живопису — люфа — це: 1) шеньци — *одухотвореність*, або одухотворений ритм живого руху; 2) гусян — *постійна основа*, тобто структура твору, або структурний метод користування пензлем; 3) тяньцюй — *природність*, або відповідність зображення роду речей; 4) юнбі — *висока техніка письма тушшю та пензлем*, або застосування фарб відповідно до об'єкта; 5) гоуту — *композиція художнього твору*, або відповідність розташування речей; 6) мосе — *дотримання традиції, пам'яток давнини*, або слідування давнині, копіювання (Роули 1989; Shih Hsioyen 2001).

Згаданий теоретичний трактат Се Хе певним чином підсумував здобутки майстрів доканонічного періоду формування традиційної зображальної сфери Китаю і дав настанови для встановлення зображального канону на подальший період часу. Ці закони становили ідейний

60 Інскрипція – це текст на предметі, артефакті чи на будь-якому іншому об'єкті; має певну історичну цінність. Такого роду тексти є в будь-якій розвинутій писемній культурі. Здебільшого вони зображені на камені (надгробках, колонах), дереві, металі, кахлях, локалізовані у храмах, на житлових будинках, адміністративних спорудах, окремих предметах, зокрема на мечях, печатках, монетах. Часто інскрипції створювалися під час спільних зібрань, зокрема в Китаї, де на зібраннях кланів вироблялася пам'ятна бронзова таблиця, на якій голова спільноти зображував певне повідомлення, адресоване всім членам клану (Інскрипція 2020).

61 Гу Кайчжи (顧愷之 344–406) – китайський громадський діяч, митець, реформатор системи живопису.

62 Се Хе (кит. 謝赫, 459(?)–532(?)) – китайський художник-портретист і теоретик живопису V ст. Основоположник теоретичної естетики.

63 «Гухуа піньюлу», або «Гу хуапін лю» / «Гухуапіньюлу». У перекладі Є. В. Завадської – «Заметки о категориях старинной живописи». В «Офіційній історії династії Сун» трактат записаний під назвою «Гуцзінь хуапін» (кит. trad. 古今畫品, пін'їнь Gùjīn huàpǐn, «Категорії живопису з найдавніших часів донині») (Theobald 2012).

кістяк, навколо якого формувалися в подальшому зображальний простір і канон у Стародавньому Китаї (Chen Shihsiang & Ku K'ai-chih 1953; Xin, Barnhard, Chongzheng, Cahill, Shaojun & Wu 1997).

Так, окрім Гу Кайчжи, якого Се Хе відніс до третього рангу художників, був згаданий Лу Таньвей, який теж був видатним майстром V ст. і працював при дворі сунського імператора Мінді (439–472 рр., період Південних і Північних династій). Стародавні китайські джерела зберегли багато згадок про творчість цього мистця, проте до наших днів не дійшло жодного справжнього його твору.

Се Хе зазначав, що «у застосуванні всіх шести законів найбільш майстерними були Лу Таньвей і Вей Се» (Zhan Anzhi 2006). Стародавні автори вважали Лу Таньвея майстром живопису «одним штрихом», тобто він використовував той самий метод, що й каліграфи, котрі працюють у стилі скоропису, — міг однією лінією описати предмет, не відриваючись доти, доки картина не була закінчена. За давніми джерелами, головними темами його творчості були зображення історичних персонажів та буддійський релігійний живопис. Сучасні дослідники вважають Лу Таньвея засновником цілої художньої школи, манера якої впливала на китайських художників раннього середньовіччя досить тривалий час.

Ще одна особа є важливою для розуміння накопичення морфологічних ознак живопису як виду давньокитайського мистецтва. Це — Чжан Сеньяо, або Чжан Сенью [64]. Головним джерелом відомостей про цього митця є трактат теоретика і критика IX ст. Чжан Яньюаня [65] «Нотатки про уславлених майстрів різних епох» («Лідай мінхуа цзі»). Розквіт творчої діяльності майстра збігся з періодом правління імператора У (справжнє ім'я — Сяо Янь, правив у 502–549 рр.), засновника недовговічної династії Лян. Імператор прийняв буддизм, вітав традиції, що прийшли з Індії (наприклад, заборонив страти, а також убивство тварин), на якийсь час став буддійським ченцем, за що його дуже шанує буддійська традиція, іменує «імператором-бодхісаттвою». Імовірно, цими схильностями імператора пояснюється те, що провідний художник його двору Чжан Сеньяо малював у манері, яку традиційно називають «індійською». Стародавні трактати з живопису називають її також «увігнуто-опуклою» й підкреслюють, що Чжан Сеньяо, використовуючи прийоми поліхромного живопису, домагався створення ілюзії об'ємності зображень. Така техніка живопису, згідно з давніми авторами, прийшла до Китаю з Індії — автори називали її «безкістною», оскільки свої пейзажі Чжан Сеньяо малював одним кольором, уникаючи окреслення тушшю (Siren 1956–1958).

Чжан Яньюань у своїх «Нотатках про уславлених майстрів різних епох» присвятив творчості чотирьох майстрів давнини окремий розділ «Про мистецтво письма пензлем Гу, Лу, Чжана та У», в якому характеризує відмінність у стилі трьох із них: «Чжан Сенью в портреті передає плоть, Лу Таньвей — кістяк, Гу Кайчжи — дух» (Little, Schipper, Wu, Ebrey, Steinhardt & Eichman 2000, pp. 132–137).

У Даосюань [66] володів мистецтвом виключно реалістичного зображення людей у динаміці, використовував технічні прийоми, що дозволяли домагатися оптичної ілюзії тривимірності форм. На жаль, жодного оригінального твору У Даоцзи не збереглося. Його школа, як і школи Лу та інших видатних майстрів дотанського періоду, закладають основу майбутньої канонічної системи формотворення.

Отже, поява імен авторів у зображальній сфері Стародавнього Китаю свідчила про наступний етап формотворчого структурування: 1) вибудовування зображальної форми згідно з певними законами; 2) виокремлення, на основі авторської техніки формотворення, певної школи.

Усі зазначені майстри стали фундаторами як певних технік формотворення, шкіл, так і теоретичних його засад і підготували підґрунтя для формування певних канонів створення художніх форм у зображальній сфері Китаю в майбутньому.

Таким чином, доканонічний період формування морфології традиційної зображальної сфери Стародавнього Китаю став періодом формотворення, накопичення різновидів певних авторських технік створення різних художніх форм, на основі яких у майбутньому склались жанри образотворчого мистецтва.

Канонічний етап розвитку традиційної зображальної сфери Китаю розпочався з часів династії Тан і тривав протягом багатьох століть кита-

64 Чжан Сеньяо, також Чжан Сенью (кит. 張森耀, бл. 500–550) — китайський художник.

65 Чжан Яньюань (кит. 張艷遠, 815–875) — китайський історик мистецтва і критик.

66 У Даосюань (Даоцзи) (кит. 在道軒, 685–758) — один з провідних живописців часів династії Тан, був серед основоположників пейзажного живопису — шаньшуй (山水, «живопис та зображення гір і води»).

тайського середньовіччя, що охоплювало період приблизно з IV ст. до середини XIX ст. Династія Тан була відкритою для іноземного впливу. У цей період відбувся поділ на види та жанри мистецтва, розпався первісний синкретизм художньої діяльності та розпочався тривалий шлях формування канону в кожному виді та жанрі мистецтва традиційної образотворчої сфери Китаю на основі вторинного синкретизму — ідейно-змістової цілісності давньокитайської художньої традиції. Саме зображальний канон забезпечував цей вторинний синкретизм усієї морфологічної системи. У часи правління династії Тан остаточно склалися основні засади китайського живопису: своєрідне трактування простору, відсутність лінійної перспективи, багатоплановість, повітряна перспектива, відсутність світлотіні тощо. Велику роль як у живописі, так і в тісно пов'язаній з ним каліграфії відігравали можливості та виразність матеріалів письма — пензлі та туші.

Що стосується морфологічної типології формотворення, то й тут із часів династії Тан урізноманітнювались художні форми.

Розвиток скульптурних зображень меморіально-палацового характеру та декоративної пластики у VI ст. пов'язують з появою нової, у порівнянні з V ст., манери розпису скульптур, винахід якої, за характеристикою Чжана Яньюаня, приписують Чжан Сеньяо. Для такої пластики характерні інші параметри фігури: округлі, повні обличчя та інша колірна гама. Дослідники зазначають, що обидві манери пережили своїх авторів і зустрічаються не тільки в мистецтві періоду Північних і Південних династій (420–588), а й у мистецтві періоду правління династії Тан.

Монументальний розпис канонічного періоду формування морфологічної системи традиційної зображальної сфери Китаю своїм вектором мав антропологічний вимір фресок, фіксацію місць їх розташування та універсальних прийомів їх утілення. Так, доведено, що «найбільшого розквіту цей цикл набуває за танської доби, коли масштаб портретів жертводавців збільшується до натурального розміру, а фігури, окрім основного простору зали, розміщуються на стінах коридору біля входу в храм. Зміна масштабів зображень та їхнє місце розташування вказують на зростання впливу донаторів... У стінописі печер Дуньхуану, поміж вотивних зображень, розповсюдженими були сюжети зі світського життя та портрети жертводавців <...> виявлені універсальні

композиційні прийоми зображення: багатофігурні композиції з розміщенням персонажів за горизонтальними ярусами-регістрами або зі складним на шаруванням фігур одна на одну (в зображеннях почту або слуг); площинність фігур; відсутність повітряної перспективи; розташування постатей донаторів обабіч магістральної сакральної постаті» (Ван Мін 2021, с. 4–5).

Продовжують розвиватись і живописні форми станкового характеру.

У трактаті історика мистецтва, критика та теоретика живопису Го Жосюя (XI ст.) описується живописна творчість Янь Лібенья [67] та наводяться назви деяких картин: «Юаньда дає поради», «Чжаоцзюнь виходить заміж за варвара», «П'яний даос», «Лао-цзи вирушає на захід». Відомі й картини цього мистця на буддійські теми; у давнину він мав славу майстра даоських та буддійських зображень. Янь Лібень також був чудовим портретистом. Написаний ним портрет імператора Тайцзуна мав такий успіх, що одна з копій була розміщена на стіні храму Сюаньдугуань. Серед творів Янь Лібенья, що дійшли до наших днів, насамперед згадують сувої «Імператорський паланкін» (Музей Гутун, м. Пекін) і «Володарі різних епох» (Музей витончених мистецтв, м. Бостон). У Національному музеї Тайбея зберігаються сувої «Іноземні посланці, що приносять данину» і «Сяо І намагається виманити "Сувій Павільйону Орхідей"», які також приписують пензлю Янь Лібенья (Zhan Anzhi 2006).

Фактично в цей період канон був закріплений і відповідав положенням шести законів живопису Се Хе. Але одночасно з формуванням канону в художній формотворчості, існувала тенденція (хоч і не яскраво представлена) протидії канонічності на користь свободи авторського вислову в мистецтві.

Го Жо-суй у своїх «Записках про живопис» надаючи характеристику одному з трьох художників цієї доби, які прагнули свободи від канону, —

67 Янь Лібень (кит. 閻立本, пін'їнь Yán Libèn, бл. 600–673) – китайський художник, майстер жанру ЖЕН-У. Син відомого художника Ян Бі. Сини Ян Бі брали пряму участь у будівництві танського імператорського мавзолею і причетні до створення шести знаменитих кам'яних рельєфів із зображенням коней на фронтоні гробниці Тайцзуна. Згідно з історичними свідченнями, рельєфи були виготовлені за малюнками Янь Лібенья відповідно до указу Тайцзуна 637 р. (чотири з них нині зберігаються в Музеї Сіаня, а два – у Філадельфії). Ці скульптурні зображення улюблених коней імператора є найкращими з кам'яних рельєфів раннього періоду Тан, що дійшли до наших днів. Відомо, що брати також написали деякі картини.

Вень Туна [68], зазначав, що «він чудово пише бамбук тушшю, (передаючи) вид тремтячого від холоду і безмовного (бамбука), зображуючи тонкість його краси, так що здається, що він може заворушитися від подиху вітру... Крім того, він любив малювати сухі гілки та молоду поросль біля старих стовбурів на білій ширмі або високій стіні. Його стиль простий і піднесений, знавці люблять (його картини) як коштовності» (Го Жосюй 1978). Як багато освічених і талановитих адміністраторів, на дозвіллі він вдавався до вишуканих занять — живопису, каліграфії та поезії. Китайська традиція вважає Вень Туна фундатором *особливого мальовничого стилю — монохромного зображення бамбука*.

За однією версією, до нього бамбук зображували, описуючи контур і розфарбовуючи. Вень Тун, ґрунтуючись на прийомах каліграфічного скоропису, створив зовсім інший стиль — *картина буквально «була написана»* тушшю, швидко й бездоганно, як напис, зроблений рукою талановитого каліграфа. Зосередженість Вень Туна на зображенні бамбука увійшла в легенди. Переказ свідчить, що майстер багато років ходив у бамбуковий гай, спостерігаючи, як росте бамбук, як він виглядає влітку, восени, взимку та навесні. Зрештою майстер обсадив бамбуком свій будинок, щоби перебувати серед «своїх друзів» постійно. Бамбук у китайській традиції є символом шляхетності, міцності духу та гнучкості; цією символікою пояснюється інтерес до нього інтелектуалів сунської доби. Інший переказ повідомляє, що для навчання скоропису майстер десять років спостерігав за боротьбою двох змій, аби тренувати свободу та швидкість реакції руки, необхідні для передачі найтонших рухів душі.

Вень Тун товаришував з відомим літератором і художником Су Ши [69], який не просто залишив про нього захоплені відгуки, а й присвятив йому окремих твір «Записки про живопис бамбука художника Вень Юйке». Судячи з описів Су Ши, метод живопису Вень Туна більше схожий на шаманський транс: «Коли Юйке писав бамбук, він бачив лише його і більше нічого, у своїй повній відчуженості він немов покидав своє тілне тіло, вірніше, воно ніби ставало бамбуком. Без

зусиль зпід його пензля виходило надзвичайне. Після Чжуан Чжоу з його втратою почуття дійсності, хто ще, крім Юйке, пізнав таку душевну зосередженість?» (Соколов-Ремизов 1985, с. 253). А в іншому місці Су Ши наводить наступну замальовку з натури: «Коли Юйке створював бамбук, спочатку він, здавалося, не звертав на нього уваги. А люди з усіх чотирьох боків зі шматками найтоншого шовку в руках, юрмлячись біля воріт його будинку, просили швидше почати малювати. І тоді Юйке гнівався, хапав шматок шовку, кидав його дотолу і кричав: «Я використаю ваш шовк на панчохи!»» (Соколов-Ремизов 1985, с. 254). Існує переказ, що мистець міг, узявши в обидві руки по пензлю, писати одразу два різних зображення бамбука.

Су Ши був майже на двадцять років молодшим від Вень Туна, проте їх об'єднувала спільність поглядів на багато проблем. Деяко пізніше до їхньої компанії приєднався Мі Фей [70] (Мі Фу). Ці троє художників у пізнішій традиції стали корифеями «веньженьхуа» — «живопису інтелектуалів», особливого різновиду мистецтва, вільного від академічних канонів (Zhang Ciyun 2015, pp. 252–254). Мі Фей у живописі прославився своїми туманними, поетично-вільними пейзажами, в яких плями туші, нанесені за допомогою плоскої щітки, могли мати більшу виразність, ніж лінії та контури. Найбільше в живописі Мі Фей цінував самовираження, що відповідало його волелюбній та індивідуалістичній вдачі. У поезії він був послідовником стилю Лі Бая, а в каліграфії — Ван Січжи. Як каліграф Мі Фей став найвідомішим і вважався одним із чотирьох найкращих каліграфів імперії Сун.

Правління династії Сун привело до інтенсивного економічного розвитку в ранній період існування імперії, коли нові міста, включаючи столицю, будувались і ширилися, в кожному місті працював потужний економічний механізм, а комерційні підприємства процвітали.

Отже, підйом в імперії Сун надав імпульс для *«закріплення» в художній формотворчості вже відомих прийомів і технік, композиційних та сюжетних «знахідок» попередніх поколінь художників*.

У *постканонічний період* формотворення в історії традиційної зображальної сфери Китаю весь напрацьований доробок у формотворчості

68 Вень Тун (кит. 文同, пін'їнь Wén Tóng, друге ім'я – Юй Ке (Юйке), 1019–1079) – китайський художник, каліграф і поет доби Сун, фундатор стилістичного напрямку в пейзажному живописі.

69 Су Ши (кит. 蘇軾, 1037–1101) – китайський поет і письменник часів династії Сун.

70 Мі Фей (кит. 米芾, 1051–1107), також відомий як Мі Фу, – китайський художник, поет і каліграф сундського походження.

лише вдосконалювався — але на основі вже існуючого канону.

Ван Сімен [71] — китайський художник, про творчість якого Цай Цзінь [72] повідомляє, що сувій «Гори та води на тисячу лі» (Музей Гугун, м. Пекін) був створений у 1113 р. Ван Сіменом, якому тоді було близько 18 років, і що художник за кілька років по тому помер зовсім молодим. Сувій розміром близько 12 м завдовжки і більше півметра завширшки є однією з найбільших картин, створених за всю історію китайського живопису. Мистець зобразив грандіозну панораму гір і вод відповідно до старовинного стилю так званого синьо-зеленого пейзажу, виробленого за часів династії Тан аристократами з правлячої родини Лі. Цей стиль з характерним використанням глибоких синіх і зелених пігментів і золота як символ аристократизму й вишуканості був запозичений від танського імператорського дому Лі представниками імператора сунського імператорського Чжао і підтримувався ними навіть після падіння своєї держави (про це свідчать роботи Чжао Менфу). Сувій «Гори та води на тисячу лі» виконано детальним стилем (гунбі), він у великій мірі відрізняється від використовуваної в середовищі інтелектуалів тієї пори техніки туманного пейзажу, який виконувався розмиваннями туші, що робило обриси гір та інших предметів нечіткими.

Художник поєднав класичність старовинного синьо-зеленого стилю з витонченим реалістичним малюнком, характерним для періоду Сун, і сяючою золотистою атмосферою, що надає пейзажу глибоку поетичність. Цей твір можна вважати світським і, можливо, дещо поверхнево-детальним прочитанням глибокої філософсько-релігійної суті китайського пейзажу «шаньшуй», який завжди був вираженням фундаментальної духовної ідеї. Ван Сімен був студентом Художньої академії, започаткованої імператором Хуейцзуном [73], який сам був гарним живописцем і висував дуже

високі вимоги до пейзажного живопису. Цілком імовірно, що Ван Сімен знаходився під його найвищим заступництвом, оскільки картина написана в повній відповідності до основних художніх принципів Хуейцзуна. Ці принципи значною мірою відрізнялися від естетики пейзажу X — початку XI ст., вираженої в роботах таких майстрів як Фань Куань [74], Гуань Тун [75], Го Сі [76], своїм тяжінням до декоративності та витонченості. Деякі дослідники вважають, що чудовий сувій, створений художником, був чимось подібним до екзаменаційної роботи під час навчання в Академії. Багато століть ім'я Ван Сімена залишалося практично забутим; справжня величина обдарування цього митця була розкрита лише у XX ст.

Ма Юань [77] був придворним живописцем, який дослужився до чину дайчжао («той, хто очікує імператорських вказівок») в Академії живопису. Найкращий твір Ма Юаня — сувій «Танці й пісні», інший варіант перекладу назви — «Пісні на честь урожаю» (Національний історичний музей, м. Пекін) (Кравцова 2010а, с. 658). Присвячений китайському Новому року — Святу весни (Чуньцзе) — сувій відтворює величний краєвид із порослими сосновим лісом гірськими піками стовпоподібної форми, які ніби впираються в небо, гублячись у хмарах. Масштабний контраст між розмірами людських фігур і пейзажу, гротескність сцен селянських веселощів, спокійна велич природи виступають художніми прийомами, що дозволили майстрові увиразнити безособову владу Всесвіту в перших проявах весни і божественну красу природи, яка прокидається. Хоча зображений Ма Юанем ландшафт справляє враження казкового пейзажу, стовпоподібні піки мають реальний прототип (наприклад, у формах гір знаменитого масиву Хуаншань, провінція Аньхой). Ма Юань міг у цьому випадку використати не лише традиційний мистецький досвід і уяву, а й побачені картини природи. Поступово дедалі важливіше місце в його творчості стали

71 Ван Сімен (кит. 王希孟, бл. 1096–1119) – китайський митець.

72 Цай Цзінь (蔡進) – китайська художниця, найбільш відома своїми олійними картинами на банановій рослині. Цай народилась у Тунсі, провінція Аньхой, Китай, 1965 р. Вивчала мистецтво в Університеті викладачів Аньхой в Уху, Китай.

73 Хуейцзун (храмове ім'я, кит. 宋徽宗, пін'їнь Huīzōng, 1082–1135), також Чжао Цзі (кит. 趙佶, спр. 赵估, пін'їнь Zhào Jì) – восьмий імператор династії Сун, художник, каліграф, музикант, майстер чайної церемонії. Захоплення мистецтвами привело його до нехтування державними справами та катастрофи: імперія втратила свої північні володіння, Кайфен, одна з найбільших столиць світу, був пограбований. Полон імператорського дому поклав кінець історії Північної Сун.

74 Фань Куань (кит. 范寬, спр. 范宽, пін'їнь Fàn Kuān, перше ім'я – Фань Чжунчжен, працював у 990–1026 рр.) – китайський художник-пейзажист, продовжувач традицій Цзінь Хао, один із засновників жанру монохромного пейзажу. Цього митця називають одним із трьох (поряд з Гуань Туном та Лі Ченом) засновників пейзажної школи. Найбільш відомий з безпосередніх учнів Лі Чена.

75 Гуань Тун (кит. 關仝, бл. 870–960) – один із провідних китайських художників часів династії Тан.

76 Го Сі (кит. 郭思, 1023–1085) – найзначніший китайський художник часів династії Північна Сун.

77 Ма Юань (кит. 馬遠, 1160–1225) – один з визначних китайських художників династії Південна Сун.

займати зображення знайомих художнику місць. Також безперечним є поступове зростання впливу на Ма Юаня «південної» пейзажної школи і безпосередньо «туманно-хмарного стилю» Мі Фу й Мі Юженя, що особливо помітно в горизонтальному сувої «Сніг» (Музей Гугун, м. Пекін). У ньому сліди пензля займають малу частину художнього простору, в ескізній техніці малюючи берег із самотніми соснами та рибальський човен. «Пустотність» як художній прийом — «пасивний» засіб зображення простору — ще повніше обігрується в горизонтальному сувої «Самотній рибалка на замерзлій річці» (Токійський національний музей), де зображено тільки човен з рибалкою, що сидить на кормі, на тлі ледь помітних розмивів. Хоча художня індивідуальність Ма Юаня дозволяла йому продуктивно обігравати можливості «туманно-хмарного стилю», поступово в його творчості утвердилася інша композиційна схема та певний набір сюжетів і образів, що зводиться здебільшого до зображень гори, сосен, які звисають над обривом, водного простору, туманної далечини та пониклих над водою гілок верби.

Подальшого розвитку в живописі Ма Юаня отримав також сюжет «милування природою», що його опробував Лі Тан. Акцентуючи настрій усамітненості споглядальника, Ма Юань зображає навзаєм двох друзів, типових для картин Лі Тана, самотню чоловічу фігуру в товаристві другорядного персонажа, найчастіше хлопчика-слуги. Одночасно художник звужує роль живопису як такого, звільняючи простір, завдяки чому пейзаж перетворюється на камерну композицію з кількох виразних деталей, і наполегливо застосовує асиметричну діагональну побудову сцени, посилюючи роль тла та середовища. За допомогою цих прийомів і м'якої, приглушеної колористичної гами Ма Юань домагається враження просторовості, легкості та ліричності картин. До найвідоміших його творів, виконаних у такій манері, належать вертикальний сувій «Місячна ніч» і альбомний аркуш «Весняна прогулянка гірською стежкою», інший варіант перекладу назви — «Прогулянка шляхом навесні» (Національний палац-музей, м. Тайбей) (Кравцова 2010а, с. 658). Художній потенціал Ма Юаня виявився у творах жанру «квіти й птахи» — *хуа-няо* — класичних композиціях, що зводяться до зображень окремих рослин, наприклад тонко виписаної квітучої гілки абрикосового дерева в альбомному аркуші «Безсмертний абрикос, що спи-

рається на хмари» (Національний палац-музей, м. Тайбей). Про це свідчать також замальовки, що використовують елементи ландшафту як тло, зразком є сувій «Дика слива, камені, струмок і качки» (інший переклад назви — «Качки, скелі та мейхуа») (Музей Гугун, м. Пекін). Художній простір цього сувою, подібно до пейзажних картин, підпорядковується діагональній побудові.

Ма Юань досконало опанував живописну техніку, вільно варіював різні прийоми, використовуючи прозорі розмивання і крапельний спосіб нанесення туші, а також лінійний рисунок, що утримує все багатство каліграфічної лінії. Мистець використовував *палену туш* у живописі скель і дерев, зображуючи гілки та листя «*стислим*» пензлем, а для передачі фактури гірських порід застосовував спеціальні штрихи, що наносяться розведеною тушшю. Малюючи одяг людей на альбомних аркушах і невеликих сувоях, він застосовував чіткі лінії, «подібні до мишачих хвостів» (*жу шу вей*, 如鼠尾). Еталонним для китайського живопису вважається його спосіб зображення сосни — «*шоуйн жу цюйте*», тобто «тонке, але енергійне письмо, наче вигнутий залізний дріт», що дозволяє показати сосну з жорсткими, ніби металевими голками. У цьому випадку Ма Юань застосовував пензлі з обрізаним кінчиком. А манера зображення стовбурів та гілок дерев отримала назву *секе-яньдянь* («система зігнутих [стовбурів та гілок]»). Поєднання цих оригінальних і віртуозних технік ввело Ма Юаня у коло засновників особливого мальовничокаліграфічного напрямку — «*шуйму-цанцзин-пай*», тобто «школу чіткокременого почерку» (Loehr 1980).

Мистець Ся Гуї [78], як і його сучасник Ма Юань, порвав з орнаментальним стилем придворного живопису, звернувшись до більш лаконічної, простої та емоційної манери художників епохи Тан. У пейзажах Ся Гуї вважав за краще асиметричні композиції, нехтування деталями, неспокійні стани природи (наприклад, відомий його сувій «Вітер і дощ», інший переклад назви — «Буря» (風雨圖)). Відомі також його пейзажні роботи «Далекий вид» та інші (Виноградова 1972, с. 109–112).

Отже, з XI по XVII ст. канонічні закони зображальної формотворчості вдосконалювались і передавались наступним поколінням. Зберігаючи традиційні техніки та композиційні прийоми, по-

78 Ся Гуї (кит. 夏圭, пін'їнь Xià Guī, бл. 1195–1224) – китайський художник епохи Сун, чернець школи чань.

слуговуючись уже відомими інструментами та художніми формами, давньокитайські художники втілювали не тільки вже відомі сюжети і види природи, а й, спостерігаючи життя, збагачували сюжетний арсенал лінійного водяного живопису.

А в XVII ст. в Китаї відбулась певна формотворча зображальна революція. Під впливом Джузеппе Кастільйоне [79], який добре засвоїв традиційну техніку китайського рисунку водяними фарбами, лінійний живопис поступово став збагачуватись активними рухами, притаманними європейському бароко.

Утім, перехід на іншу стилістику надав змогу творити картини з традиційними сюжетами китайського рисунку, але наближаючись до європейського живопису з повітряною перспективою. Картини «Вершник» (Національний палац-музей, Тайбей), «Імператор Цяньлун у перший рік правління» (1736), «Білий сокіл на сосні», «Імператриця на троні», «Імператор Цяньлун пише вірші» стали певним відкриттям для китайських художників-традиціоналістів.

Отже, відповідно до формально-типологічного методу О. Монтеліуса [80], «номенклатура» художніх форм традиційно-канонічної зображальної сфери Стародавнього Китаю може бути поділена за матеріалом, формою та призначенням.

За матеріалом художні форми можуть бути:

- пластичні (кам'яні рельєфи; скульптура — монументальна та станкова; ювелірні вироби, кераміка тощо);
- графічні (петрогліфи, орнамент, печерна графіка та каліграфіка);
- живописні (монументальний розпис, станкові живописні форми).

За формою художні форми можуть бути:

- площинні;
- об'ємні.
- За призначенням художні форми можуть бути:
 - сакральні;
 - побутові;
 - декоративно-ужиткові.

У порядку розвитку від простих до складних художніх форм Стародавнього Китаю їх можна розташувати наступним чином:

- морфеми (петрогліф, рельєф, орнамент, то-ревтика);
- морфологічні ланки (петрогліфічні, рельєфні, орнаментальні та живописні композиції);
- художні форми (монументальна картина, станкова картина, скульптура, каліграфічна картина; керамічні, ювелірні та інші вироби).

Кожна художня форма має трикомпонентну морфологічну структуру, що складається з технічного, формального та змістового рівнів. Технічний рівень складають інструменти й матеріали втілення художньої форми, технологічні процеси та техніки. Формальний рівень (або «зовнішня» художня форма) типологізується як за параметрами матеріалу, так і за формою та призначенням. Змістовий рівень (або «внутрішня» художня форма) типологізується за параметром призначення. Узагальнена типологізація відбувається за параметром складності.

Формальний рівень художньої форми за іконографічним методом дослідження дозволяє виявити стиль утілення художньої форми, особливості авторської манери такого втілення. Частково цей прикладний метод мистецтвознавства дозволяє визначити за оповідністю художньої форми її жанр. Ще один прикладний метод мистецтвознавства — іконологічний — це наступний ступінь дослідження художньої форми (її «внутрішнього» наповнення): розкриття символічного сенсу твору, відповідність ідейного задуму формі тощо.

Підсумовуючи, можна зазначити, що з доісторичних часів і майже до XVII ст. в Китаї формувалась типологія морфології формотворчого рівня: основні художні форми, авторські техніки, тематично-сюжетні композиційні рішення, колористика. Цей тривалий період часу вмістив доканонічний, канонічний та постканонічний етапи формотворення і став основою для традиційно-канонічної зображальної сфери країни.

79 Джузеппе Кастільйоне (італ. Giuseppe Castiglione, китайське ім'я латиною Lang Shining, 1688–1766) – італійський художник і архітектор, єзуїт, що з місіонерською метою оселився в Пекіні, де став придворним художником китайського імператора під іменем Лан Шинін. Працював і помер у Пекіні.

80 Формально-типологічний метод, розроблений Оскаром Монтеліусом, належить до прикладної наукової методології, застосовується в археології для впорядкування об'єктів за зовнішніми ознаками. Може бути використаний і в мистецтвознавстві.

3.2 Критерії формування жанрово-видової типології традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю

Критерії формування жанрово-видової типології традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю є результатом теоретичної та практичної діяльності багатьох поколінь давньокитайських естетиків і майстрів-практиків, впливу об'єктивних, суб'єктивних чинників існування китайської культури взагалі.

Серед об'єктивних чинників існування китайської культури взагалі та зображальної сфери зокрема можна назвати: 1) вплив релігійних вірувань на види та жанри образотворчого мистецтва; 2) вплив процесів державотворення на морфологію зображальної сфери Стародавнього Китаю; 3) вплив процесів міжнародного характеру на соціокультурні процеси в Китаї.

Існування окремих давньокитайських племен, під час якого формувались архаїчні художні форми (зображення й орнаменти), привело до взаємозбагачення морфологічних елементів майбутньої зображальної сфери єдиного Китаю.

Китайську модель світу визначає антропосоціоморфний космозм поза розподілом на дух і матерію. Людина, що має статус самостійної космічної сили, своїми діями опосередковує зв'язки верху й низу в неподільній космічній тріаді *Небо–Земля–Людина*. Злитість тріади забезпечується принципом подібності зв'язків на всіх її рівнях. Ця структура через нерозривність своїх тілесно-духовних начал, за відсутності параметру трансценденції, виключає формування механізмів для своєї зміни, але забезпечує широке поле для історичного формування й динамічного розвитку різноманітних видів ментальної рефлексії та її естетичного втілення.

Вплив концепції першоелементів, даосизму, конфуціанства та буддизму на види й жанри образотворчого мистецтва є величезним. У-сін [81] досі впливає на всю структуру традиційного формотворення: від колористики до символіки ху-

дожньої творчості. Оскільки розвиток концепції у-сін був поступовим, то і сама концепція, і її трактування збагачувались додатковими коментарями та рекомендаціями для митців. Оскільки сама ця філософська концепція припускала наявність певних фаз творення: фазу «початкового хаосу» (хуньдунь 混沌), фазу «безмежжя» (у цзі) та фазу «великої межі» (тай цзі), то екстраполяція цієї градації на процес архаїчного формотворення могла трактуватись наступним чином: фаза «початкового хаосу» означала відсутність певної межі зображального простору в синкретичному мистецтві доісторичного часу; фаза «безмежжя» — накопичення певної «номенклатури» художніх форм і стилів різних народів доісторичного Китаю; фаза «великої межі» в часовому вимірі означала виокремлення Китаю як архаїчної держави, а в смисловому, стосовно формування зображальної морфології, — час «відмежування» зображальної діяльності від інших видів людської діяльності.

Оскільки, згідно з усім, п'яти елементам властиві дві основних циклічних взаємодії: *взаємопородження* і *взаємоподолання*, то композиційні елементи архаїчних художніх форм (особливо орнаменту як первинної морфеми зображальної системи) базувались на таких циклічних взаємодіях. На архаїчну колористику та композицію зображального простору мала вплив взаємодія «їнь і ян» («жіноче» / «чоловіче»). Оскільки у взаємопородженні «дерево породжує вогонь», «вогонь породжує землю», «земля породжує метал», «метал породжує воду», «вода породжує дерево», а у взаємоподоланні — «дерево перемагає землю», «земля перемагає воду», «вода перемагає вогонь», «вогонь перемагає метал», «метал перемагає дерево», то основні п'ять кольорів: зелений (світло-блакитний) (дерево); червоний (вогонь); жовтий (земля); білий (метал); чорний (темно-синій) (вода) і складали основну палітру архаїчних китайських майстрів. Композиційно ці основні кольори в зображенні використовувались так, щоб відповідати зазначеним циклічним взаємодіям. У сенсі сприйняття такого зображення майстер теж орієнтувався на певні людські почуття: гнів (дерево), радість (вогонь), задуму (земля), горе (метал), страх (вода). Така цілісна, проста й одночасно складна філософська концепція світобудови досі фундує традиційне зображальне формотворення, пов'язуючи між собою всі види людської діяльності в Китаї. Ця сама філософська система

81 У-сін (П'ять елементів; стихій; дій; рухів; станів, кит. trad. 五行, спр. 五行, пін'їнь wǔ xíng) — одна з основних категорій китайської філософії; структура, що визначає взаємодії першоелементів світобудови. Крім філософії широко використовується в традиційній китайській медицині, бойових мистецтвах, нумерології.

фундувала і символіку кольору, і символіку зображень предметів, тварин, рослин тощо (Zai 2001).

Треба зазначити, що на початку історичного часу ця філософська концепція піддавалась критиці та кореляції: Сюньцзи (298–238 до н.е.) і Моцзи (479–400 до н.е.) стверджують, що проходження фаз нерегулярні; Цзя Ї (201–169 до н.е.) описує альтернативну систему кореляції, побудовану навколо числа 6 і конфуціанського канону в поєднанні з легістськими й даоськими термінами: шість дій, шість навчань, шість норм, шість класичних книг (Усін 2022).

Даосизм, конфуціанство й буддизм — це три головні релігії Китаю і Далекого Сходу. Однак, на відміну від буддизму, даосизм і конфуціанство не стали світовими релігіями. Вони розвивались переважно в Китаї і мали вплив саме на китайську культуру. Тривалий час і китайська культура, і китайське мистецтво були сакральними, орієнтувались на втілення релігійних ідей та релігійних практик.

Саме поняття «дао» означає «шлях, дорога або стежка», а в ширшому розумінні — «метод, принцип або вчення». Для давніх китайців гармонія і порядок у Всесвіті були виявами дао — чогось на зразок божественної волі або закону, що існує у Всесвіті й керує ним. Іншими словами, вважалося, що першопричиною всього є провидіння, воля Неба або просто саме Небо. Відповідно до концепції «дао» щодо людських справ, давні китайці вірили, що існує природний і правильний спосіб здійснення всього і що кожна річ та кожна особа мають своє належне місце й призначення. Спочатку даосизм скидався більше на філософію, аніж на релігію. Його засновник Лао-цзи [82], змучений тогочасним безладдям і замішанням, шукав заспокоєння через утечу від суспільства й злиття з природою (Kohn 2001). У *Дао де цзін* Лао-цзи пояснив дао, основний шлях природи, а потім застосував його до всіх галузей людського життя. У II ст. даосизм було систематизовано. Чжан Лін, або Чжан Даолін заснував у західному Китаї таємне даоське товариство й узявся до магічних уздоровлень та алхімії. За панування династії Хань ма-

гічні ритуали даосизму сягнули нової вершини. Кажуть, що імператор Уді, хоча й підтримував конфуціанство як офіційну державну доктрину, захопився даоською ідеєю про фізичне безсмертя. Імператора особливо цікавили розвідки алхіміків щодо «пігулок безсмертя». На думку даосів, життя зароджується, коли об'єднуються сили протилежних інь і ян (жіночого начала й чоловічого). Тому сплавленням свинцю (темного, або інь) і ртуті (світлого, або ян) алхіміки імітували природні процеси та вважали, що в результаті отримають пігулку безсмертя.

Приблизно в I ст. у Китаї утвердився буддизм, але популярним він став лише у IV ст. У VII ст., за панування династії Тан, у релігійне життя Китаю вже торував собі шлях буддизм. Контрзаходом стало проголошення даосизму корінною китайською релігією. Лаоцзи обожнили, а даоські писання канонізували. Оскільки даосизм перейняв у свій пантеон з китайського фольклору багато богів, богинь, чарівниць і «безсмертних святих», а саме: Вісьмох безсмертних (*Па-шень*), бога домашнього вогнища (*Цзао-шень*), бога міста (*Чен-хуан*) та охоронців дверей (*Мень-шень*), то це привело до синтезу елементів буддизму, традиційних забобонів, спиритизму й культу предків. У цей час китайське буддійське мистецтво почало процвітати, процес тривав до XX ст. Почали будуватися храми, монастирі, було засновано ордени ченців і черниць більшої частини на буддійський зразок.

Облаштування храмів почалось у 493 р., за часів імперії Північна Вей, проте приблизно 60% статуй належать до часів імперії Тан. За справедливим твердженням Тен Жи, «формування художньої своєрідності *китайської традиційної пластики* проходило під значним впливом ідей буддизму, даосизму і конфуціанства. Зазначені три вчення не тільки вплинули на тематичний репертуар скульптури (образи Будди і бодхісаттв, охоронців віри, архатів, святих, мудреців), а й зумовили змістове ядро китайської пластики <...> Буддійські та конфуціанські ідеї, що заперечують цінність особистості, зумовили відсутність такого виду монументальної скульптури, як пам'ятник. Не склалося й традиції скульптурного портрету» (Тен Жи 2009).

Статуї Будди в храмових комплексах часів династії Тан уже стали канонічними для скульптурних зображень Китаю. Відомою каноніч-

82 Лаоцзи (老子, VI ст. до н.е. «старий філософ», або «старе немовля», оскільки, за легендою, він так довго перебував в утробі матері, що народився вже із сивим волоссям) – китайський філософ. Філософію Лаоцзи розширив Чжуан Чжоу, або Чжуанцзи, що означає «учитель Чжуан» (369–286 рр. до н.е.); його вважають найвидатнішим наступником Лаоцзи. У своїй книжці «Чжуанцзи» він не тільки детально виклав сутність дао, а й витлумачив поняття «інь» і «ян», обговорені раніше у праці «І цзін».

ною скульптурою Будди стала статуя [83] в Лешані, спорудження якої почалося 713 р., за доби династії Тан, а завершені роботи були через 90 років. Ця статуя вважається найбільшою у світі скульптурою, висіченою на горі. Голова Будди височіє врівень з горою, а його стопи впираються у річку. Статуя має у висоту 71 м, висота голови — майже 15 м, розворот плечей — майже 30 м, довжина пальця руки — 8 м, пальця ноги — 1,6 м, довжина носа — 5,5 м. Обличчя дихає добротою і шляхетністю. Прекрасно передано всі пропорції людського тіла. На південній та північній стінах Будди видовбано понад 90 кам'яних зображень бодхісаттв (Frédéric 2003, р. 48). Майстерність і велич розмаху творців відбивають блискучу цивілізацію часів династії Тан.

У різних видах образотворчого мистецтва Стародавнього Китаю вплив зазначених філософсько-релігійних систем був різним. Так, саме буддизм сприяв активному розвитку в IV–VI ст. *монументального живопису як виду образотворчого мистецтва* традиційної зображальної сфери Китаю. Оздоблення та розпис храмово-печерних комплексів, храмових споруджень, які входили до морфології монументального живопису, — підтримувались і відомими майстрами.

За давніми джерелами, головними темами таких митців, як Лу Теньвей, Чжан Сеньяо та інших майстрів цього періоду були зображення історичних персонажів і буддійський релігійний монументальний живопис. Художники здебільшого розписували стіни храмів. Одна з легенд розповідає, що Чжан Сеньяо розписав столичний храм Ічен і на превеликий подив відвідувачів, які звикли до плоских зображень, розписи виглядали тривимірними, коли від них відступали на деяку відстань (Siren 1956–1958). Імператор У особисто доручав цьому мистцю розписи багатьох буддійських храмів. Як це сталося з багатьма китайськими майстрами давнини, відомими лише за письмовими джерелами, не збереглося жодного безумовно справжнього твору Чжан Сеньяо (Siren 1956–1958). Ще одним майстром — фундаментом живопису буддійського спрямування був уже згаданий У Даосюань (Даоцзи). Шедевром монументального живопису У Даосюаня (Даоцзи) на буддійські теми в письмових джерелах названа картина «Метаморфози в пекельних землях» (地獄

變相), що відтворює сцени пекельних мук (Кравцова 2010b, с 731).

Окрім індійського впливу буддизм фундував мистецтво й інших народів Стародавнього Китаю, до прикладу, уйгурів з їх культурою під назвою «Кусан». Так, після династії Тан велике поширення в монументальному храмовому живописі культури Кусан набули зображення «чистої землі» та розголошення статутів канонів (Синь 1979). Сюжети кусанського монументального печерного живопису — перекази про Будду: на таких фресках зображено всю історію Шак'ямуні від народження до смерті. Пусянь — права бодхісаттва Будди. Згідно з буддійськими канонами, бодхісаттва Веньшу стоїть зліва, а бодхісаттва Пусянь — праворуч. Релікварії призначені для зберігання священних текстів, одягу для святкових церемоній, предметів для ритуалів та культів. Такі приміщення зазвичай вирубувались у скелях. Сісім — один з найдавніших скельних храмів, що зберігся в Кучарському окрузі Китаю. Вирізнялись два типи буддійських храмів: «храм читання канонів» призначався для читання та пояснення священних текстів, а «храм споглядання» створювали для здійснення споглядання (Ву Чжуо 1985).

У період імператорського Китаю *каліграфія та живопис, тісно пов'язані між собою*, стали високо цінуваними видами мистецтва в придворних колах, велика робота проводилась над шовком, поки не було винайдено папір. Так, Чжан Сеньяо в лянському уряді обіймав високу посаду зберігача імператорської колекції живопису, писав портрети придворних.

Буддизм як релігійна система фундував зміни, що привели до формування зображального канону. Буддійська архітектура і скульптура процвітали в часи династій Суї і Тан. Буддійське мистецтво в Китаї почало процвітати, і цей процес тривав до XX ст. Певною мірою буддизм посприяв і формуванню канонів та принципів художньої діяльності в зображальній сфері Стародавнього Китаю.

Доба правління династії Хань — один з ключових періодів в історії Китаю, коли після низки соціальних потрясінь складаються основи загальнокитайської державності. Настання епохи політичної стабільності ознаменувалося економічним зростанням і процвітанням. У період правління ханського імператора Уді під гаслом «Відкинути сто шкіл, шанувати тільки конфуціанство» акту-

83 Статуя Будди в Лешані (乐山大佛) (провінція Сичуань, Китай) вирізьблена у скелі в горах Цілуаньфен біля східного об'їзду Емею.

алізувалось учення Конфуція [84], який був переконаний, що розроблені ним положення в галузі етики й моралі можуть урятувати тогочасний неспокійний світ, аби тільки правителі захотіли впроваджувати їх у життя, дозволяючи йому або його учням брати участь в урядуванні. Конфуцій поставив собі за мету повернути мир та порядок суспільству, яке на той час розривали постійні війни між феодалами. Аби досягнути цієї мети, Конфуцій навчав, що кожен — від імператора до простої людини — повинен зрозуміти свою роль у суспільстві й жити згідно з нею. Ключове поняття конфуціанства — «лі», що означає пристойність, ввічливість, порядок речей; також «лі» ширше ототожнюють з обрядом, церемонією і шанобливістю. «Людина повинна жити так, як жили її предки» — одна з основних тез конфуціанства. Тому будь-які новації, особливо ті, що прийшли з інших країн, оцінювалися вкрай негативно.

Саме конфуціанство мало величезний вплив на державотворення і, відповідно, — на морфологію зображальної сфери Стародавнього Китаю. Оскільки «лі» — це норма поведінки, котрою керується по-справжньому благородний муж [85] в усіх своїх стосунках з людьми, завдяки чому виконується дао, або шлях Неба, то *ієрархічність та нормативність* усієї морфології зображальної сфери стають необхідністю в контексті конфуціанства. Водночас уся система мистецтва мала розвиватись у контексті стрижневого поняття конфуціанства — «жень» [86]. За Конфуцієм, додержання «лі» допоможе людям поводитись правильно в будь-якій ситуації, а розвивання «жень» сприятиме доброзичливому ставленню до інших. Теоретично це мало привести до миру й гармонії в суспільстві. З виникненням конфуціанства закінчилась епоха «сотні шкіл». Імператори династії Хань побачили в цьому вченні про вірність володарям потрібний їм рецепт для зміцнення монархії. За часів імператора Уді, про якого ми вже згадували при обговоренні даосизму, конфуціанство здобуло статус державної релігії. На посади державних чиновників вибирали лише обізнаних з конфуціанською класикою людей, а для кандидатів на урядові посади по всій країні влаштовувалися іспити на основі класичних книг Конфуція. Конфуціанські обряди й ритуали стали релігією

імператорського двору. У 630 р.н.е. танський імператор Тайцзун звелів у кожній провінції й окрузі цілої імперії спорудити державний храм на честь Конфуція та регулярно приносити жертви. Так Конфуція було піднесено до рангу бога, а конфуціанство стало релігією, яка мало чим відрізнялася від даосизму або буддизму. «Так, у зображенні людини майстрами завжди приділялося велике значення духовним якостям, у той час як тіло трактувалося як щось усереднене, позбавлене індивідуальних рис» (Тен Жи 2009).

Коли 1911 р. закінчилося правління останньої китайської династії, конфуціанство й даосизм почали піддаватись гострій критиці й навіть переслідуванню. Даосизм ганьбили через його магичні й забобонні звичаї, а конфуціанство за таврували феодалною ідеологією, яка породжує рабський склад розуму, щоби тримати людей (зокрема жінок) у підкореному стані. Роль цієї релігії звелася до рівня національного символу. Але попри офіційний осуд основні поняття цих релігій так глибоко закарбувались у розумі китайців, що й донині впливають на багатьох із них, а також у багатьох сенсах продовжують фундувати традиційну зображальну сферу Китаю. Саме неоконфуціанство остаточно сформувало те, що називається духовною культурою традиційного Китаю.

Діалогічні взаємини конфуціанства, даосизму й буддизму вплинули на різні форми духовної культури країни: архітектуру, педагогіку, право тощо. Але особливо сильний і помітний вплив вони мали на літературу (прозу та поезію) й образотворче мистецтво, а саме на пейзажний живопис. У періоди правління династій Тан і Сун живопис розвивався за двома напрямками: конфуціанським і даосько-буддійським, що визначили в основному характер пейзажного живопису, який був на той час провідним жанром образотворчого мистецтва. У період Сун до даосько-буддійського напряму образотворчого мистецтва органічно додалися неоконфуціанські мотиви, що пояснюється творчим впливом даосизму та буддизму на цю релігійно-філософську течію.

На початку китайського середньовіччя людина стала виступати як суб'єкт культури, у якого освоєння навколишнього світу має вигляд діалогічних відносин з усім, що його оточує. Художні форми образотворчого мистецтва дозволяють говорити і про серйозні зміни всередині бінарної опозиції «свій — чужий», що, вочевидь, пов'язано з принциповою відкритістю Китаю доби прав-

84 Слово «Конфуцій» є латинізованою формою китайського імені Кун Фу-цзи, що означає «вчитель Кун».

85 «Цзюнь-цзи» подеколи перекладається як «благопристойний муж» (君子).

86 Гуманність або людяність.

ління династії Тан стосовно чужих культур та творчого засвоєння їхніх зразків. Образотворче мистецтво доби династії Тан засвоювало і творчо переробляло впливи, одержувані ззовні: з Центральної Азії, Індії, своєю чергою, справляючи значний вплив на мистецтво сусідніх країн — Кореї та Японії.

А в добу правління династії Сун політичне об'єднання країни, вдалі військові походи, пошкваллення зовнішньої торгівлі та деякі інші чинники політичного й економічного плану, що мали місце в цей час, значно вплинули на відкритість країни. Інтерес до чужих культур привів до творчого засвоєння їхніх найкращих зразків. Розширення культурного горизонту викликало якісне зрушення в самому способі мислення, що набував цілісності та універсальності давньої мудрості.

Серед суб'єктивних чинників існування зображальної сфери Китаю можна назвати: 1) теоретичне осмислення засад формотворення дотанської доби; 2) теоретичне обґрунтування зображального канону; 3) доповнення естетиками Стародавнього Китаю до канонічних рис модифікаційних елементів естетичної теорії.

Концентруючи увагу саме на системі образотворчого мистецтва, не можна не погодитись із висновком Чун Діне про те, що фактично морфологія образотворчого мистецтва Китаю видається своєрідною системою видів і жанрів, яка включає культурно-естетичні змісти багатьох історичних епох, котрі складають історію китайської цивілізації, а також виявляє певну надскладну побудову структур мистецтва, що формувалась протягом усієї цієї історії (Чун Діне 2022, с. 122).

Теоретичне осмислення засад формотворення дотанської доби мало емпіричні джерела, адже найвідоміші творчі особистості того часу — «батьки-засновники» китайського живопису Гу Кайчжи, Чжан Сеньяо, У Даоцзи, Лу Таньвей та інші — зібрали безцінний матеріал і мали унікальний практичний досвід, які вплинули на формування всієї морфологічної системи у довгостроковій перспективі.

Фактично певними критеріями морфологічного структурування традиційної зображальної сфери Стародавнього Китаю слугували бінарності «складність — простота», «реалістичність — таємничість / прихованість», «повнота — недомовленість», «монументальність — мініатюрність» тощо. Так, у бінарності «складність — простота»

в китайській зображальній сфері ми вбачаємо за основний критерій складності.

На формотворчому рівні художні форми формувались як доволі складні за «внутрішнім» смисловим наповненням (як правило, сакрального змісту), тематично-сюжетною композиційною побудовою та «зовнішнім» технологічно-авторським утіленням.

На жанровому рівні морфологічного структурування критерій складності реалізовувався в неієрархічному типі структурування, коли не існувало поділу на «високі» та «низькі» жанри, а субжанрова структура спиралась на унікальні техніки або авторські стилі, які виникали ситуативно.

На видовому рівні морфологічного структурування критерій складності віддзеркалював різноманіття модифікацій видів образотворчого мистецтва всіх народностей, які жили на території Стародавнього Китаю. Ці синхронічні видові модифікації через свою кількість залишаються досі не зовсім дослідженими навіть китайськими науковцями.

З бінарності «реалістичність — таємничість / прихованість» традиційна зображальна сфера давнього Китаю орієнтована на *реалістичність*. Практично всі художні форми, жанри й види образотворчого мистецтва породжені не тільки ідеями філософсько-релігійних текстів, а й насамперед практикою споглядання: за природою, людьми, Всесвітом. *Критерій реалістичного зображення* фундував зображальну сферу з доісторичних часів.

З бінарності «повнота — недомовленість» саме вимога відображення в образотворчому мистецтві принципу «ци юнь, шен дун» (звучання духу, рух життя), тобто *повноти* світопочуття стала загальним критерієм художності для всіх морфологічних структур образотворчого мистецтва Китаю.

Щодо бінарності «монументальність — мініатюрність», у традиційній зображальній сфері Китаю домінує критерій *монументальності*. Це стосується *монументальної скульптури*, і тут важливим є висновок Тен Жи про те, що «у розвитку традиційної скульптури Китаю простежується еволюція від об'єкта як грубого, матеріального тіла, підпорядкованого кам'яному блоку, з якого воно висікалося, до пластично виразного об'єкта, що враховує зв'язок з просторовим оточенням, синтезує можливості пластики, лінії і кольору» (Тен Жи 2009). Так, у *монументальному живописі* композиція картини залежить від

представленої в ній на різних етапах просторової структури (відображення реального простору та простору енергій), але завжди ця композиція займає велику площу і є монументальною не тільки за задумом художника, а й за втіленням.

Підсумовуючи, можна зазначити, що критерії формування жанрово-видової типології традиційно-канонічної морфології образотворчого мистецтва Китаю формувались як об'єктивними, так і суб'єктивними чинниками і включали:

- критерій складності;
- критерій реалістичності;
- критерій повноти;
- критерій монументальності.

Усі зазначені критерії фундавали традиційну зображальну морфологію Китаю і вплинули на всі типи канону цієї сфери: видові, жанрові та формотворчі.

3.3 Особливості видового та жанрового формування морфології традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю

Культура Китаю багато століть була *консервативною*, зверненою всередину самої себе. Ця *особливість* забезпечувала сталість морфологічної структури зображальної сфери Китаю, її змістово-ідеологічну цілісність протягом кількох тисячоліть, державно-суспільну доцільність, незважаючи на зміну правлячих династій та чітку морфологічну ієрархічність, що дозволила сформуватись певному зображальному канону, який об'єднав формотворення у всій традиційній зображальній сфері країни.

Ще одними *особливостями* морфології традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю стали *повільність* та *поступовість* її формування.

У доісторичний період *повільно* накопичувались первинні художні форми, які *поступово* сформували морфологічні ланки синкретичного архаїчного мистецтва Стародавнього Китаю.

На початку нашої ери почали поступово накопичуватись елементи майбутніх жанрово-видових структур традиційної зображальної сфери Стародавнього Китаю. З VII по X ст. розпочали формуватись перші видові системи давньокитайського мистецтва: театр, музичне та образотворче мистецтва. В останній морфологічній системі — об-

разотворчому мистецтві — *поступово* готувались до виокремлення *скульптура, монументальний і станковий живопис, каліграфія, декоративно-ужиткове мистецтво*. Утім, чітких граней між цими видами образотворчого мистецтва в цей період ще не було. Канонічне образотворче мистецтво Стародавнього Китаю, гохуа («живопис нашої країни»)[87], формувалось під впливом як китайської каліграфії, так і музики, поезії та інших видів китайського традиційного мистецтва, онтологічно зберігаючи залишки синкретизму жанрово-видової морфологічної побудови практично до середини XIX ст. Стрижнем такої синкретичності в гохуа стала подібність зображення до давньокитайського ієрогліфічного письма.

Фактично структурування жанрової системи традиційної зображальної сфери, окрім *повільності* накопичування жанрових ознак, пережило і періоди злетів: у часи династії Цінь, династії Тан, потім — династії Сун і, на завершення, в добу правління династії Цзінь [88].

Коли у світогляді давніх китайців відбувся перехід від міфологічно-обрядового єдиного Космосу до диференційованого світу, де людина посіла своє місце, то виникла цікавість до скульптури як такої. Так, *скульптура* в Стародавньому Китаї почала поділятись на *монументальну скульптуру, скульптурні зображення меморіально-палацового характеру, декоративну пластику*.

Монументальна скульптура тісно була пов'язана з печерними та іншими храмовими комплексами, монументальним розписом у них. Так, відомий печерно-храмовий комплекс Лунмін [89], висічений у 495–898 рр. у вапнякових скелях на берегах річки Іхе, за офіційними оцінками, має 2345 гротів і заглиблень із 43 храмами, які містять близько 2800 написів та близько 100 000 зображень релігійного характеру.

Живопис і каліграфія дуже довго структурували свої жанри як єдині для обох видів образотворчого мистецтва. У часи Шести династій почали

87 Поняття «гохуа» («живопис нашої країни») сформувалось у середині XIX ст., але на сьогодні саме воно визначає морфологію традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю.

88 Династія Цзінь (офіційно Велика Цзінь, 1115–1234) – династія чжурчженів, що правила в державі Цзінь, одній з трьох великих держав поряд з китайською Сун та киданською Ляо, що виникли після розпаду Танської імперії.

89 Лунмін (кит. трад. 龍門石窟, «Кам'яні печери біля Драконових воріт») – комплекс буддійських печерних храмів у китайській провінції Хенань. Поряд з Могао та Юньганом вважається одним із трьох найбільш значних печерних храмових комплексів Китаю. Входить до складеного ЮНЕСКО переліку світового надбання.

викристалізуватися найголовніші види живопису, що існували в танській епоху: жанр сюжетного живопису, пейзажний живопис і портрет. У період династії Тан формування жанрів було загалом завершено і навіть було сформульовано основні засади оцінки та класифікації живописних творів.

У каліграфії та «водяному живописі» китайською тушшю основні, традиційні жанри образотворчого мистецтва були наступними:

- жанр натюрморту;
- жанр сюжетного живопису з його субжанрами, включаючи портрет, історичний живопис, сакральний сюжетний живопис, — *жень-у* (人物, «зображення фігур») — від династії Цінь до V ст.;
- жанр пейзажного живопису — *шань-шуй* (山水, «гора й води») — VI ст.;
- жанр декоративних пейзажних картин — *хуа-няо* (花鳥, «квіти й птахи») — IX ст. (субжанр анімалістичного живопису — *лінг-мао* (翎毛, у буквальному перекладі — «пернаті й пухнасті») — X ст.);
- жанр зображення рослин зі стилістично-тематичним напрямом «бамбукового живопису», засновником якого став Вень Тун.

Про жанр натюрморту в писемних джерелах згадують з доби Західної Хань (206 до н.е. — 24 н.е.), коли як об'єкт зображення з'являються побутові предмети: це становило зародкові архаїчні форми натюрморту. Але сам жанр був сформований значно пізніше — в добу правління династії Сун, і основною ідеєю жанру стало зображення через предмети цілісного втілення життя та його енергій. Оригінальні естетичні зразки давнього китайського натюрморту були розвинені згодом за монгольської династії Юань. У добу правління династії Цзінь (1115–1264) засоби та мова вираження в жанрі натюрморту зовні були парадоксально схожі з пластичними якістьми західного живопису Нового часу, оскільки тоді східний натюрморт «засвоював» композиційні принципи натюрморту західного зразка. А в добу правління династії Юань (1279–1368) розпочався зрілий період становлення жанру, пов'язаного із зображенням світу «першої» та «другої» природи.

Жанр сюжетного живопису з його субжанрами, включаючи портрет, історичний живопис, сакральний сюжетний живопис, — «жень-у» — накопичував морфологічні ознаки протягом багатьох століть. Починаючи з доби першої імперії

Китаю, династії Цінь (221–206 до н.е.), жанр сюжетного живопису формувався в монументальному живописі. Фрески меморіалу першого китайського імператора свідчили про його цікавість до сцен палацового характеру, адже при ньому формувались китайська аристократія та чиновництво.

Але тільки з V ст. та часів правління династії Тан цей жанр набув додаткового поштовху для розвитку. Жанр «жень-у» включав у себе все, що стосується зображення людини: портрет, історичні й міфологічні сюжети, сцени палацового побуту тощо [90]. Прославленим майстром жанру став Янь Лібень. На своїх полотнах він жваво і з великою повагою до земного життя зображав різні побутові сценки, але з численних творів зберігся тільки один сувій із зображенням тринадцяти імператорів. При всій умовності типів, поз і облич, вражає, з якою витонченістю і свободою використовує Янь Лібень гнучку лінію, що окреслює складки одягу, контури фігур, зачіски. Перед сходженням на трон у 626 р. майбутній імператор Тайцзун замовив йому портрети вісімнадцяти знаменитих учених. Ця робота (стінный розпис) на той час широко прославлялася. Адже ще однією особливістю формування традиційної зображальної сфери Китаю стала *наступність і безперервність лінії її розвитку*. Для китайської культурної традиції було характерним бачити у всіх сферах життя естетичне начало. Життя сприймалося через призму мистецтва — і значною мірою саме образотворчого. Наступність і безперервність лінії розвитку зображальної сфери втілювались у єднанні чуттєвого досвіду сприйняття, творчої фантазії та символічного осмислення реальності, що зливалися воедино, створюючи своєрідну і водночас дуже переконливу мальовничу манеру. У китайській культурній традиції художня творчість розцінювалася як акт життєвого перетворення, що відкриває шлях до незбагненого і вказує на події всього суцього.

Накопичення типів зображень, зображальних прийомів і технік привели в зазначеному жанрі не тільки до урізноманітнення формотворення, а й до поступового розгалуження субжанрів жанру сюжетного живопису: появи релігійного сюжетного живопису (переважно буддійського); історичного (який звертався до історичних подій

90 Якщо в китайській морфологічній системі образотворчого мистецтва *жень-у* — це жанр, то в європейському живописі морфологічно це визначається як субвид образотворчого мистецтва — *станковий живопис*.

минулого); портретного (який виділяв і парадний портрет). Саме в цьому жанрі виявляється ще одна *особливість* формування жанрового канону. На сукупність художніх манер і технічних прийомів китайського живопису *справляли значний вплив світогляд і культура повсякденності*. Для китайської культури було характерним уявлення про тісний зв'язок тілесної та духовної складових людської істоти, про можливість досягнення безсмертя шляхом різних психофізичних практик — причому безсмертя тілесного. При цьому не відкидалися ідеї мінімалізму та простоти зображення.

Жанр сюжетного живопису активно проявляє ще одну *особливість* морфологічного структурування — *присутність творчого начала автора твору* відповідно до традиційного китайського соціально-етичного ідеалу: вчений, ерудит, поет і митець, здатний як піднятися службовими сходами завдяки особистим художнім талантам і пізнанням, так і піти на пошуки безсмертя. Велика когорта художників склала своєю творчістю доробок, завдяки якому був сформований зображальний канон. Саме про цих художників писав Чжу Цзінсюань [91], автор «Записів про уславлених художників династії Тан» («Танчао мінхуа лу»), у вже класичній пам'ятці особливого жанру біографічного давньокитайського раннього мистецтвознавства.

Як уже зазначалося, саме Гу Кайчжи вважається одним з фундаторів живопису як виду *образотворчого мистецтва* Стародавнього Китаю та людиною, яка сформувала уявлення про основи традиційного канонічного давньокитайського живопису, заклала фундамент розвитку жанру.

Фундатором субжанру портрету вважається Лу Таньвей, чий авторитет у мистецтві досі є безперечним. Стародавні китайські джерела зберегли безліч згадувань про його творчість, проте до наших днів не дійшло жодного справжнього його твору. Лу Таньвей вважали майстром живопису «однією лінією», тобто він використовував той самий метод, що й каліграфи, які працюють у стилі скоропису: міг однією лінією змалювати предмет, не відриваючи руку від твору доти, доки картина не буде закінчена. Китайська культурна традиція приписувала створеним ним портретам здатність передати душу людини. Імовірно, цей художник

переважно розписував стіни храмів, проте всі його роботи загинули. Серед його робіт Чжан Яньюань у своєму трактаті згадує картину «Сім мудреців бамбукового гаю», а також портрет стародавнього культурного героя, який мав статус «безсмертного», Жун Ціці, з Конфуцієм та його улюбленим учнем Янь Хуеєм. Деякі дослідники висловлюють припущення, що знамените та найдавніше зображення «Сім мудреців з бамбукового гаю та Жун Ціці», яке виявлено в цегляній стіні гробниці Сішаньцяо (Наньцзін, пров. Цзянсу), також є твором Лу Таньвея. У будь-якому разі, манера, в якій ці рельєфи виконані, знаходиться в руслі творчості Лу. Чжу Цзінсюань у трактаті «Записи про уславлених художників династії Тан» зараховує твори Лу Таньвея до найвищої категорії живопису — *інінь* — поряд з роботами Гу Кайчжи (Little, Schipper, Wu Hung, Ebrey, Steinhardt & Eichman 2000, с. 132–137).

Пізніше жанр «женью» був представлений у творчому доробку Хань Хуана [92] — художника, якому довелося пережити бурхливі події, пов'язані з повстанням Ань Лушаня (755). За правління імператора Дайцзуня (762–779) Хань Хуан уже обіймав декілька дуже впливових посад. На дозвіллі цей талановитий і різнобічний адміністратор займався живописом. Чжу Цзінсюань зазначав: «Його пензель не зрадив жодному з шести законів живописного мистецтва». Тематика його творів була найрізноманітнішою, аж до сцен із сільського життя (Чжу Цзінсюань 1989).

Ще один з лідерів жанру «женью» доби Тан — Чжан Сюань — уславився серед сучасників як неперевершений майстер сцен з придворного життя. Він малював юнаків зі знатних родин, осідланих коней, види імператорських парків, портрети добродішних жінок. У китайській традиційній естетиці Чжан Сюань визнається як засновник особливого тематичного спрямування в рамках женью («живопис фігур») — «красуні» (ши-ньюй), зосередженого на сценах з життя двору та знаті, в першу чергу мешканок гарему. Відомі дві роботи Чжан Сюаня, обидві в копіях XI–XII ст.: «Приготування шовку» (Музей витончених мистецтв, м. Бостон) і «Прогулянка навесні знатних дам з володіння Го» (Музей провінції Ляонін, м. Шеньян) (Zhan Anzhi 2006).

У часи правління династії Сун портретні та жанрові зображення стали менш дидактич-

91 Чжу Цзінсюань (перша половина IX ст.) — один з ранніх авторів описового біографічного китайського мистецтвознавства, теоретик мистецтва доби династії Тан.

92 Хань Хуан (кит. трад. 韓滉, 723–787) — китайський державний діяч і художник.

ними та психологічно більш поглибленими. Авторське начало було проявлене художниками-інтелектуалами. Китайські інтелектуали твердо вірили, що свобода творчості та стійка традиція зовсім не виключають одна одну і що їх художники повинні мати як конфуціанські, так і даоські чесноти. Конфуціанство акцентувало чесноти морального та інтелектуального вдосконалення, а даосизм та чань-буддизм утверджували творчу свободу духу. Отже, портрети й жанрові картини несли в собі складну гармонію світу, передану художником у вигляді діалогічного зображення людини та її оточення.

У Даосюань (Даоцзи), що був митцем-універсалом, працював і як майстер сюжетного живопису. Утім, можна віднайти згадку про його роботи і в жанрі пейзажного живопису — *шань-шуй*. Як окремий жанр і найвища форма китайського мистецтва пейзаж виділився під час панування династії Тан. Цей жанр у зазначену епоху став основним виразником даосько-буддійської лінії. Сама назва вказує на переважну увагу художників до зображення двох основних елементів природи: води та гір, які служили і служать для китайського митця виразом самої сутності світобудови. Художники не писали краєвидів з природи, а створювали узагальнений краєвид — «ікону».

Написання пейзажу та сприйняття його було тотожним релігійній дії. Тому деталі картини в середньовічному Китаї завжди суворо зумовлені езотеричною функцією пейзажного мистецтва. Але з часом живопис усе більше відходив від релігійної теми. Цей процес завершився появою в Х ст. власне пейзажного живопису, майже повністю позбавленого елементів іконографії та навіть міфологічних алегорій.

Особливістю формування жанрової структури образотворчого мистецтва, враховуючи й пейзажний жанр, стала *гармонійність*. Гармонія — рівноважність і найвищий ступінь будь-якої якості, оптимальність стану та розвитку художньої системи. Як універсалія культури «гармонія» функціонує й у творах мистецтва, й у звичайних уявленнях людини про предмети довкілля у його перцептивному просторі. Так, Ван Сімен [93] дав картину грандіозності світобудови, виразно висловивши початкову суть китайського пейзажу *шань-шуй* — гармонію протилежностей: гірської тверді та плинності води, вічного та мінливого,

їнь та ян. Ван Сімен найтоншим пензлем випи- сав безліч явищ життя, породжених цією гармо- нією, зобразив людей, звірів і птахів, воду в різ- них станах, деталі побуту, дерева, човни рибалок, будинки й чудовий міст із критими терасами, де мандрівники можуть перепочити, тощо.

Один із законів давньокитайського живопису гоуту — *композиція художнього твору в зобра- жальному каноні традиційної системи визна- чально мала бути гармонійною*. Композиція буду- валась, як правило, під час споглядання природи або соціального життя, адже в Стародавньому Ки- таї споглядання справжньої досконалості наво- дило людину на стан внутрішньої цілісності, єд- ності з собою. Хорошим прикладом досконалої пропорційності, або рівноваги була й каліграфія. Усвідомлення символічної глибини каліграфіч- них знаківієрогліфів визначило весь шлях роз- витку культури та зумовило естетичну природу традиційного китайського світогляду. При цьому «окультурення» природи відбувалось не лише при творенні мистецтва, а й у самому акті естетич- ного переживання. Саме в жанрі пейзажного жи- вопису — *шань-шуй* — гармонійність реалізува- лась найприродніше. За словами М. Ковальової та Лю Фань, «він втілював прагнення художни- ків відійти від буденності повсякденних явищ із метою їх одухотворення» (Ковальова, Лю Фань 2020, с. 69–70).

Структурування жанру мало свою періодиза- цію, але досягло кульмінації за доби Сун. У цей час, коли художники всерйоз замислилися над співвідношенням між дао й мистецтвом, пейзаж- ний живопис став висловлювати послідовніший і ширший погляд на світ. Китайські митці визна- вали, що людина відрізняється від природного світу та менш досконалих істот, а неживі речі поз- бавлені свідомості, — однак вважали, що інші форми існування теж мають свою природу. Тра- диційні китайські пейзажні композиції із зобра- женням гір і води, сакральних елементів, які сим- волізували чоловіче та жіноче начала «їнь» і «ян», популяризувались потім багато століть. Так, «квіти й птахи» — *жанр декоративних пей- зажних картин* — *хуа-няо* (花鸟), як і інші жанри китайського живопису, пройшов ряд етапів: від окремо взятих зображень квітів та птахів у ранні епохи до кристалізації основних образотворчих художніх форм у період правління імператорів п'яти поколінь Танської династії, коли жанр ос-

93 Ван Сімен (кит. 范西門, 1096–1119) – відомий китайський художник-пейзажист часів династії Сун.

таточо відокремився від живопису «гір і вод», до періоду розквіту за династії Сун.

Імператор Хуейцзун теж писав квіти та птахів, був майстром каліграфії, складав вірші. Він є автором знаменитого «Трактату про чай» (кит. 大观茶论, 1107). Хуейцзуну також приписують дві знамениті копії робіт Чжан Сюаня «Приготування шовку» (Музей образотворчих мистецтв, м. Бостон) і «Весняну прогулянку пані Хуго» (Музей провінції Ляонін, м. Шеньян) (Buckley & Bickford 2006).

Починаючи з часів правління династії Юань (1280–1367) у китайському живописі намітилися важливі зміни, пов'язані з приходом у мистецтво художників-інтелектуалів.

Період правління династії Сун став золотою добою розвитку жанру, коли він остаточно сформувався і став абсолютно самостійним. Основний зміст жанру полягає у спробі розкрити світогляд людини, стан її «духу» та її почуттів за допомогою споглядання природи та репрезентації її образів у живописі (Ван Даї 1987). *Хуа-няо* — жанр, що поетизує природу й обожнює її, він вважається одним з найтонших проявів середньовічного пантеїзму. Збереглися відомості про створення У Даосюанем (Даоцзи) композицій, які, можливо, були біля витоків «живопису бамбука» (*моч-жу*) — особливого стилістично-тематичного напрямку жанру «квіти й птахи».

Ще однією особливістю традиційної зображальної сфери Китаю стала підвищена увага до *декоративно-ужиткового аспекту живописного мистецтва*, який вважався у ній невід'ємною та багато в чому визначальною частиною творчого процесу. Жанр пейзажу теж динамічно канонізувався та структурувався в добу династії Тан. Починаючи з VIII ст. в Китаї склались і без зміни існують донині два кольорові напрями в пейзажному живописі. Перший напрям пов'язаний з іменами знаменитих художників Ван Вей [94] та Го Сі [95], які створили школу класичного монохромного тушевого краєвиду. Інший напрям так званого зеленого, або золотого пейзажу створено Лі Сисунем [96], ще одним художником доби Тан, описаним Чжу Цзінсюанем, який мав конфуціанську освіту і був засновником синьо-зеленого та

відкритого пейзажу — особливого субжанру пейзажного живопису, до твору якого можна «увійти» й поєднатися з природою. Згідно з *особливістю гармонійності* розвитку всіх рівнів морфологічної системи китайського живопису, на рівні формотворення майстерність утілення будь-якого образу мала орієнтуватись на підтримання певної вітальної енергії зображення, воно має бути легким, «живим», наповненим енергією життя.

Як художник-монументаліст Лі Сисюнь розписав стіни палацу Датун, палац князя Іде. Як пейзажист був автором сувоїв-картин, які не збереглися, окрім двох: «Човни, що пливають, і палац на березі річки» та «Пейзаж» (інший переклад — «Осілля прогулянка»). Крім пейзажу, Лі Сисюнь також малював і тварин, але ці картини не збереглися (Yang Xin, Barnhart, Nie Chongzheng, Cahill, Lang Shaojun & Hung Wu 1997).

Не менш відомим художником цієї доби був Лі Чжаодао [97], син Лі Сисюня, який продовжив традицію синьо-зеленого пейзажу. Крім того, згідно з класифікацією, введеною відомим художнім теоретиком і критиком епохи Мін Дун Цічаном, батько й син Лі є засновниками *північної школи пейзажу* — одного з двох основних напрямів цього жанру, для якого характерним є ретельне опрацювання деталей і чітке окреслення тушшю. Справжні твори Лі Чжаодао не збереглися. Його ім'я зазвичай пов'язують з картиною «Подорож Мінхуана в Шу» (Національний палац-музей, м. Тайбей). Цей видатний зразок синьо-зеленого пейзажу, можливо, є найкращим з того, що збереглося з танського пейзажного живопису. На відміну від раннього пейзажу, який був лише сценою для будь-яких подій, у цій картині краєвид домінує та пригнічує. Великі гори тут є головними героями, а імператор з почтом губляться в широкій долині. Величність пейзажу, властива цьому твору, буде продовжена на роботах художників періоду П'яти династій і Сун. Китайська традиція приписує «Подорож Мінхуана в Шу» пензлю Лі Чжаодао, однак серйозних підстав так вважати у фахівців практично немає.

Творчість китайського поета Ван Вей доби династії Тан в образотворчій сфері одночасно була пов'язана як з каліграфією, так і з живописом. За словами Су Ши [98], «його поезія сповнена кар-

94 Ван Вей (кит. 王維, друге ім'я – Мо Цзе 摩詰, 699–759) – китайський поет, живописець, каліграф, музикант.

95 Го Сі (кит. 郭熙, пін'їнь Guō Xī, бл. 1020 – бл. 1090) – китайський художник доби Сун, фундатор стилістичного напрямку в пейзажному живописі.

96 Лі Сисюнь (李思, 651–716) – китайський художник.

97 Лі Чжаодао (李昭道, бл. 675–741) – китайський художник доби Тан, один з основоположників жанру пейзажного живопису шань-шуй.

98 Су Ши, який працював під псевдонімом Су Дунпо (кит. 坡, пін'їнь Sū Dōngpō, 1037–1110), – китайський поет, есеїст, ху-

тинності, а картини сповнені поезії» (Го Мо-жо, Федоренко 1957, с. 39). Ван Вей відомий в історії формування традиційно-канонічного образотворчого мистецтва Китаю тим, що заснував школу монохромного пейзажного живопису. Цей мистець створював пейзажі, використовуючи розмиття туші, розписував шовк, стіни. Роботи Ван Вей, що дійшли до нас (у копіях): «Річка під снігом» (Музей Гугун, м. Пекін), «Гори під снігом» (Музей Гугун, м. Пекін), «Пекін», «Портрет Фу Шена з Цзінаня», «Після снігопаду».

Декоративністю зображень у зазначеному жанрі уславився Чжан Сеньяо. Найвідоміша з легенд про нього розповідає: Чжан Сеньяо надзвичайно правдоподібно зображував драконів і одного разу навіть намалював їх без очей, бо боявся, що вони полетять, — і справді, щойно він прималював двом драконам очі, зображення зникли, а два інші, які були без очей, залишилися на місці. Утім, подібні історії розповідалися й про зображених мистцем птахів (Siren 1956–1958).

Го Сі [99] — найзначніший китайський художник часів династії Північна Сун, котрий увійшов в історію мистецтва як *завершувач традиції монументального монохромного пейзажу*, що йде від його попередників: Гуань Туна, Лі Чена, Фань Куаня, Цзюйжаня. Його сучасник, китайський теоретик і критик живопису Го Жо-сюй у своєму трактаті «Записки про живопис: що бачив і чув» (1082) повідомляє про майстра наступне: «Го Сі, родом з Вень у Хейні. Нині обіймає посаду ісюе в Імператорському відомстві Шуюань. Пише краєвиди зимового лісу. Виявляє як майстерність та різноманітність, так і глибину в композиції. Хоча він постійно вивчає Інцю (інше ім'я Лі Чена) і захоплюється ним, може висловити власні почуття. Величезні ширми та високі стіни (з його розписами) набагато сильніші, ніж у попередників. У нинішньому поколінні (художників) він єдиний» (Го Жо-сюй 1978). На початку правління СіНін художник отримав імператорський наказ розписати ширму для малого залу. Він розписав центральну ступку, Лі Цзунчен та Фу Даоїнь [100]

дожник, каліграф, чайний майстер і державний діяч доби династії Сун.

99 Го Сі (кит. 郭熙, пін'їнь Guō Xī, бл. 1020 – бл. 1090) – найзначніший китайський художник часів династії Північна Сун. Він широко використовував діагональну композицію, стилізував образи «кострубатих» дерев, але більш усвідомлено, ніж його попередники, вводив поєднання високої, середньої та близької перспективи, передавав погляди з різних точок зору (ракурсів).

100 Фу Даоїнь (кит. 傅道印, роки життя невідомі) – китайський художник.

розписували бічні. Кожен постарався до кінця [висловити] потаємне, проте пану Фу пощастило, що його партнерами були Го і Лі.

Свої уявлення про живопис Го Сі й висловлював, і записував. З цих уривчастих записів син Го Сі склав трактат під назвою «Нотатки про високу сутність лісів і потоків» (Ліньцюань гаочжі цзи), який підніс імператору. Трактат складається з двох частин: «Повчання про гори й води» та «Таємниці живопису». До цих двох розділів Го Сі додав власну невелику післямову «Про живопис». Відповідно до трактату, мистець *вважає картину своєрідним психологічним портретом автора*, наголошуючи на високому сенсі особистості та шляхетності художника. Тобто художник особливо виділяє необхідність досконалості особистості майстра. Іншим важливим аспектом твору живопису Го Сі вважає *поетичність*, наводячи фразу, що належить невідомому автору: «Поезія — це позбавлений форми живопис; живопис — це поезія, що набула форми». «Таємниця пейзажу» розкрита Го Сі в тому ж плані, що й у трактаті його попередника Лі Чена. Обидва теоретики дотримуються принципів пейзажного мистецтва, які сформулював ще Ван Вей. Їхні твори є чимось на кшталт коментарів до тексту створеного Ван Веєм прототипу. У трактаті Го Сі розкриває таємницю просторової побудови сувоя (саме Го Сі розробив *теорію «трьох далей» — саньюань*: коли в одному краєвиді поєднуються три частини, по-різному віддалені від глядача)[101]. Такий коротко був теоретичний базис Го Сі, що він проповідував під час керівництва департаментом живопису Ханьлінської імператорської академії.

Сувої, виконані в цьому жанрі, таких майстрів, як Ши Тао [102], Чжу Да [103], Цуй Бо [104] та інших стали канонічними для сучасних художників-пейзажистів Китаю. Теоретичні засади формування жанрового канону викладені в кількох відомих працях: художник Хань Чжо [105], крім принципу трьох далей Го Сі, сфор-

101 Фактично це аналогічна європейській теорії планів зображення (переднього, середнього, дальнього).

102 Ши Тао (кит. 石涛, справжнє ім'я – Чжу Жоцзі (кит. 朱若极), чернече ім'я – Даоцзі (кит. 道济), 1642–1707) – китайський художник часів династії Цін, каліграф. Його псевдонім буквально означає «Скам'яніла хвиля».

103 Чжу Да (1626–1705) – китайський художник, поет і каліграф часів династії Цін, відомий під псевдонімом Бада Шаньжень.

104 Цуй Бо (кит. 崔波, 1050–1074) – один з провідних китайських художників часів династії Сун.

105 Хань Чжо (кит. 韓卓) – маловідомий військовий чиновник, який займався живописом та є автором досить важливого трактату про пейзаж.

мулював ще три способи передачі простору в пейзажному живописі. Майстер доповнив поняття «далі» [106], коли у зображенні відкривається широка панорама берега, водної гладі річок та силуетів гір на задньому плані. «Далі, в яких усе губиться», коли природа на задньому плані ховається туманом, а водні гладі та рівнини не зображуються. Далі, в яких форми зовнішнього світу узагальнено, виконані без деталей. Значимість мальовничих порожнин підвищується, за ними «ховаються» гори, потоки.

Наприкінці XI ст. та протягом наступних століть відбувається становлення *творчого методу* й художньо-естетичних засад нового напрямку в зазначеному жанрі — «*веньженьхуа*», буквально «живопис літераторів». Він виникає на противагу офіційному академічному живопису та стає «домінантою сунської культури, її основним завоюванням». Естетичний ідеал художників цієї групи висловили Су Ши та Мі Фей [107]. Вони проповідували аматорство і дилетантизм у мистецтві на противагу професіоналізму та ремісництву художників Академії, творчість для них була дозвіллям. Якщо вчених імператорського Китаю хвилювали не лише питання техніки та композиції, то і художників-інтелектуалів також хвилювала проблема співвідношення ідеї та її художнього втілення.

До кінця доби династії Сун в жанрі була сформована стійка система символів, пов'язана з поняттями жанрового канону. Також були сформовані *субжанр анімалістичного живопису* — «*лінг-мао*» — *та субжанр зображення рослин зі стилістично-тематичним напрямом «бамбукового живопису»*, засновником якого став Вень Тун. Вень Туна також іноді називають головою «*хучжоуської школи бамбука*», оскільки його манера зображення цієї рослини мала довге відлуння в пейзажному живописі й продовжилася в епоху Юань у творчості таких художників, як

Чжао Менфу [108], Лі Кань [109], Гао Кегун [110] та Ке Цзюси [111].

Чжан Цзедуань [112] — художник доби імперії Сун. Зберігся його сувій з колофоном [113], написаним 1186 р., де повідомляється про автора сувою: «Ханьлінський учений Чжан Цзедуань, титульне ім'я Чжендао, був уродженцем

Дун'у (Шаньдун). Замолоду він приїхав до столиці для продовження навчання. Пізніше він зайнявся живописом. Він був особливо талановитий у жанрі цзехуа (зображення архітектури), човнів, возів, ринків та мостів, ровів і доріг. Він був так само майстерний і в інших живописних жанрах» (Cahill 1980, pp. 57–58). Це все, що відомо про художника. Пізнішим ученим належить думка, що він працював на початку XII ст., під час правління імператора Хуейцзуна (1100–1125), проте достовірних свідчень, які це доводять, не існує. Ще пізніші автори стали писати, що Чжан Цзедуань благополучно пережив падіння династії Північна Сун, перебрався на південь і, ставши в південносунській (1127–1279) столиці Лінбані художником-академістом, дослужився до чину дайчжао. У каталогах палацових колекцій династій Мін (1368–1644) і Цін (1644–1911) згадуються деякі втрачені на той час твори Цзедуаня: «Весна в горах», «Гора Уї», «Тайчжен у весняному купанні». Американський дослідник Р. Барнхарт вважає, що оскільки Чжан Цзедуань названий «ханьлінським ученим», тобто членом Академії Ханьлінь, він повинен асоціюватися не з членами Академії живопису імператора Хуейцзуна, а з початком XI ст. — часом тривалого правління імператора Женьцзуна (1023–1063), коли творили придворні живописці Гао Кемін [114] і Янь Веньгуй [115] (Xin, Yang, Chongzheng &

106 Аналогічно європейським поняттям «дальній план» або «горизонт».

107 Мі Фей (кит. 米芾, також відомий як Мі Фу, 1051–1107) – китайський художник, поет і каліграф сгодійського походження.

108 Чжао Менфу (кит. 趙孟頫, 1254–1322) – китайський каліграф, поет, державний діяч, один з визначних художників часів династії Юань.

109 Лі Кань (кит. 李侃, 1245–1320) – китайський живописець часів династії Юань. Його стиль називався «Чжун Бін».

110 Гао Кегун (кит. 高克工, 1248–1310) – китайський художник часів династії Юань.

111 Ке Цзюси (кит. 柯巨喜, 1290–1343) – китайський художник та поет часів династії Юань.

112 Чжан Цзедуань (кит. трад. 張擇端, пінїнь Zhāng Zéduān, 1085–1145) – китайський придворний художник часів імперії Сун.

113 Автор колофону – Чжан Чжу, який жив у Пекіні під час правління чжурчженьської династії Цзінь, тобто через 60 років після розгрому Бяньляна, імовірно, зображеного на сувої.

114 Гао Кемін (кит. спр. 高克明, працював у 1008–1053 pp.) – один з провідних китайських художників.

115 Янь Веньгуй (кит. 燕文貴, 967–1044) – китайський художник часів династії Сун.

Shaojun Barnhard 1997). Ландшафтні елементи в доробку митця також тяжіють до живопису цього періоду більш ніж до живопису XII ст., коли при дворі створювалося дуже мало робіт у цьому жанрі, з якими можна було би порівняти доробок Чжан Цзедуаня. Крім того, технічне виконання цього сувою набагато скромніше тих досягнень живопису, якими прославилася епоха Хуейцзуна. Швидше за все, сувій слід пов'язати з тим різновидом реалізму, який існував у ранній період династії Північна Сун і асоціюється з іменами таких майстрів, як Фань Куань, Ці Сюй [116], Янь Веньгуй, Хуан Цюань [117], Го Чжуншу [118] та Чжао Чан [119]. На користь більш раннього часу творчості художника свідчить і тема сувою: на ньому зображено бурхливе економічне життя сунської столиці, природне для ранніх етапів правління сунської династії і навряд чи — для періоду її занепаду. Проте час життя художника та час створення сувою залишаються предметом полеміки.

У старовинних китайських джерелах є повідомлення, що Янь Веньгуй брав участь у розписі храму Сянгуо та монастиря Юйцинчаоін. Го Жосюй у своїй праці «Записки про живопис» повідомляє, що цей монастир почали будувати в часи девізу «Дачжун сяньфу», тобто в 1008–1016 рр., коли країною правив уже третій імператор сунської династії Чженьцзун (997–1022). Го Жосюй пише, що у час, вільний від роботи в монастирі, Янь Веньгуй написав пейзажний сувій, який побачив Дун Лю Лю. Він і порекомендував художника на вищу посаду «дайчжао» («той, що чекає на імператорські вказівки») в Академії Ханьлінь, а імператор Чженьцзун одразу затвердив цю рекомендацію. На цій посаді Янь продовжував служити в придворній Академії, зблизившись із Гао Кеміном, з яким надалі його пов'язала тісна дружба. Янь Веньгуй належав до найбільших майстрів краєвиду. Спочатку його творчість перебувала під сильним впливом одного із засновників сунської пейзажної школи — Лі Чена. Про це свідчить сувій «Будівлі серед гір і річок» (Муніципальний музей, м. Осака), який вважа-

ють одним з найраніших творів художника. На цьому творі можна бачити величні гори, що контрастують з водною гладдю, різноманітність рельєфу ґрунту, ніби навмисне сконструйовану художником, і серед цієї пишноти — сліди людської присутності у вигляді будинків та кораблів. Картина написана трьома різновидами мазка пензля, які використовував свого часу й Лі Чен. Цей сувій вважають якщо не оригіналом, то, принаймні, копією, яка передає суть творчості Янь Веньгуя.

Кілька різних долин, що простяглися у далечинь, річка, сліди присутності людини... Саме здатність конструювати різноманітні природні фактури в єдину художню «тканину» була особливістю творчості Янь Веньгуя. Його пейзажі так відрізнялися від інших робіт, що в колах Академії став вживатися вираз «пейзаж у стилі майстра Яня» або просто «пейзаж Яня». «Пейзаж Яня» та «пейзаж Фаня» (тобто стиль Фань Куаня) були двома основними напрямками *північносунської пейзажної школи*. Храмові розписи, в яких брав участь Янь Веньгуй, не збереглися до нашого часу. Проте митець був не лише майстром монументального пейзажу, а й чудово почувався в такій прикладній формі живопису, як розпис віяла. Збереглися копії, які з різним ступенем достовірності приписують до зроблених з оригінальних творів Янь Веньгуя.

Дослідники китайського живопису відзначають також досягнення Янь Веньгуя в області архітектурного пейзажу (цзехуа). Вважається, що цей майстер утвердив панорамний варіант «архітектурного пейзажу» та був безпосереднім попередником Чжан Цзедуаня. Свого часу Янь Веньгуй написав один із шедеврів архітектурного жанру — сувій «Міський ринок у ніч свята Сьомого дня», проте цей твір відомий лише з історичних джерел: не дожив до наших днів. Творчість Янь Веньгуя вплинула на його учнів, послідовників. Серед них був Цюй Дін [120], який, за зауваженням Го Жосюя, «досяг подібності з Янь Гуєм» (Го Жосюй 1978, с. 78–79, 81).

Чудовий краєвид «Літні гори» (музей Метрополітен) раніше вважали роботою Янь Веньгуя, проте нині твір атрибутований як робота його учня Цюй Діна, оскільки на сувої стоїть печатка імператора Хуейцзуна, а в каталозі «Сюаньхе Хуапу», складеному в його час, є лише три пейзажі з такою назвою, і всі вважаються творами Цюй

116 Лін Цзе-сюй (кит. 林则徐, 1785–1850) – китайський державний діяч, мислитель, учений, поет, літератор і каліграф часів династії Цін.

117 Хуан Цюань (кит. 黄荃, 900–965) – китайський художник, що працював в епоху П'яти династій, один із засновників жанру «квіти й птахи».

118 Го Чжуншу (кит. 郭忠恕, пін'їнь Guō Zhōngshù, бл. 910–977) – китайський художник і вчений.

119 Чжао Чан (кит. трад. 趙昌, спр. 赵昌, пін'їнь Zhào Chāng, кінець X – початок XI ст.) – китайський художник.

120 Цюй Дін (кит. 曲鼎, 1023–1056) – китайський художник часів династії Сун.

Діна (Wen Fong 1975, pp. 18–19). Але ця прекрасна робота дає уявлення про рівень і якість живопису, що були характерні для Янь Веньгуя (Watson 2000, p. 5).

Субжанр «лінг-мао» виокремився поступово і був породженням здатності деяких художників особливо ретельно та реалістично вимальовувати тварин — як реально існуючих, так і фантастичних, наприклад драконів. У субжанрі «лінг-мао» працював Хань Гань [121], учень Ван Вея, ушлюблений саме зображенням коней, які замовляли йому представники династії Тан (Го Жосюй 1978). Коні тоді були персонажами рельєфів імператорських мавзолеїв, сувоїв і навіть портретів. До оригіналів майстра відносять зображення коня на ім'я «Блискавка в ночі» (The Editors of Encyclopaedia Britannica 2018).

Отже, окрім *повільності та послідовності* накопичення морфологічних ознак основними жанрами образотворчого мистецтва — «ядра» традиційно-канонічної зображальної сфери Китаю, особливостями її формування стали *наступність та безперервність лінії розвитку, гармонійність, значний вплив світогляду та культури повсякденності, присутність творчого начала автора твору*. Остання особливість зумовила вектор жанрового структурування в гохуа: 1) накопичення авторських технік та манери втілення образу; 2) формування «авторської школи»; 3) формування жанрового канону та переліку канонічних тем і сюжетів; 4) поява інновацій і «відхилення» від жанрового канону; 5) поява субжанру; 6) формування субжанрового канону.

Що стосується стильового канону в гохуа, то тут виділяються *два основних стилі*, які передають настрої поетизованої реальності: *сеї* («живопис ідеї») і *гунбі* («ретельний пензель», найтонше графічне опрацювання деталей і ясність ліній). Відомий майстер традиційного китайського живопису Чжан Дачань говорив, що стиль «сеї» призначений для передачі духу предмета, його внутрішньої сутності, а не зовнішньої схожості. Цей стиль проявляє себе в різних жанрах: «квіти й птахи», пейзаж тощо. У каліграфії складаються стилі «чжуаньшу», «лішу», «синшу», «цаошу», «кайшу».

Таким чином, канонізація формотворчого морфологічного рівня традиційної зображаль-

ної сфери Китаю привела до створення умов для порушення канону найвидатнішими майстрами, а відтак — до актуалізації процесу жанротворення, в якому теж був сформований відповідний жанровий канон. Порушення жанрового канону стало поштовхом для утворення субжанрової морфологічної структури. Сукупність усіх морфологічних елементів — до розгалуження видової структури традиційної сфери Китаю. При цьому інші особливості такого структурування не дозволили морфологічній системі стати дифузною та забезпечили їй стабільність.

Список літератури

1. Ан, С. А., Воронин, С. Н. (2009). Каллиграфія как способ обретения национальной идентичности в условиях модернизации культуры в XX веке. *Мир науки, культуры, образования*. 7(19), 69–71. ISSN 1991-5497.
2. Белозерова, В. Г. (2004). Искусство китайской каллиграфии: анализ культурной традиции [Автореф. дис. д-ра искусствовед., Российский государственный гуманитарный университет]. ЭБ РГБ.
3. [Бу, Ючан. (2015). *Коментарі з мистецтва кам'яних гробниць династії Хань* (с. 221). Саньянь]. 卜玉蟬. «漢代石墓藝術評述». 上海、出版社: 三聯、2015年、S. 221.
4. Ван Аосюань. *Коротка дискусія щодо розвитку історії китайського мистецтва*. 王傲軒. 簡論中國美術史的發展。 = [Ван, Аосюань. (2020). *Коротка дискусія про розвиток історії китайського мистецтва*. *Всесвітній дім: Академічний*, (5). <https://www.fx361.cc/page/2020/0910/9751910.shtml>]. 王澳萱. 浅谈中国美术史发展历程. «世界家苑·学术». 2020年5期. <https://www.fx361.cc/page/2020/0910/9751910.shtml>.
5. [Ван, Даї. (1987). *Короткий аналіз техніки живопису жанру Хуа-няо*. Мистецтво]. 範戴. «淺析“花鳥”流派的繪畫技法». 藝術、1987年.
6. Ван, Мінь. (2021). *Донаторський чин у розписах храмового комплексу печер Дуньхуану: типологія, композиція, іконографія, стилістика* [Неопубл. дис. д-ра філософії (Ph.D)]. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. https://ksada.org/pdf/VAN_MIN_DISERTACIYa.pdf.
7. Виноградова, Н. А. (1972). *Китайская пейзажная живопись*. Изобразительное искусство.
8. [Бу, Чжуо. (1985). Час входу буддизму в Сію на основі дослідження руїн. *Журнал вивчення*

121 Хань Гань (кит. 韓寒, бл. 706–783, лат. Han Gan) – китайський художник VIII ст.

- Дуньхуану, (2), 14]. 吳卓. 從遺址研究看佛教傳入西域的時間. «敦煌: 敦煌學雜誌». 1985年2期. 14 頁.
9. Гао, Сяотянь. (2022, 14 квітня). Зміни принципів основи морфології образотворчого мистецтва сучасного Китаю. В О. Соколев, В. Кутателадзе, Л. Соколюк, О. Лагода, С. Єрмаков, Т. Єрмакова, Г. Штан, Є. Котляр, І. Бондаренко, О. Васіна & Т. Іваненко (Ред.), *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (с. 29). Харківська державна академія дизайну і мистецтв. <https://ksada.org/pdf1/konf-14.04.22.pdf>.
 10. Го Жо-сюй. (1978). *Записки о живописи: что видел и слышал* (К. Ф. Самосюк, Пер.). Наука. (Оригінал написан в XI в.).
 11. Го Мо-жо & Федоренко, Н. Т. (Ред.). (1957). *Антология китайской поэзии: Т. 2. Династия Тан. VII–X вв.* Гослитиздат.
 12. *Інскрипція*. (2020, 26 квітня). Вікіпедія. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Інскрипція>.
 13. Завадская, Е. В. (1975). *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Искусство.
 14. Ковальова, М., Лю Фань. (2020). Олійний пейзажний живопис у Китаї ХХ ст. (традиційні та інноваційні особливості). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 33(1), 68–75. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/33.215704>
 15. Кравцова, М. Е. (2010а). Ма Юань. В М. П. Титаренко (Ред.), *Духовная культура Китая: Энциклопедия*. (Т. 6, доп.) (с. 658–660). Искусство.
 16. Кравцова, М. Е. (2010b). У Дао-цзы. В М. П. Титаренко (Ред.), *Духовная культура Китая: Энциклопедия*. (Т. 6, доп.) (с. 731–733). Искусство.
 17. Петрогліф. (n. d.). Wikiwand. <https://www.wikiwand.com/uk/Петрогліф>.
 18. Роули, Д. (1989). *Принципы китайской живописи* (В. В. Малявин, Пер.). Наука. (Оригінал опублікован в 1947 г.).
 19. [Синь, Вен. (1979). *Буддйське мистецтво Сінцзяна: Вивчення живопису*. Видаництво художнього живопису та фотографії СУАР]. 翁鑫. 新疆佛教藝術: 繪畫研究. 新疆: 新疆藝術繪畫攝影出版社, 1979年.
 20. Соколов-Ремизов, С. Н. (1985). *Литература, каллиграфия, живопись: к проблеме синтеза искусств в культуре Дальнего Востока*. Наука.
 21. Соколов-Ремизов, С. Н. (2010). Ли Сы-сюнь. В М. П. Титаренко (Ред.), *Духовная культура Китая: Энциклопедия*. (Т. 6, доп.) (с. 613). Искусство.
 22. Тен, Жи. (2009). *Китайська монументальна скульптура: традиції сучасність* [Неопубл. дис. канд. мистецтв.], Харківська державна академія дизайну та мистецтв.
 23. *У-сін*. (2022, 7 червня). Вікіпедія. <https://uk.wikipedia.org/wiki/У-сін>.
 24. Чжу, Цзинсюань. (1989). Записи о прославленных художниках династии Тан (В. В. Малявин, Пер.). *Народы Азии и Африки*, (6), 12–14. (Перевод по изданию 1947 г.).
 25. Чун, Діне. (2022, 14 квітня). Китайський декоративний живопис: морфологічне визначення поняття. В О. Соколев, В. Кутателадзе, Л. Соколюк, О. Лагода, С. Єрмаков, Т. Єрмакова, Г. Штан, Є. Котляр, І. Бондаренко, О. Васіна & Т. Іваненко (Ред.), *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (с. 122). Харківська державна академія дизайну і мистецтв. <https://ksada.org/pdf1/konf-14.04.22.pdf>.
 26. Cahill, J., Cahill, J. F., Sirén, O. & Laing, E. (1980). *An Index of Early Chinese Painters and Paintings: Tang, Sung, and Yüan*. University of California Press.
 27. Chen, Shih-Hsiang & Ku, K'ai-chih. (1953). *Biography of Ku K'ai-chih*. University of California Press.
 28. Ebrey, P. B. & Bickford, M. (Eds.). (2006). *Emperor Huizong and Late Northern Song China: The Politics of Culture and the Culture of Politics*. Harvard University East Asia Center.
 29. Fong, Wen. (1975). *Summer Mountains: The Timeless Landscape*. The Metropolitan Museum of Art.
 30. Frederic, L. (2003). *Buddhismus: Götter, Bilder und Skulpturen*. Flammarion.
 31. Kohn, L. (2001). *Daoism and Chinese Culture*. Three Pines Press.
 32. Ledderose, L. (2000). A Magic Army for the Emperor. In L. Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art* (pp. 51–73). Princeton University Press.
 33. Little, S., Schipper, K., Wu Hung, Ebrey, P., Steinhardt, N. & Eichman, S. (2000). *Taoism and the Arts of China* [Exhibition catalog]. University of California Press.
 34. Loehr, M. (1980). *The Great Painters of China*. Phaidon.

35. Shih, Hsio-yen (2001). *Translation of Chinese Textes on Calligraphy and Painting*. In Chan Sin-wai, D. E. Pollard (Eds.). *An Encyclopaedia of Translation: Chinese-English, English-Chinese* (pp. 267–276). Chinese University Press.
36. Siren, O. (1956–1958). *Chinese Painting. Leading Masters and Principles* (Vols. 1–7). The Ronald Press Company.
37. The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2018, June 5). *Han Gan*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Han-Gan>.
38. Theobald, U. (2012, August 24). *Gu huapin lu 古畫品錄*. ChinaKnowledge.de. <http://www.chinaknowledge.de/Literature/Science/guhuapinlu.html>.
39. Watson, W. (2000). *The Arts of China, 900–1620*. Yale University Press.
40. Xin, Y., Barnhard, R. M., Chongzheng, N., Cahill, J., Shaojun, L. & Wu, H. (1997). *Three thousand years of Chinese painting*. Yale University Press; Foreign Languages Press.
41. Yang Xin, Barnhart, R., Nie Chongzheng, Cahill, J., Lang Shaojun & Hung Wu. (1997). *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University Press.
42. Zai, J. (2001). *Taoism and Science: Cosmology, Evolution, Morality, Health and more*. Ultravisum.
43. Zhan, Anzhi. (2006). *History of Chinese Painting*. Foreign Languages Press.
44. Zhang, Ciyun. (2015). *Chinese Idioms and Their Stories*. Shanghai Translation Publishing House.

Розділ 4

МОРФОЛОГІЯ СЦЕНАРНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Ганна Вікторівна Курінна

Доцентка, канд. мистецтвознавства,
доцентка кафедри аудіовізуального мистецтва
Харківська державна академія дизайну і мистецтва
Харків, Україна
Vip_ann@ukr_net
ORCID ID: [https:// orcid.org/ 0000000327288465](https://orcid.org/0000000327288465)

4.1 Генеза сценарної майстерності як особливої жанроформи

Теоретичне вивчення екранного сценарію, за нашими відомостями, на Україні розпочинається з 1926 р. завдяки першому посібнику для сценаристів-початківців М. Борисова-Володимирова «Мистецтво кадру...» (Борисов-Владимиров 1926). Ця книга побачила світ у м. Харкові та мала наклад три тисячі екземплярів. Автор її не тільки виводить провідні складники роботи над кіносценарієм, а й віщує певний підйом кіномистецтва, його розвиток навзаєм умиряючому театру та появу кольорового кінематографа навзаєм чорно-білого — «blanc et noir». Предметом вивчення дисципліни є сценарій. Пояснення студентам причинно-наслідкових зв'язків та історія еволюції сценарного тексту є важливими в усвідомленні розвитку аудіовізуального мистецтва взагалі. Відомо, що своєю появою сценарій завдячує мистецтву театральному. Проте витоки сценарію екранного знаходимо в мистецтві кінематографа. Один з перших теоретиків сценарної майстерності О. Зарін зазначав, що «сценарій кіноп'єси є доволі новою формою літературної творчості, що відкриває великі горизонти авторської фантазії» (Зарин 1923).

Вищезазначене спонукає нас до проведення морфологічного аналізу сценарної майстерності, аби прослідкувати її побудову як «локальної морфології» та дослідити основні складники, а також науково обґрунтувати її існування як окремого і важливого напрямку кіноіндустрії.

У нашому дослідженні залучаємо сучасні джерела зі сценарної майстерності та візуальної куль-

тури, а саме роботи А. Л. Бойлен (Болейн 2021), М. Е. Вайно (Вайно 2015), Н. Звереві та С. Іконнікової (Зверева, Іконнікова 2021), Г. Керола (Керол 2021), Р. Маккі (Р. МакКі) (Маккі 2012; МакКі 2019), Д. Міллера (Міллер 2022), А. Трайндла (Трайндл 2021) та ін. У нагоді також стали висновки авторського дослідження (Курінна 2013) та особистий двадцятирічний досвід викладання «Сценарної майстерності» у ЗВО України; проведення майстер-класів та курсів з різноманітних напрямів «Сценарної майстерності» як у вишах, так і в закладах «неформальної освіти» (зокрема проведення численних сценарних курсів у Школі драматургії та сценарної майстерності «Сценарист UA» м. Харків).

З розвитком вітчизняного кінематографу у 20ті рр. ХХ ст. попит на сценарії значно зростає. У зв'язку з цим підвищується і кількість людей, бажаючих їх писати. Проте «сценаристами» ставали люди з числа пролетаріату, які знали особливості пролетарського життя, однак були здебільшого неписьменні. Загальну ситуацію того часу досить влучно характеризують наступні дані: за період з 1/X23 по 1/X24 р. у Держкіно поступило 365 сценаріїв. З цієї кількості Художньою радою Держкіно було прийнято до постановки тільки 26. При цьому 85% з них — сценарії, що не могли бути поставлені, або ідеологічно незмістовні, або художньо бездарні. 8–15% — теми, з яких можна було зробити сценарії, але вони авторами не розроблені до кінця. І тільки 7% могли бути поставлені, але всі вони потребували суттєвої корекції. Така сама ситуація відбувалась у цей час і в Америці. Наприклад, фірмі «Гольдзин» було надіслано 27 000 сценаріїв, з яких не було прийнято жодного. Або ж фірмі Lasky Famous Players було надіслано 4000 сценаріїв. У виробництво ж не прийнято жодного. Як наслідок, уперше постає потреба освіти в галузі сценарної майстерності.

Поступово у 20ті рр. ХХ ст. з'являються перші практичні посібники: О. Заріна «Техніка сценарію» (Зарин 1923), О. Голдобіна «Як писати сценарії для кінокартин» (Голдобин 1925), М. Борисова-Володимирова «Мистецтво кадру. Практика кі-

носценарію» (Борисов-Владимиров 1926), Вс. Пудовкіна «Кіно-сценарій. Теорія сценарію» (Пудовкин 1926), І. Соколова «Кіносценарій [трохи фільму]: теорія і практика» (Соколов 1926). Автори цих посібників не роблять спробу теоретичного дослідження сценарної майстерності, вони лише дають практичні рекомендації сценаристам-початківцям щодо специфічних особливостей, складання і запису сценаріїв німого чорно-білого кіно — «blanc et noir».

Окрім теоретичних у галузі сценарної освіти запроваджуються і певні практичні дії. Так, представники Держкіно звернулися до читачів «Селянської газети», адресуючи своє звернення та заклики до сценарної роботи культурним активістам, селянському загалу, вчителям та сільським кореспондентам. Починається активний сценарний рух.

Так екранний сценарій зароджується як дія, мистецтво жесту з повною відсутністю слів. У ті часи він потребує від сценариста знань техніки кіновиробництва та монтажною специфіки.

Поступово формується чітка форма запису: поділ на кадри, ремарки, титри, позначки щодо діафрагми, затемнень або напливів. Так, «кадром» називався момент, окрема сцена епізоду. Термін «ремарка» слугував для пояснення дії. «Титри» — для лаконічного позначення важливого тексту, що мав з'явитися на екрані як пояснення сюжету або відбиваючи репліки героїв. «Діафрагма» застосовувалася як прийом задля демонстрації думок, мрій і споминів героїв. «Затемнення» — для умовного відбиття фрагментів дії. А «наплив» був прийомом поступового переходу до іншої дії. Здебільшого цей сценарій трохи нагадує сучасний режисерський. Але на той час такий режисерський запис вважався єдино вірним.

З винаходом телебачення екранний сценарій проходить певні трансформації. Кіносценарій еволюціонує, а телевізійний за форматом поступово віддаляється від свого «кінокоріння».

У роки становлення телебачення першим телевізійним авторам, режисерам та редакторам, які не мали у своїй більшості ніякого телевізійного досвіду, простіше було розібратись із зображенням та словом, розділивши їх, — зокрема тому, що довгі роки програми йшли в ефір напряму. За винятком фільмів і відзнятих на кіноплівку вистав, програми частіше за все являли собою розмови в студії з крапленням неозвучених кіносюжетів. Або ж це були знову ж таки неозвучені кінонаписи. Усією дією керували режисер зі своїм асис-

тентом, сидячи за режисерським пультом, а озвученням — звукорежисер за звукорежисерським пультом. Програми заздалегідь підлягали репетиціям («трактувалися», як говорили телевізійники), і під час тракту (репетиції) асистент режисера робив примітки у сценарії — на якій картинці дати команду диктору починати читання тексту або телерепортерам — виконувати свої «НЗД», «ПНР» тощо, чи — після якої фрази кіномеханікам запускати кіноплівку. А звукорежисер на такому самому сценарії відмічав, у який момент вмикати чи іншу музику, або шуми, або мікрофон диктора тощо. Сценарій був чимось на кшталт технологічної інструкції. Окрім того, керівництво радянського телебачення та Главліт [122] вимагали сценарії, в яких би абсолютно точно, стенографічно було записано все, що відбувається та говориться на екрані (відеозапису тоді ще не було). І цю вимогу було легше виконати, розписуючи програму на два стовпці. Так, власне, і з'явився перший формат класичного телевізійного сценарію — на два стовпці.

Тільки у 60ті рр. ХХ ст., за нашими відомостями, з'являються перші посібники зі сценарної майстерності на телебаченні. Серед них — роботи Е. Б. Робертса «Телевізійна драматургія. Поради молодому драматургу» (Робертс 1967) та В. Тулякової «Робота над сценарієм багатосерійного телефільму: до питання про майстерність теледраматурга» (Тулякова 1974). Таким чином, фактично дослідження телевізійного сценарію тільки починається.

У 80х рр. ХХ ст. А. С. Варганов зазначав, що наразі створені певні передумови, при яких твори кіномистецтва, оминаючи стадію кінопроекції в залі, можуть демонструватися безпосередньо на домашніх телевізійних екранах. Ця обставина породила в середовищі спеціалістів думку про майбутнє злиття телевізійного мистецтва в єдине екранне, аудіовізуальне, кінотелевізійне мистецтво. Зв'язок телебачення та кіно сприяє взаємодії та взаємозбагаченню цих мистецтв. І ось тепер з боку майбутнього, яке прогнозувалося Варгановим, можна сказати, що кіно та телемистецтво дійсно перебувають у тісному взаємозв'язку; продовжують утворюватися нові жанроформи (Курінна 2013).

Специфічні особливості сценарію для екрана: значення та походження поняття. Під визна-

122 Главліт – установа за часів СРСР, яка займалась цензурою всіх літературних та аудіовізуальних творів.

ченням «сценарій для екрана» ми розуміємо не тільки кіносценарій, а й сценарії різноманітних телевізійних програм, телефільмів, малих драматургічних форм, що існують у площині екрана: сценарії рекламних роликів, музичних кліпів тощо. Їх створення, безперечно, потребує від сценариста майстерності та знань законів драматургії. Що являє собою «екранний сценарій», «сценарій для екрана»? Для розкриття цього питання звернімося до проведеного нами дослідження (Курінна 2013). Зазвичай відповідь на будьяке питання щодо того чи іншого незнайомого терміна ми починаємо шукати в різноманітній довідковій літературі. Спробуємо зробити невеличке дослідження, так зване термінологічне. Виявляється, термін «сценарій» представлений тут достатньо широко.

Так, у «Словнику іноземних слів» за редакцією І. В. Лехіна (Лехин 1964) знаходимо наступне визначення: «Сценарій [іт. *scenariò*] — 1) кіносценарій — літературний твір, що детально висвітлює зміст кінокартини, з указаннями моментів її оформлення; 2) план драматичного твору, замальовка театральної п'єси, опис драматичної дії; 3) список дійових осіб п'єси з указаннями часу виходу їх на сцену». Таким чином, виходячи з цієї трактовки, «сценарієм» може називатись і літературний твір, і план, і список дійових осіб. Однак чи правомірно це? У цьому випадку, скоріше, це пов'язано зі сферами використання слова «сценарій». Так, у «Театральній енциклопедії» за редакцією П. О. Маркова (Марков 1965) знаходимо три основні іпостасі існування сценарію: сценарій у театральному мистецтві, в музичному театрі та кінематографі. При цьому в театрі імпровізації — це «сюжетна схема, за якою створюється вистава...», в музичному театрі (в опері) — «драматургічний план, лібрето», в кінематографі — «драматургічний твір, за яким ставиться фільм». Але де ж у цій трактовці телевізійна іпостась існування сценарію? Питання так і залишається відкритим. В енциклопедичному словнику за редакцією С. І. Юткевича (Юткевич 1987) сценарій трактується як «твір кінодраматургії, створений для подальшого втілення на екрані».

Таким чином, згідно з цими визначеннями, театральне та кіномистецтво є основними та єдиними сферами існування сценарію. Проте, звертаючись до «Словника театру» П. Паві (Паві 1991), знаходимо, що «слово “сценарій” застосовується тільки в кіно, де містяться різноманітні вказівки,

за винятком технічних щодо діалогів акторів» (Курінна 2013). Згідно з даним визначенням, застосування терміна «телевізійний сценарій» (як і будьякий інший) є категорично невірним. Скоріше за все, такий «сценарій», згідно з вищевказаним джерелом, міг би називатись «скриптом» (від англ. *script* — твір, текст) — «термін, що використовується в кіно для вказівок оператору та позначення текстів сцен, що спеціально створені для зйомок з діалогами...» (Курінна 2013). Але чи скрипт це? Вірогідніше, ні.

В етимології поняття «екранна дія» ключовим є слово «дія». Проте трактовка сценарію як будьякого масового дійства, наприклад свята та обряду, не є єдиною вірною для сценарію телевізійного. «Сценарій свята та обряду — розкриває у точній послідовності елементи обрядового дійства, розкриває логічні переходи від однієї події до іншої. В С. С. та О. повинні бути розкриті їх тема та ідея. На це спрямовані усі можливі художні засоби, що використовуються в ньому: слово, символіка, атрибутика. Кожний С. С. та О. має свою композицію, що складається з експозиції вводу в дію; кульмінації — створення нової ситуації в обряді; розв'язки — втілення емоційнозмістового висновку обрядової дії; фіналу — посилення загального враження, винесеного з розв'язки обряду...» (Курінна 2013). Поза сумнівом, ця специфічна термінологія може бути застосована у сфері масових видовищ, проте закони композиції, вказані у визначенні, можуть бути залучені і для телевізійного дійства. Це, на наш погляд, єдине, що споріднює два види дії між собою.

Досліджуючи новітні джерела, треба зупинитися на трактовці терміна, що наведена в «Словнику іншомовних слів» (Пустовіт 2000), де сценарій трактується з двох сторін: «1) предметнообразна основа та композиційна основа сценічного дійства або кінострічки, що передається у формі скороченого тексту або максимально деталізованого; 2) заздалегідь підготовлений детальний план чого-небудь» (Курінна 2013). При цьому друге визначення становить для нас особливий інтерес, адже, згідно з ним, «сценарієм» можна назвати будьяку дію, котра потребує належної попередньої підготовки. Таке визначення, на наш погляд, носить досить поверхневий характер і потребує суттєвої корекції, адже слово «план» якраз і відповідає в цьому випадку самій сутності речей. Таким чином, готуючись до «чо-

гонебудь» задалегідь, ми розробляємо план, а не сценарій, який потребує, на відміну від першого, більш суттєвої підготовки.

У довіднику «Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізм» В. М. Миславського (Миславський 2007) «сценарій» тлумачиться як літературна основа фільму — загальний термін, що означає друковану роботу, в якій детально розповідається про події та діалоги фільму, враховуючи при цьому специфіку кіномови. Отже, драматург, який створює сценарії, автор сценарію є — сценаристом (*script writer*). Проте відомий практик, кінорежисер А. А. Тарковський свого часу стверджував, що ніяких сценаристів не існує взагалі, це, скоріше, письменники або ж самі режисери. Бо і такого жанру в літературі, як «сценарій» не існує. А ось тлумачення поняття, наведене українським дослідником сценарної майстерності А. З. Житницьким в посібнику «Драматургія масових театралізованих заходів»: «Сценарій — колись план драматургічного твору, сюжетна схема театральної вистави, пізніше — драматургічний твір, за яким створюється кінофільм, радіограма, телепраграма, масове театралізоване видовище» (Житницький 2004). Сценарій — це першооснова видовища, що реалізується або за допомогою різноманітних технічних засобів (сценарій кіно, телебачення, радіо), або за допомогою засобів сценічної, театральної виразності в масовій дії (сценарій концертів, масових свят); це творча розробка життєвого матеріалу, що хвилює автора, за допомогою драматичних, пластичних, монтажних та словесних засобів виразності. При цьому все це має впливати на глядача з певною метою та викликати в нього відповідні емоції (Курінна 2013).

Розглядаючи спеціальну термінологію та, особливо, основні елементи телевізійного сценарію, слід звернутися до специфічних особливостей цього виду літературного матеріалу. В. М. Вільчек у роботі «Під знаком ТБ» стверджує (Вільчек 1987), що телебачення є найбільш мазанковим, калейдоскопічним, схильним до концертних структур видовищем, воно надає можливості сольного виступу, авторського самовираження й режисеру, й сценаристу, й оператору, й актору. У телевізійному видовищі ми знаходимо найсмисливіші спроби зробити глядача свідком та співучасником творчості, грати «у відкрити», «без куліс», грати мов би не на сцені, а в репетиційному залі, виносити на екран не результат ху-

дожнього усвідомлення життя, а процес: шлях від факту до образу, від прототипу до типу. Телевізійний принцип створення «процесу життя», таким чином, безумовно, стає ключовим для сценарної творчості. При цьому сам процес візуалізується у специфічний відеоряд: «гарний сценарій повинен мати не тільки літературні принади, а й виразний зоровий ряд». Так, відомий американський режисер та сценарист О. Веллс (George Orson Welles) казав про літературний сценарій: «Я пишу зображеннями».

Сучасний сценарій екранного твору є таким, що виконаний у літературній (у рядок) або табличній формі запису (остання значно відрізняється від форми запису кіносценарію). При цьому сценарій для телебачення створюється за всіма правилами драматургії з урахуванням особливостей так званої кіномови. Іноді в практиці сценаристів різноманітних телевізійних каналів зустрічається форма запису у вигляді графічного сценарію. Проте вона є скоріш режисерським варіантом сценарію, ніж літературним першоджерелом.

«Літературний» та «режисерський» сценарій: функціональний зміст понять. Основою сценарію є текст. Текстуальна ж основа сценарію поділяється на «літературну» та «режисерську». «Літературний сценарій — це закінчений кінодраматургічний твір. Він повинен містити повний, послідовний і конкретний опис сюжету, що складається з розроблених сцен і епізодів, діалогів, і розкривати образи героїв. Він повинен відповідати специфічним і виробничим вимогам фільмовиробництва, де з урахуванням зорових і звукових образів дається опис епізодів фільму з діалогом акторів» (Снурникова 2016). «Режисерський сценарій — це безпосередній результат поглибленого вивчення режисером літературної основи майбутнього фільму. Це якби запис фільму, який народився у творчій уяві режисера в результаті аналізу літературного сценарію та вивчення всіх пов'язаних з його темою образів і матеріалів. Режисерський сценарій формулює у всіх деталях розвиток сюжету й визначає монтажно-ритмічний лад і особливості образотворчого рішення. Режисерський сценарій є ретельним і глибоко продуманим планом усієї творчої та виробничої роботи постановочного колективу... Режисерський сценарій повинен був відповідати формі, встановленій "Довідником з виробництва художніх фільмів", ця форма містила сім розділів: 1) порядковий номер кадру;

2) позначення знімальних об'єктів; 3) розбивка на плани (кадри); 4) метраж кадру та характер звукозапису; 5) зміст кадру; 6) звукова частина кадру; 7) примітки й додаткові відомості» (Снурникова 2016). Сценарій «літературний» та «режисерський», безумовно, мають спільні риси та розбіжності. Проте, наголосимо, предметом нашого дослідження є результат праці саме сценариста, тобто сценарій «літературний».

Режисерський сценарій — це розробка екранної інтерпретації літературного сценарію режисером-постановником, де: усі сцени звичайно пронумеровані; затверджений режисером кінцевий варіант сценарію з номерами сцен, мізансценами та іншими помітками режисера; опис технології створення фільму, що створюється перед зйомками режисером-постановником на основі літературного сценарію за участю інших членів знімальної групи. Це літературний сценарій, повністю підготовлений до зйомки. В останньому полягає важлива суттєва особливість, що відрізняє режисерський сценарій від сценарію літературного, що, у свою чергу, є першоджерелом екранного видовища.

Деякі дослідники та практики сценарної майстерності у своїх роздумах схилиються до думки, що літературна фіксація сценарію є єдиною вірною. Так, М. І. Маршак у посібнику «Сценарна майстерність кінолюбителя» (Маршак 1975) зазначає, що єдиним посередником між зображенням, дикторським текстом, діалогом, музикою, шумами — всіма компонентами фільму (у даному випадку, на наш погляд, доречно сказати: і телевізійної програми) — є слово. Воно може передати також і динаміку, і ритм монтажу, і настрій, і багато іншого. Ось чому хоче чи не хоче сценарист, йому доведеться опанувати, якоюсь мірою, словесною формою запису.

Що стосується форми графічної, то, дійсно, така форма має деякі привілеї перед літературною, вона більш конкретна, у ній навіть позначена внутрішньокадрова композиція, вона дає можливість вирішення зображальних завдань. Оператор за такими малюнками без особливої підготовки може зняти статичний ряд фільму. Але на цьому привілеї такого «сценарію» закінчуються. Передати серією малюнків точний зміст того, що відбувається, зв'язки між окремими малюнками, зміст руху і сам рух, логічну, психологічну і драматургічну побудову дуже складно. Для цього потрібно було б намалювати повністю весь фільм,

як це робиться у мальованих мультиплікаційних сюжетах (Курінна 2013). На практиці ж можуть використовуватися всі вищезазначені форми.

Самі лише операторські засоби художньої виразності, без певного сценарного задуму, не зможуть повністю передати ідею та тему твору. Тому саме слово є настільки важливим. «Але в екранному контексті звичні функції слова та його призначення істотно змінюються в порівнянні з “друкованою” журналістикою. Екранне слово, вимовлене в кадрі або за кадром, оживає, набуваючи багатство барв людської мови. Воно персоналізоване, наділене рисами самого образу, який живе на екрані, людина це, чи предмет, чи процес — будь-яке явище дійсності. Зв'язок слова і зображення на телеекрані є складним. Між дикторським текстом та відеорядом можливі три види відносин: перший вид, у якому домінує відеоряд, текст — вторинний, він пояснює, коментує дію зображення. У цій ситуації первинна за важливістю інформація відеоряду, увага концентрується на предметі зображення; другий варіант взаємодії — коли первинний у відеосюжеті текст, а відеоряд виступає певною мірою абстрагованою ілюстрацією; третій варіант — аудіотекст дублює зображення. Маються на увазі не найгірші за якістю телесюжети, а метод інтерв'ю або телесюжет у формі інтерв'ю» (Снурникова 2016).

Усі ці особливості стають найбільш очевидними при розгляді етимологічної складової поняття «сценарій». Послідовність дії — її алгоритм — дійсно є важливою складовою сценарію, що робить сценарний текст суто технічним інструментом для втілення задуму режисера. Про це важливе технічне завдання наголошують і сценаристи-практики. Адже сценарій — документ робочий та той, що може допрацьовуватись усіма учасниками знімальної групи.

Однак за переглядом, наприклад, кінострічки, в яку вже закладено певний досить технічний сценарний алгоритм, закладена доволі складна художня метаморфоза, що врешті-решт робить сценарій «сценарним мистецтвом». Це виникає тоді, коли автор створює історію, наділяючи її унікальними образами, спогадами, особистим досвідом, оригінальністю оповіді, героями та ін. Усе це робить драматургічну лінію унікальною і перетворює на перший погляд суто технічну інформацію на художню сторіфіковану комунікацію.

4.2 Морфологія сценарію та його морфологічні ознаки

Задля вирішення питання дослідження морфологічної структури сценарної майстерності, розглянемо саму сутність сценарної творчості, орієнтовану на створення певних текстів, які послідовно розкривають специфіку майбутнього аудіовізуального твору для подальшого його втілення.

Під поняттям «сценарій» ми розуміємо драматургічний твір, за яким створюється будьякий видовищний аудіовізуальний контент. Драматургічний — адже сценарій розкриває послідовність дії, а «дія», у свою чергу, є основою та рушієм сценарного сюжету. І навіть радіотвір, який створює уявну дію (видовище) вербальними засобами (як-от музичне оформлення) задля створення літературної основи цієї дії — текстуальної — використовує послідовний чіткий сценарний алгоритм. Це і є «сценарій». Отже, сценарист — це драматург, або той, який створює дію. При цьому основний засіб такого створення — створення «фіксованого» тексту.

Важливою складовою сценарного тексту є історія, специфіка якої полягає в можливості подальшого втілення та візуалізації на екрані.

Сучасна культура здатна підпорядкувати візуальним образам та об'єктам візуалізації практично все, що оточує сучасну людину сьогодні. Як влучно вказує А. Болейн у праці «Візуальна культура», «довкола нас вихором кружляють візуальні образи. Одні бажані, більшість непрохані. Усі ці візуальні об'єкти, все, що їх доповнює, і все, чого бракує, створюють візуальне середовище...» (Бойлен 2021). Таким чином, можна сказати, що сценарний текст підпорядкований візуальній сторіфікації.

Поняття «сторіфікація» в сценарній майстерності не є однозначним. Доведено, що на нейронному анатомічному вимірі роботи мозку під час створення «сторіфікації» проходить складний анатомічний процес, що народжує «історії». Зокрема в процес задіяне «поле Бродмана». «Розум вигадує історії таким чином: за день тіло зазнає мільйони сенсорних стимулів. Десять на рівні підсвідомості розум сортує ці стимули на релевантні й нерелевантні. 99% усієї інформації мозок ігнорує. А концентрується тільки на 1% фактів, яким удалось заволодіти нашою увагою. А що привертає нашу увагу? Зміни... Прокидаються підсвідомі системи виживання. Головна з них — ство-

рення історій... Поле Бродмана 10 відповідає за сторіфікування» (МакКі, Джерас 2019, с. 50). Поле Бродмана 10 (BA 10) — одна з ділянок головного мозку, що бере участь у процесах пам'яті, виконавчих функціях та сторіфікуванні інформації. При цьому основу цього процесу займає думка. «Думку можна побачити, почути і зафіксувати. Попри свою абстрактність, думка має фізичну реальність. Якщо нейрони є перемикачами, що передають повідомлення, які, своєю чергою, породжують дії, роздуми, пам'ять, то можна припустити, що думка являє собою сотні або й тисячі електрохімічних імпульсів... Кожен мозок, який бачить, чує або читає мистецький твір, інтерпретує його по-своєму, завжди доповнюючи чимось своїм (досвідом, спогадами тощо)» (Кізіма 2021).

Але вершиною такого процесу є те, що автор відчуває «емоцію». Автори досліджень з «нейромаркетингу» дають пояснення цьому процесу. Один з них, А. Трайндл, зазначив: «З точки зору анатомії мозку центр емоційної обробки можна описати на прикладі лімбічної системи. Лімбічна система являє собою складне поєднання мозкових структур та розташована на півсфері під неокортексом. Ключову роль у роботі цієї системи грає амігдала, яка відповідає за емоції страху в людей та інших ссавців. Системою її називають тому, що в ній закріплені всі програми поведінки, які протягом мільйонів років еволюції успішно проявляли себе... Від лімбічної системи до неокортексу (місце розташування процесів мислення, планування, вивчення, прийняття рішень тощо) проходить набагато більше нейронних шляхів, аніж від неокортекса до лімбічної системи... Простіше кажучи, людина — це залежна від лімбічної системи особистість, яка час від часу дозволяє своєму головному мозку давати собі поради. Емоційні реакції виникають завдяки належним біохімічним процесам, що виникають у головному мозку. Так, біологічно активні субстанції, і насамперед нейромедіатори (молекули, що передають інформацію від клітини до клітини), відповідають за зміну емоційних станів» (Трайндл 2021).

Отже, технічний, на перший погляд, сценарний текст може стати витвором мистецтва тоді, коли у його сутність закладено зміст і нейронну працю мозку сценариста, який конструює потік інформації у вигляді історії та емоцій.

Потік інформації, що перетворюється на системне повідомлення, за своєю сутністю дуже схожий на музичний твір. Саме емоція та певне

порушення послідовності складають сценарій. Історія в цьому процесі фактично відіграє роль «музичного матеріалу».

За визначенням Р. Мак-Кі, історія є «динамічним розвитком конфліктних подій, які істотно змінюють життя персонажів» (Мак-Кі, Джерас 2019). Проходячи всі ланки драматургічної роботи сценариста над конструкцією та ідейно-художньою складовою оповіді, «динамічний розвиток конфліктних подій» може мати вплив не тільки внутрішній — власне, на саму історію — а й зовнішній, тобто на самого глядача. Так сценарний текст може впливати на аудиторію. І в цій його здатності й полягає головна метаморфоза, що робить суто технічне — художнім.

Іншим компонентом сценарного тексту є образ. Особливого втілення емоціям здатне надати «образне мислення». Адже «справжній художній образ має не раціональне тлумачення, а чуттєві характеристики, непіддатливі однозначній розшифровці, як у музиці.

Автор унікальної методики сторібрэнду (StoryBrand) та роботи, присвяченої способу просування брэнду через використання сторітелінгу, Д. Міллер порівнює музику та шум у контексті історії. «Технічно музика та шум однакові. Вони утворюються завдяки звуковим хвилям, на які реагують наші барабанні перетинки. Однак музика — це шум, який організовано згідно з певними правилами, що дають можливість мозку сприймати його на іншому рівні... Історія — це наймогутніша наша зброя в боротьбі з шумом, бо вона організовує інформацію так, щоби привертати людську увагу» (Міллер 2022).

Таким чином, історія стає дієвим інструментом «приборкання шуму». Глядач не бачить сценарію, проте слідує за історією та образами. Таким чином, історія та образ як наратив стають одним цілим у сценарному тексті, а головна метаморфоза сценарію полягає у здатності робити суто технічний текст художнім.

Отже, драматургія екранного твору як важливий культурний феномен дозволяє характеризувати художню стилістику, ціннісну орієнтацію, естетичні уподобання суспільства на конкретних етапах його розвитку. Будуючи драматургічний текст, сценарист використовує певний художній образ, що в даному випадку виступає не тільки одним із засобів сценарного мовлення митця, не тільки складовою драматургічної конструкції, а й важливим семантичним чинником.

Символічне значення останнього є носієм ідеї драматургічного твору. Адже під терміном «художній образ» ми розуміємо практичне втілення ідеї сценарію, його основної думки, засіб формування сценарної структури, обов'язковий елемент сценарію. Окрім того, він є формою обособлення надзавдання, акумулювання багатфункціональної метафори. І тому працює таким чином, що час від часу нагадує читачам чи глядачам, навіщо, заради чого створений той чи інший драматургічний твір. При цьому художній образ у драматургічній структурі сценарію екранного твору може виконувати декілька функцій: образотворюючу, формоутворюючу, конструктивну, прокладно-з'єднувальну та сигнальну. Остання пояснює так звану закономірність «пульсації» художнього образу, сутність якої полягає в його неодноразовому повторі в епізодах сценарію. Їх кількість цілком залежить від кількості епізодів сценарію. У свою чергу неодноразові повтори дозволяють відпрацювати певний темпоритм майбутнього екранного твору.

Так, розробляючи сценарій для телебачення, сценарист, починаючи зі сценарного плану, прораховує сценарний хід (художній образ) майбутнього сценарію: практичне втілення ідеї сценарію, його основної думки, його художнього образу, засіб формування сценарної структури, обов'язковий елемент сценарію. При цьому образ може бути заявлений у заставці програми, у дії — і навіть в оформленні студії. У сценарній практиці існують й інші назви «художнього образу»: «лясстрибок» за С. М. Ейзенштейном, «сценарний хід» (у драматургії масового видовища) за А. З. Житницьким, «сюжетний хід» або «образсимвол» за М. І. Маршаком, «трюксюжет» за В. Ю. Ардовим (у цирковій драматургії) тощо. Однак хоч як називати цей прийом, важливою в його створенні саме в сценарії екранного твору є візуалізація символічного значення образу. Уся складність полягає в тому, щоби трансформувати мовний образ у візуальний ряд, котрий збагачується «шляхом» сценарної розробки новими художніми якостями (Курінна 2013). Таке втілення можливе за допомогою тематичного (звукового), дійового та речового засобів реалізації «художнього образу». При цьому перший засіб, на наш погляд, вживається значно частіше, аніж інші. Останній — найбільш популярний у драматургічному тексті кіносценарію. У телевізійному сценарії доцільною видається візуалізація «художнього образу» як

у драматургічному тексті тематичних заставок програми, так і в окремих епізодах зокрема (наприклад, через дійовий засіб).

Однак деякі сценаристи сучасних телепрограм доволі часто нехтують уживанням художнього образу в драматургічному тексті. Цей факт значно збіднює драматургічну конструкцію і не дозволяє повною мірою, художньо розкрити ідею та задум майбутнього твору. Теоретичні та практичні значення художнього образу як засобу мовлення митця, існуючі можливості його використання у творах аудіовізуальної сфери (у сценаріях телевізійних програм різноманітних жанрів, у сценаріях рекламних роликів і музичних кліпів тощо) ще потребують детального вивчення з боку сучасних теоретиків сценарної майстерності.

Образи в сценарному тексті можуть бути виражені за допомогою:

а) тропів — мовних зворотів, ужитих у переносному, образному значенні, таких як метафора (перенос значення одного слова на інше); б) порівнянь, метонімії — заміни одного слова іншим; в) синекдох — позначень цілого частиною та навпаки; г) гіпербол — перебільшень; г) літот — зменшень.

Різні люди по-різному сприймають світ, тому саме образні вирази, тропи, роблять оповідь індивідуальною, несхожою на те, що могли б написати інші автори.

Важливе значення у сценарному тексті мають деталі.

Деталь — це окрема подробиця загальної картини: пейзажу, інтер'єру, характеру, життєвої ситуації тощо. Як то кажуть, «життя складається з деталей». Іноді деталь стає символом якогось явища, важливим символом для розуміння ідеї фільму або ж телевізійної програми. Тут працює наступний фактор: коли ми приходимо в гості до людини, з якою не дуже давно познайомилися, то що ми робимо? Звісно, роздивляємося деталі: оздоблення кімнати, олівці, набір кольорових папірців на її столі тощо. І якщо, наприклад, олівці та папірці мають досить нестандартний вигляд, то при всій, здавалося б, стандартності нашого знайомого, ми робимо висновок, що ця людина не така проста, як здається. Певно, це людина творча. Або ж є власником магазину канцелярських товарів. Варіантів може бути безліч. Важливо те, що деталі спроможні передавати інформацію глядачеві, причому без слів, лише візуально.

Деталі можуть працювати на внутрішній драматургічний конфлікт та поступово розкривати

його. Наприклад, на екрані яблуко — сама лише деталь — чисте, аж блищить, та червоне. Та ось інший ракурс, з іншого боку яблука — і ми бачимо його гнилу половину. Ніяких пояснень. Сама лише деталь. Та глядачеві стає зрозуміло: не все є таким як здається на перший погляд. Ця ж думка, у трохи допрацьованій формі, вірогідно, могла би стати сценарним задумом для соціального рекламного ролику.

Деталі також, як пам'ятаємо, можуть бути художнім образом або сценарним ходом. У такому випадку ми можемо мати справу з його речовою функцією. Наприклад, заставка програми: стіл, на якому в художньому безладі лежать олівці, студентська залікова книжка, монети, блокнот для нотаток, музичні диски тощо. Зрозуміло, що все це типові предмети студентського життя, отже, в програмі йдеться про студентство. Проте і остання деталь, що увійде в кадр, тут має значення. Наприклад, це залікова книжка — акцент буде зроблено на темах про навчання. Або ж монети — програма присвячена темам соціальним: стипендія, оплата навчання тощо.

Отже, не тільки «життя складається за деталями», а й драматургічний текст екранного твору.

Окрім емоційної та образної складової історія складається з «конструкції». Сучасні дослідження в площині кінодраматургії все частіше акцентують увагу на структурному аспекті оповіді. Розроблення драматургічної конструкції є першочерговою складовою роботи сценариста.

Одним з найважливіших досліджень у цій галузі, на нашу думку, є робота американського теледраматурга Р. Маккі «Історія на мільйон доларів: Майстер-клас для сценаристів, письменників та не тільки» (Маккі 2012). Дана робота дуже цікава, ґрунтовна, що дозволяє використовувати її теоретичні засади в практичній діяльності кінодраматургів.

Що є таке «історія» згідно з Р. Маккі? Це метафора життя. Вона виводить за межі фактичного та наближається до сутності. Історія — це серія структурних одиниць кінооповіді — актів, які ведуть до кульмінаційного моменту, що викликає повну та корінну зміну. Побудувати сюжет — це означає переміщення в просторі історії та вибір вірного напрямку з десятків можливих. При цьому історія повинна підкорюватися власним внутрішнім законам вірогідності. Відповідно, вибір подій, що здійснюється сценаристом, має певні кордони можливостей, що існують у межах світу, який він

створює. Р. Маккі виокремлює трикутник формальних можливостей «історії» — типові сюжетні конструкції, які найбільш популярні в сучасній кінодраматургії. Серед них: архісюжет (класична структура), мінісюжет (мінімалізація архісюжету), антисюжет (аналог «нового роману» та театру абсурду). Класичному сюжетові при цьому притаманні: причинність, закритий фінал, внутрішній конфлікт, декілька головних героїв, постійна реальність, активний головний герой.

Мінісюжету притаманний відкритий фінал, внутрішній конфлікт, декілька головних героїв, пасивний головний герой. Антисюжет (або «антиструктура») засновується на випадковості в дії, нелінійному часі та непостійній реальності. Проблему конструкції розглядає у своїй праці й Р. Волтер: «...починаючи працювати над будь-яким сценарієм, важливо вирішити деякі вірогідні завдання — насамперед завдати фільму тональність, ввести головного героя та надати необхідну композицію» (Уолтер 1995, с. 6). Дійсно, важлива роль усіма авторами американських посібників у створенні повноцінного (художньо та комерційно) сценарію відводиться драматургічній конструкції, що прораховується до чітко встановлених меж, виражених у підрахунку кількості сторінок для кожного елемента. При цьому конструкція трьохактна, з обов'язковим включенням двох поворотних етапів, що, зокрема, дають новий напрям історії. За концепцією Л. Сегер (Seger 1994), зав'язка повинна займати приблизно п'ятнадцять перших сторінок сценарію, перший поворотний етап — десять (починаючи з двадцять п'ятої сторінки), другий — десять (починаючи з сімдесять п'ятої), кульмінація — десять (починаючи приблизно зі сто десятої сторінки) та розв'язка — п'ять (починаючи від кінця). Відправною точкою такого розрахунку є загальний обсяг кіносценарію в 120 сторінок / 90 хвилин. Слід також зауважити, що важливим аспектом для подальшого практичного втілення сценарію в американській сценарній школі є дотримання всіх обов'язкових вимог щодо його конструкції та, зокрема, оформлення. Наприклад, сценаристу може бути відмовлено у випадках: недостатньо хвилюючого драматично конфлікту в сценарії; запозиченості сюжетної лінії; якщо сценарій занадто складний для постановки, а його задум нецікавий, неоригінальний та неправдоподібний; якщо сценарій оформлений непрофесійно тощо.

Формат історії також має велике значення. Яким же чином формат сценарної оповіді пов'язаний з глядацьким сприйняттям? Відповідь на це питання знаходимо в «кіносоціології».

Зазначене питання доволі широко наведено у ряді посібників. Тільки в останні двадцять років інтенсивно розвивається соціологія кіно. Питання ставлення глядача до кінорепертуару, сама структура його — одне з ключових питань кіносоціології. Суб'єктивне ставлення глядачів до репертуару знаходить доступне об'єктивне відображення у показниках відвідування кіносіток. Ці показники у свою чергу залежать від соціально-естетичних параметрів фільмів або таких елементів його структури, що впливають на ступінь задоволення глядача або ж на кінцеве враження.

Структура сучасної кіноаудиторії приблизно наступна. Більшість глядачів — приблизно 70% — складають люди з екзистенційними загальнолюдськими цінностями (здоров'я, родина, діти, батьки, дружба, кохання, успіх у житті). За цією групою йде група, що орієнтована на ідеологічні колективістські установки, після цього — найменша частина, це ті, хто сповідує індивідуалізм і рекреаційний гедонізм. Як показали дослідження, масовий успіх може бути достатньо точно спроектований виходячи із запитів і вподобань сучасної аудиторії. Соціологічні дослідження масової аудиторії кінопоказу ще у 1980ті рр. дозволили встановити 32 базових відзнаки, що визначають цікавість глядачів до екранного твору. Ці відзнаки можуть бути поєднані за трьома групами: особливості героя, особливості композиції фільму, жанрові та тематичні відзнаки. Зокрема: наявність цікавого героя, значної особистості; важкість досягнення мети; мотиви дій основних персонажів; найбільша аудиторія у фільмі, де домінують високі мотиви; своєрідність ставлення героїв до основних життєвих питань; сила досягання героєм його мети; поетизація і романтизація якостей героя: мужності, твердості, вірності своїм ідеалам; гострота конфліктної ситуації; концентрованість дії у часі (динамічність розвитку сюжету); логіка подій; тип фіналу; привабливість для широкої аудиторії основної драматичної ситуації, у якій опиняється герой фільму; присутність у фільмі паралельних сюжетних ліній і ситуацій другого плану, що здатні підсилити глядацьку цікавість; збіг, схожість ситуацій з типовими життєвими ситуаціями, що викликають у людей роздуми; присутність елемента несподі-

ваності в сюжеті фільму; розгорнутий показ долі героя, а не вижимка з декількох характерних епізодів тощо.

Фактори глядацької популярності повинні звернути увагу продюсерів на різноманітні аспекти проектування кіно та телетворів. За наявністю цих фактів можна міркувати і про експлуатаційні можливості їх прокату. Так, якщо фільму притаманні більше 20 факторів з 32 можливих, то він має найбільший прокатний успіх, тобто його переглянули від 9 до 30 млн. глядачів. Якщо фільму притаманні 19–20 факторів, то був зафіксований високий прокатний успіх — це не менш ніж 20–30 млн. глядачів. Якщо бачимо лише 8–11 факторів, то прокатний збір був вкрай низький — менше 5 млн. глядачів (Курінна 2013, с. 23–24).

На думку американських авторів-сценаристів, комерційне та художнє – взагалі тотожні речі: одне не виключає інше.

Існують правила створення сценарію. Одне з них починає діяти ще на стадії формулювання його задуму. Це чітке визначення художнього та комерційного потенціалу ідеї. Художній потенціал, що визначається як здатність переконати читача в цінності майбутнього сценарію, базується виключно на створенні героя історії. Комерційний — здатність переконати, що сценарій може мати дохід, зокрема включає розробку абсолютної ідеї (*absolute concept*), новизну задуму, розробку других ліній та підсюжетів існування героя, знайоме для глядача місце дії, визначення популярного жанру тощо.

Л. Сегер виокремлює три обов'язкові елементи, що роблять сценарій комерційним: звернення до людських цінностей, оригінальність, сценарна структура (Seger 1994). При цьому прогавивши хоча б один з цих елементів, можна бути впевненим у комерційному провалі.

Самої лише талановитості сценарію теж замало для його успіху. Мають бути ще елементи касовості та елементи видовищності. І це незважаючи на те, що сценарій залишається найпростішою та найдешевшою річчю в кіновиробництві.

4.3 Сценарна майстерність як художня та освітня практика

Згідно з даними останнього якісно-кількісного дослідження української системи кінематографічної освіти за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне

мистецтво та виробництво», що було розроблено 2021 р. Центром «Соціальні індикатори» спільно з Асоціацією кіноіндустрії України, освітні програми у навчальних закладах, що готують фахівців у галузі кіно, фактично не орієнтовані на підготовку кадрів зі спеціальності «сценарист» (*script writer*). Професії «сценарист» досі немає в класифікаторі професій України, хоча на сьогодні є нагальна потреба в таких фахівцях, наприклад, для кіноіндустрії (цей факт, зокрема, унеможливорює відкриття у вищій освітньо-кваліфікаційній програмі з цією назвою), а наслідком є невелика кількість спеціалістів високого рівня, адже «сценаристів високого рівня складно знайти, названі на ринку спеціалісти не відповідають стандартам професії» (Якісно-кількісне дослідження кіноосвіти в Україні 2021).

У контексті існуючої потреби, введення освітньо-кваліфікаційних програм цього напрямку у вищих мистецьких навчальних закладах є вкрай важливим.

«Професія “сценарист” підходить людям, які не бояться залишитися в тіні, поза залежністю від успіху фільму. Можна сказати, що ці люди свідомо змінюють гучний знімальний майданчик на тиху робочу атмосферу» (Професія сценарист. Хто такий сценарист).

Проблема сценарної майстерності в аудіовізуальному мистецтві саме як навчальної дисципліни, на нашу думку, недостатньо розкрита в працях українських науковців-мистецтвознавців та педагогів. Насамперед через те, що дослідники драматургії та сценарної майстерності, сценаристи-теоретики, — це фактично рідкісне сполучення. Адже сценарна майстерність пов'язана з виробництвом аудіовізуального контенту та насамперед практикою. Проте при викладанні сценарної майстерності, при вихованні нової генерації сценаристів, такий матеріал украй потрібний.

Сценарна майстерність як дисципліна: витоки та сьогодення. Закон України «Про освіту» визначає: «Метою освіти є всебічний розвиток людини як особистості та найвищої цінності суспільства, її талантів, інтелектуальних, творчих і фізичних здібностей, формування цінностей і необхідних для успішної самореалізації компетентностей...»

Дисципліна «Сценарна майстерність» розвиває творчі таланти студента й формує необхідні компетентності. Так, за визначенням українського теоретика сценарної майстерності, викладачки М. Є. Вайно, «“Сценарна майстерність” належить

до сфери феномену вербальної творчості, й тому ми намагаємось формувати насамперед художнє мислення, бачення та вміння творити грамотний і професійний сценарний матеріал... Адже праця вимагає від драматурга не тільки певних теоретичних знань, творчих здібностей, а й професійних навичок та повної віддачі в процесі досить складного й копіткого творчого зростання... Формування мислення, умінь і навичок у творенні драматургічного твору — основне завдання курсу сценарної майстерності» (Вайно 2015).

І от тепер звернімося до «сценарного мислення», якого навчають студентів на дисципліні «Сценарна майстерність». Невже сценарне мислення якось відрізняється від мислення, скажімо, режисера або представника іншої спеціальності, що зовсім не пов'язана зі сценарним мистецтвом? Чим таке мислення відрізняється і чому саме такого мислення потрібно навчати?

Ось що зазначав режисер А. Тарковський (Andrei Tarkovsky) про кіносценарій і сценарне мислення: «Заведено вважати, що сценарій є одним із жанрів літератури. Це не так. Ніякого відношення до літератури він не має і мати не може. Якщо ми хочемо, щоб сценарій був ближчий до фільму, ми пишемо його так, як він буде знятий, тобто записуємо словами те, що хотіли би бачити на екрані. Це буде типовий непрохідний сценарій, бо такий запис абсолютно не літературний. Але оскільки доводиться сценарій затверджувати, то зазвичай його записують так, щоб він був зрозумілий усім. Це означає, що зазвичай пишеться сценарій, дуже далекий від кінематографічного втілення, бо кінообраз не адекватний образу літературному. Перефразовуючи відоме прислів'я, можна сформулювати цю ситуацію так: фільм — це один раз побачити, а сценарій — це десять разів почути. Неможливо записати кінематографічний образ словами. Це буде опис музики за допомогою живопису або опис музикою живописного твору. Коротше, річ абсолютно неможлива... На мій погляд, що точніше написаний сценарій, то гірша буде картина. Зазвичай такий сценарій називається "міцним", герої в ньому обов'язково "перетворюються", все "рухається" тощо. В основі своїй це типово комерційна річ. Інша справа — авторське кіно. У ньому неможливо викласти концепцію літературною мовою, бо фільм усе одно буде іншим. Потрібно буде шукати еквівалент. В ідеальному випадку сценарій повинен писати режисер фільму» (Тарковс-

кий 2008–2010). Цікаво, що сьогодні популярність «сценарної майстерності» та «сторітелінгу» суттєво зростає. Про це свідчить зростаюча кількість популярних видань на цю тематику. Ось цитата з сучасного видання Н. Зверевої та С. Іконнікової: «А яка вона — цікава історія? Безперечно, ти вивчав(ла) у школі, хто такий Александр Македонський. Великий завойовник, політик, стратег. У дитинстві його навчав (і дай Боже, щоб нас усіх так навчали) Арістотель. Так от, Арістотель описав схему, за якою діє будь-яка цікава історія. Будь-яка... Арістотель казав, що в будь-якій історії важливий катарсис — мить, коли слухачі починають співпереживати героєві так, ніби описане сталося з ними самими (а може, й глибше). І наша розповідь про те, як оповідати історії, теж багато в чому буде ґрунтуватися на теорії Арістотеля» (Зверева, Іконнікова 2021, с. 10). На нашу думку, введення предмету «Сценарна майстерність» в українських школах було б доволі гарним починанням.

Також маємо доволі вдалі та успішні приклади навчання «Сценарної майстерності» як спеціальності. В Україні — це лише декілька вишів (замало!). А от, наприклад, одним з відомих навчальних закладів, що навчає сценаристів, у сусідній Польщі є Державна вища школа кіно, телебачення та театру (PWSFTviT). Як зазначає офіційний сайт кіношколи, «PWSFTviT — це одна з найстаріших кіношкіл планети Земля, розташована в польському Лодзі, вона гарантує не лише висококласний рівень випускника-фахівця, а й яскраву кар'єру та творчу реалізованість. Оскароносні вихованці, неперевершені викладачі, обладнання, якому позаздрять голлівудські павільйони. Школа має друге місце у світі за голлівудськими рейтингами серед кіношкіл». Серед випускників PWSFTviT — З. Рибчинський, А. Вайда, Р. Поланські, К. Кесьльовський, Є. Сколімовський, К. Зануссі (Державна Вища Школа Кінематографії, Телебачення та Театру ім. Леона Шіллера 2012–2022). Навчання сценарної майстерності відбувається на факультеті кіно та телережисури.

Художня практика. У 2020 р. «Оскар» за найкращий сценарій отримала кінострічка «Паразити» (реж. та один зі сценаристів — Пон Чжун Хо, Південна Корея). На агрегаторі «Rotten Tomatoes» фільм зібрав 98% позитивних рецензій критиків: «Актуальний, прекрасно влаштований погляд на сучасні соціальні теми, "Паразити" виявляє сценариста-режисера Пон Чжун

Хо як майже повелителя свого ремесла» (Parasite 2019). І така хвалебна думка — при тому, що критики не бачили «технічного» тексту кіносценарію «Паразити».

Можливо навіть перетворювати текстуальні контексти в метафори глибокого філософського змісту, якот, наприклад, «Apeshit» режисера Р. Сайза (Ricky Saiz).

У 2018 р. режисер Р. Сайз створив шестихвилинну історію у форматі музичного відео, нині відому як «Apeshit» (виконавці — Бейонсе та Jay Z.) В одному з кадрів співаки стоять обабіч найвідомішого твору мистецтва — «Мони Лізи» да Вінчі. Візуальний ряд історії при цьому комунікує з глядачем. «Apeshit» — це один із прикладів комунікативного нарративу сценарію аудіовізуального твору. Одна зі строф пісні перекладається так: «Ці діаманти на мені, кризь них мене бачать».

А. Болейн зазначає: «Кадр з оригінального відео демонструє вплив і доступ, бо, як усім відомо, щоби побачити “Мону Лізу”, прості смертні мусять товпитися серед інших відвідувачів музею й терпляче чекати, поки натовп внесе їх уперед і вони зможуть позирнути на картинку зблизька... Коли Бейонсе і JayZ стоять поруч із цим найвідомішим, найважливішим, найдорожчим портретом білої жінки, вони візуально обрамлюють її славу своєю. Її слава, важливість і значення самоочевидні, так само як і їхні. Візуально це дуже сильний крок. Троє рівних за своєю досконалістю, впливовістю й силою. У візуальному образі задіяно також расу; у цьому конкретному моменті цього конкретного відео Бейонсе і JayZ посилають важливе повідомлення: мантію краси і слави, яку споконвіку носили білі тіла і яку зберегли й відтворили в Луврі, тепер носять і інші. Ось два темношкірі тіла обступили “Мону Лізу” — білошкіру пані, третю зайву» (Бойлен 2021). Сторіфікація — оповідь історіями — дозволяє занурити глядача в емоційне середовище аудіовізуальної культури.

«Майстерність розуму сприймати історії дозволила людям упорядкувати потік подій у керовану та раціональну дійсність» (Макки 2012). Ось цікавий приклад. Наші дні. Напередодні виходу нового сезону про найкращих подруг, які живуть у Нью-Йорку, — «Секс у великому місті», актриса С. Д. Паркер і платформа з оренди житла Airbnb пропонують усім бажаючим зупинитись у квартирі героїні К. Бредшоу. Гості мають можливість відчинити популярну шафу героїні, пройтися сходишками її будинку, скуштувати

коктейль Cosmopolitan та отримати особисте привітання від героїні відомої мільйонам історії... Так сторіфікація входить у побут і реальність сучасної людини. Грані між реальністю та вигадкою практично затираються.

Мислення історіями настільки увійшло в повсякденне життя людства, що має втілення навіть у соцмережах. Г. Керол у сучасному виданні «Прочитай, якщо хочеш стати зіркою Instagram», зокрема, зазначає, що «функція “Сторіз” в інстаграмі — це чудовий спосіб показати правдиві емоції та досвід. Поринь у потік та отримай задоволення. Фіксуй справжні емоції в сторіз (підкреслено мною. — А. К.), адже багато акаунтів виглядають занадто ідеально, і наприкінці дня стає нудно споглядати чиєсь “досконале життя”. Показуй дійсне, але не перестарайся. Пам’ятай, що сторіз — це продовження твоєї ідентичності в інстаграмі» (Керол 2021).

А історії у вигляді кіносценаріїв здобувають окремі нагороди. Ось, наприклад, за висновком Гільдії сценаристів Америки (Writers Guild of America), найкращими сценаріями XXI ст. стали: «Геть» (Get Out) (2017) Д. Піла (Jordan Peele) — найкращий сценарій (сцен. Д. Піл), «Вічне сяйво чистого розуму» (Eternal Sunshine of the Spotless Mind) (2004) М. Гондрі (Michel Gondry) — друге місце за сценарій (сцен. Ч. Кауфман (Charlie Kaufman), М. Гондрі, П. Бісмут (Pierre Bismuth)), «Соціальна мережа» (The Social Network) (2010) Д. Фінчера (David Fincher) — третє (сцен. А. Соркін (Aaron Sorkin)). У першу десятку найкращих сценаріїв увійшли «Паразити» (기생충; Gi-saeng-chung) (2019) (реж. Пон Чжун Хо (봉준호, англ. Bong Joon-ho), сцен. Пон Чжун Хо і Хан Джин Вон (Han Jin-won)), «Старим тут не місце» (No Country for Old Men) (2007) (реж. Д. Д. Коен (Joel David Coen) та І. Д. Коен (Ethan Jesse Coen), сцен. Д. та І. Коени, К. Маккарті (Cormac McCarthy)), «Місячне сяйво» (Moonlight) (2016) (реж. і сцен. Б. Дженкінс (Barry Jenkins)), «Нафта» (There Will Be Blood, послівний переклад — «І буде кров», цитата з Біблії) (2007) (реж. П. Т. Андерсон (Paul Thomas Anderson), сцен. П. Т. Андерсон, роман Е. Сінклера (Upton Sinclair)), «Безславні виродки» (Inglourious Basterds) (2009) (реж. і сцен. К. Тарантіно (Quentin Tarantino)), «Майже знаменитість» (Almost Famous) (2000) (реж. і сцен. К. Кроу (Cameron Crowe)) і «Пам’ятай» (Memento) (2000) (реж. і сцен. К. Нолан (Christopher Nolan)). А ось сценаріями всіх часів у 2006 р. стали «Касабланка»

(Casablanca) (1942) (реж. М. Кертіс (Michael Curtiz), сцен. Дж. Дж. Епстейн (Julius J. Epstein), Ф. Дж. Епстейн (Philip G. Epstein), Г. Кох (Howard Koch)), «Хрещений батько» (The Godfather) (1972) (реж. Ф. Ф. Коппола (Francis Ford Coppola), сцен. М. П'юзо (Mario Puzo) і Ф. Ф. Коппола) та «Китайський квартал» (Chinatown) (1974) (реж. Р. Поланський (Roman Polanski), сцен. Р. Таун (Robert Towne)).

Дієвість «американської сценарної теорії конструкції» підтверджує своїми роботами велика плеяда сценаристів-практиків різних років. Це, зокрема, В. Аллен (Heuwood «Woody» Allen), С. Б'юфой (Simon Beaufoy), Б. Баттон (Brad Button), В. Голдман (William Goldman), Л. Каздан (Lawrence Kasdan), Ф. Кауфман (Philip Kaufman), Е. Леман (Ernest Paul Lehman), П. Морган (Peter Morgan), Д. та К. Нолани (Jonathan Nolan & Christopher Nolan), Ф. Пірсон (Frank Pierson), С. Рейнольдс (Simon Reynolds), Р. Сігел (Robert D. Siegel), Е. Рот (Eric Roth), П. Шредер (Paul Joseph Schrader) та інші. Наразі в США діє Гільдія американських письменників (профспілка письменників і сценаристів Голлівуду), до складу якої входять відомі теле та кіносценаристи. Більшість членів цієї гільдії є представниками Американської академії мистецтв, яка надає найвищу кінопремію США та світу. Так, за рішенням Гільдії, найкращими сценаріями у 2009 р. визнані «Володар буревію» (The Hurt Locker) М. Боала (Mark Boal) (в категорії «найкращий оригінальний сценарій») та «Мені б у небо» (Up in the Air) Д. Рейтмана й Ш. Тернера (Jason Reitman & Sheldon Turner) (у категорії «найкращий адаптований сценарій»). Вони залишили позаду роботи «500 днів літа» ((500) Days of Summer) С. Неустадтера та М. Вебера (Scott Neustadter & Michael H. Weber), «Свято хлопців у Вегасі» (The Hangover, дослівно «Похмілля») Дж. Лукаса та С. Мура (Jon Lucas & Scott Moore), «Серйозний чоловік» (A Serious Man) Дж. та Е. Коєнів (Joel David Coen & Ethan Jesse Coen), «Скажене серце» (Crazy Heart) С. Купера (Scott Cooper), «Джулі та Джулія» (Julie & Julia) Н. Епрон (Nora Ephron), «Дорогоцінна» (Precious) Дж. Флетчера (Geoffrey S. Fletcher), «Зоряний шлях» (Star Trek, 2009, також відомий як «Зоряний шлях. XI», Star Trek: XI) Р. Орці та А. Карцмена (Roberto Orci & Alex Kurtzman). Проте найкасовішим фільмом в історії існування премії «Оскар» стала стрічка Дж. Кемерона (James Francis Cameron) «Аватар» (Avatar) (Курінна 2013, с. 49).

Говорячи про персоналії, слід зазначити наступні імена сценаристів сучасного кіномистецтва світу: М. Азавінчюс (Michel Hazanavicius) (The artist, Франція), Я. Бровінський (Yaron Brovinsky), Р. Вернер (Roi Werner) (2 night, Ізраїль), Н. та Я. Самдерелі (Nesrin Şamdereli & Yasemin Şamdereli) (Almanya — Willkommen in Deutschland, Німеччина), П. Хочен (Pang Ho Cheung), Г. Мак (Heiward Mak) (Chi ming yu chun giu, Гонконг), Дж. Сьоберг (Jonathan Sjöberg), А. Оман (Andreas Öhman) (Simple Simon, Швеція), О. Барко (Olias Barco), В. Бремлі (Virgile Bramly), С. Маландрен (Stephane Malandrin) (Kill Me Please, Бельгія), І. Бортагарай (Inés Bortagaray), Г. Дельгадо (Gonzalo Delgado), А. Ернандес Ольц (Arauco Hernández Holz), Ф. Вейрох (Federico Veiroj) (A Useful Life, Уругвай, Іспанія), П. Песонен (Pekko Pesonen) (Lapland Odissey, Фінляндія, Ісландія, Швеція), М. де Рааф, Р. Радулеску, Д. Шолев (Shelter, Болгарія), А. Альбанезе (Antonio Albanese), П. Гуєррера (Piero Guerrera) (Whatsoeverly (Qualunqueamente), Італія), Р. Айоваде (Richard Ellef Ayoade), Дж. Данторн (Joe Dunthorne) (Submarine, Великобританія, США), А. Войтишко (Adam Wojtyszko), А. Врубель-Войтишко (Aneta Wróbel-Wojtyszko) (Holy Business, Польща), С. Шьямма (Céline Sciamma) (Tomboy, Франція), П. Кабесас (Paco Cabezas Morillo) (Neon flesh, Іспанія, Аргентина, Швеція), С. Драгін (Siniša Dragin) (If the Seed Doesn't Die, Австрія, Сербія, Румунія), Т. Тиквер (Tom Tykwer) (Three, Німеччина), Н. Моретті (Nanni Moretti), Ф. Пікколо (Francesco Piccolo), Ф. Понтремолі (Federica Pontremoli) (Habemus rapam, Італія, Франція), Л. Хонці (Li Hongqi) (Winter Vacation, Китай), А. Курісмьякі (Aki Olavi Kaurismäki) (Le Havre, Фінляндія, Франція, Німеччина), П. Хенгге (Paul Hengge) (My Best Enemy (German: Mein bester Feind), Австрія, Люксембург), І. Котронео (Ivan Cotroneo), Ф. Озпетек (Ferzan Özpetek) (Loose Cannons, Італія), Я. Шванкмайер (Jan Švankmajer) (Surviving Life (Theory and Practice), Чехія, Словачина, Японія), Дз. Танігучи (Jirô Taniguchi, яп. 谷口ジロ), Ф. Бласбан (Philippe Blasband), С. Гарбарський (Sam Garbarski), Ж. Тоннер (Jérôme Tonnerre) (A Distant Neighborhood (French: Quartier lointain), Бельгія, Люксембург, Німеччина, Франція), Дж. Бірмант (Jim Birmant), У. Сімонссон (Ola Simonsson), Й. Штерне Нілссон (Johannes Stjärne Nilsson) (Sound of Noise, Швеція, Франція), В. Зуєв, К. Муратова («Мелодія для катеринки», Україна), А. Лук'янов («Закохани

в Київ», Україна) тощо. Цей перелік далеко не повний, проте свідчить про наявність значних і визнаних досягнень митців у сфері сценарної майстерності.

Підсумуємо:

1. Теоретичне вивчення сценарію та сценарної майстерності на теренах України починається з 20х рр. ХХ ст. У зв'язку зі стрімкою появою та розвитком сталих і нових жанроформ (які у наші дні особливо прогресують) її педагогічні та теоретичні напрями, безсумнівно, потребують вивчення та актуалізації. Вивчення історіографії цього процесу демонструє, що художні сценарні практики завжди були в полі інтересів мистецьких державних інституцій. Сценарій визначався ними як інструмент впливу на широку аудиторію. Однак проведений термінологічний аналіз терміна «сценарій» підтверджує факт його приналежності до мистецької складової, а також відкриває лакуни в детальному трактуванні нових жанроформ.

2. На рівні формотворчості визначаємо типологію сценаріїв як художніх форм та жанрову їх диференціацію. Сценарії різняться на видовому рівні залежно від аудіовізуальної сфери їх візуалізації: кіномистецтво, телебачення, інтернет-платформи тощо. Специфіка пов'язана з процесом викладення історії — візуальної сторіфікації, образною складовою та їх сполученням з лінією історії, використанням деталей, структурною конструкцією, форматом. Усе це в комплексі впливає на художній та комерційний потенціал сценарію. Драматургія екранного твору як важливий культурний феномен дозволяє характеризувати художню стилістику, ціннісну орієнтацію, естетичні уподобання суспільства на конкретних етапах його розвитку.

3. Виокремлюємо сценарну майстерність як художню та освітню практику і вважаємо цю практику окремою морфемою. Під художньою практикою розуміємо основні засади професійної діяльності сценариста. Сценарна майстерність як освітня практика — освітня діяльність, основою якої є набуття компетентностей зі створення сценарних жанроформ. Проблема сценарної майстерності в аудіовізуальному мистецтві як навчальної дисципліни, на нашу думку, є недостатньо дослідженою в працях українських науковців-мистецтвознавців і педагогів. Проте

при викладанні сценарної майстерності, при вихованні нової генерації сценаристів такий матеріал украй потрібний.

«Сценарна майстерність» однозначно має перспективи подальшого розвитку в Україні як навчальна дисципліна і в контексті художніх практик. Перспективи дослідження зазначеної проблеми полягають у ліквідації дослідницьких лакун у морфології сценарної майстерності.

Список літератури

1. Бойлен, А. (2021). Візуальна культура. (Г. Левів, Пер.). ArtHuss. (Оригінал опубліковано 2020 р.).
2. Борисов-Владимиров, Н. (1926). Искусство кадра: практика киносценария. Тип. им. Т. Фрунзе.
3. Вайно, М. (2015). Сценарна майстерність: Кн. 1. Написання п'єси, написання кіносценарію. Місто-Н В.
4. Вильчек, В. (1987). Под знаком ТВ. Искусство.
5. Голдобин, А. (1925). Как писать сценарии для кинокартин: практическое руководство. Московское театральное издательство.
6. Державна Вища Школа Кінематографії, Телебачення та Театру ім. Леона Шіллера. (2012–2022). Studix.eu. <https://studix.eu/vysshaya-gosudarstvennaya-shkola-kinematografatelevydeniyya-y-teatra-ym-leona-shyllera/>.
7. Евгеньева, А. П. (Ред.). (1988). Словарь иностранных слов (Т. 4). Русский язык.
8. Житницький, А. З. (2004). Драматургія масових театралізованих заходів. ХДАК.
9. Закон України «Про освіту» № 2145-VIII (2022, 27 жовтня). Відомості Верховної Ради, (38/39), 380. У чинній редакції. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>.
10. Зарин, А. (Сост.). (1923). Техника сценария: руководство к изложению сценария для кино. Сев.-Зап. Фотокино [управление].
11. Зверева, Н., & Іконнікова, С. (2021). Сторітелінг. Як здобувати популярність і легко знаходити друзів (О. Ткаченко, Пер.). Моноліт Бізз. (Оригінал опубліковано 2020 р.).
12. Керол, Г. (2021). Прочитай, якщо хочеш стати зіркою Instagram (М. Рябикіна, Пер.). ArtHuss. (Оригінал опубліковано 2017 р.).
13. Кізіма, О. (2021, 29 березня). Мозок, ти просто космос: 10 приголомшливих фактів із книги «Тут усередині. Путівник глибинами мозку». Видавництво Старого Лева.

- <https://starylev.com.ua/blogs/mozok-ty-prostokosmos-10-prygomolomshlyvyh-faktiv-iz-knygy>.
14. Курінна, Г. (2013). Сценарна майстерність на телебаченні. Теледраматургія. ХДАК. <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/kurinna-g.-v.-2013-sczenarna-majsternist-na-telebachenni.-teledramaturgiya.pdf>
 15. Ленобль, Г. (1929). Памятка начинающему сценаристу (Сценарный поток). Теа-кино-печать.
 16. Лехин, И. В., Локшина, С. М., Петров, Ф. Н. & Шаумян, Л. С. (1964). Словарь иностранных слов (6-е изд.). Советская энциклопедия.
 17. Мак-Кі, Р. & Джерас, Т. (2019). Сторіноміка: маркетинг у пострекламну епоху (Є. Голобородько, Пер.). Віват. (Оригінал опубліковано 2018 р.).
 18. Макки, Р. (2012). История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только (Е. Виноградова, Пер.) (4-е изд.). Альпина нон-фикшн. (Оригинал опубликован в 1997 р.).
 19. Марков, П. А. (Ред.). (1965). Театральная энциклопедия: Т. 4. Нежин — Сярев. Советская энциклопедия.
 20. Маршак, М. И. (1975). Сценарное мастерство кинолюбителя: замысел и сценарий фильма. Советская Россия.
 21. Миславський, В. Н. (2007). Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми. ХДАК.
 22. Міллер, Д. (2022). Створи Story Brand. Розкажи історію бренду, і тебе почують (В. Дешка, Пер.). Віват. (Оригінал опубліковано 2017 р.).
 23. Пави, П. (1991). Словарь театра (К. Разлогов, Пер.). Прогресс. (Оригинал опубликован в 1980 р.).
 24. Професія сценарист. Хто такий сценарист. (б.д.). [Реферати та конспекти українською мовою]. <https://mojaosvita.com.ua/osvita-2/profesiya-scenarist-xto-takij-scenarist/>.
 25. Процик, Х. (2018, 22 січня). Як стати сценаристом? Поради для початківців. Talents Collection. <https://talentscollection.com/uk/materials/show/yak-stati-scenaristom-poradi-dlya-pochatkivciv>.
 26. Пудовкин, Вс. И. (1926). Кино-сценарий. Теория сценария. Кино-издательство РСФСР.
 27. Пустовіт, Л. О. (Ред.). (2000). Словник іншомовних слів: 23 000 слів та термінологічних словосполучень. Довіра.
 28. Робертс, Е. Б. (1967). Телевизионная драматургия: советы молодому драматургу (И. Верхолетова, Пер.). Изд. Отдел ком. по радиовещанию и телевидению.
 29. Снурникова, Ю. М. (2016). Основы тележурналистики. <https://studfile.net/preview/6389495/page:35/>.
 30. Соколов, И. (1926). Кино-сценарий [немного фильма]: теория и практика. Кинопечать.
 31. Тарковский, А. (2008–2010). Лекции по кинорежиссуре. <http://tarkovskiy.su/texty/uroki/uroki1.html>. (Оригинал опубликован в 1990 г.).
 32. Трайндл, А. (2021). Нейромаркетинг. Визуализация эмоций (А. Гордеева, Пер.). Альпина Паблишер. (Оригинал опубликован в 2007 г.).
 33. Тулякова, В. (1974). Работа над сценарием многосерийного телефильма: к вопросу о мастерстве теледраматурга. Всесоюз. Ин-т кинематографии. Кафедра кинодраматургии.
 34. Уолтер, Р. (1995). Кино и теледраматургия как искусство, ремесло и бизнес. ИПК ТВ и радио.
 35. Юткевич, С. И. (Ред.). (1987). Кино: Энциклопедический словарь. Советская энциклопедия.
 36. Якісно-кількісне дослідження кіноосвіти в Україні: звіт за результатами дослідження. (2021). Центр «Соціальні індикатори». <https://tinyurl.com/4akr5vd3>.
 37. Gianvito, J. (Ed.). (2006). Andrei Tarkovsky: Interviews (Conversations With Filmmakers Series). University Press of Mississippi. https://books.google.com.ua/books/about/Andrei_Tarkovsky.html?id=X0Udqq15A7YC&redir_esc=y; <https://tinyurl.com/2b5z7yfc>.
 38. Parasite. (2019). Rotten Tomatoes. https://www.rottentomatoes.com/m/parasite_2019.
 39. Seger, L. (1994). Making a good script great (2nd ed.). Samuel French Trade.

Розділ 5

ВІДЕОХОСТИНГ ЯК ЖАНРОФОРМА «ІНТЕРНЕТ-МОРФОЛОГІЇ» АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Ольга В'ячеславівна Мусієнко

аспірантка

Харківська державна академія культури

Харків, Україна

helga4bright@gmail.com

<https://orcid.org/0000000208569942>

5.1 Загальні особливості віртуалізації аудіовізуальної культури

Упродовж останніх десятиріч аудіовізуальна культура за допомогою новітніх технічних засобів поступово перетворюється на віртуальну багаточуттєву медіареальність. На думку дослідниці І. Виселко, «реальність як навколишній світ “програє” в конкуренції з віртуальною реальністю: інформація в комплексі з емоціями, враженнями стає доступною одним натисканням кнопки. Віртуалізація полягає у заміщенні певних предметів їх уявними формами й зображеннями, і дуже часто це приводить до життя в реальності неіснуючого, реальності обману або оманливій реальності» (Виселко 2015).

Прикладом цього може бути зростаюча популярність новітнього явища аудіовізуальної культури — відеохостингу (Мусієнко 2019), який за допомогою сучасних технологій є спроможним миттєво «підлаштовуватися» під будьякі персоналізовані смаки та створювати власні медіаобрази та культурні сенси в сучасному цифровому середовищі. Певний «програш» реальності віртуальному середовищу замінюється доступним для будьякого глядача за змістом та формою аудіовізуальним твором, що є надзвичайно привабливим чинником для аудіовізуальної культури. І. Виселко підкреслює, що «віртуалізація як момент уявного не потребує виокремлення індивідом смислових інтенцій об'єктивної реальності, оскільки подає інформацію часто вже інтерпретовану і суб'єк-

тивну, а людина помилково сприймає її як свою власну точку зору» (Виселко 2015).

Розглянемо іншу точку зору на цю проблему. Науковиця А. Черних зазначає, що «реальне визначається не матеріальністю (фізичними властивостями) об'єкта, а таким собі проміжком безперервного часу — часу сприйняття. Віртуальні об'єкти існують поза часом і простором, які виявляються не більш ніж формальною системою координат» (Черних 2013). Дійсно, ці властивості віртуальної реальності є доволі дискусійними; з одного боку, віртуальна реальність починає активно «заміщувати» багатьом людям емпіричну реальність, а з іншого — саме це становить певні ризики маніпулятивного та психологічного характеру. Усе визначене вимагає звернути увагу на взаємодію аудіовізуальної культури й віртуального середовища (Інтернету) та на народження морфологічної системи, яка є результатом такої взаємодії і в якій не останнє місце розпочинають займати відеохостинги.

Щодо генези предмета дослідження — відеохостингів: публікування досліджень про мережу Інтернет має майже шістдесятирічну історію. Першим це явище почав вивчати Джозеф Ліклайдер (Joseph Lyclider), керівник Агентства передових оборонних дослідницьких проєктів США. Завдяки діяльності дослідника з'явилась перша всесвітня комп'ютерна мережа. Ця мережа отримала назву ARPANET (англ. Advanced Research Projects Agency Network — Мережа Агентства передових досліджень). Джозеф Ліклайдер одним з перших висловив ідею про необхідність створення системи об'єднання комп'ютерів у мережу з вільним доступом, де будьяка людина, незалежно від місця перебування, мала б доступ до її ресурсів. Дослідник Л. Черняк у своїй праці «ОС часів до Unix та Windows» називає Ліклайдера «духовним батьком Всесвітньої Мережі, людиною, яка посіяла насіння Інтернету» (Черняк 2006).

Праці Ліклайдера мають неабияке значення для дослідників культури Інтернету, адже його науковий доробок складається не тільки з технологій та винаходів, а насамперед з принципів та ідей. Науковець передбачив необхідність поєднання в загальну мережу комп'ютерів, що мають нескладні інтерфейси. Також дослідницькі праці Ліклайдера передбачили «комп'ютерну графіку, інтерфейси, що працюють за принципом вказівки і вибору (pointandclick), цифрові бібліотеки, електронну комерцію (ecommerce), дистанційне банківське обслуговування (online banking), а також ПО, що розміщується в мережі» (Черняк 2006).

За допомогою наукових робіт і технологічних досягнень Майка Леска (Mike Lesk), Ларрі Ленд-вебера (Larry Land Weber) та Стіва Вульфа (Steve Wolf) за тридцять років, з 1962 до 1992 р., систему ARPANET було перетворено на сучасну систему INTERNET. Їх загальними змінами стали: запровадження протоколу UUCP (призначеного для зв'язку комп'ютерів за допомогою модему і з'єднаної згідно з цим принципом мережі DialUp Network of Unix Systems [Mike Lesk, AT&T]) та розробка загальних принципів об'єднання мереж. Наразі наукові дослідження щодо Інтернету продовжують розвиватись поряд з подальшим розвитком комп'ютерних технологій. Можна виділити розвідки, що стосуються розгляду аспектів інтернету XXI ст., а саме роботи В. Шевченка «Новітні медіа та комунікаційні технології», в якій автор досліджує ресурсну базу Інтернету та аналізує її безпосередній зв'язок з появою нових медіа (Шевченко 2012).

Цікавим науковим доробком є дослідження Джонатана Стрікланда (Jonathan Strickland), а саме його серія робіт «Геніальний матеріал», в яких учений більше просувається до вивчення Інтернету як складної системи, котра містить у собі сукупність малих мережевих систем. Стрікланд доводить важливість відеохостингів у віртуалізованому аудіовізуальному просторі. Ще одним дослідником проблематики Інтернету є Тобіас Коллман (Tobias Coleman).

Утім, проблематика генезису та розвитку відеохостингів наприкінці XX ст. (а саме тоді було створено перший вебхостинг для власного відео в Інтернеті — shareyourworld.com) не мала системного наукового дослідження. Важливою науковою розвідкою, в якій було розглянуто саме поняття «відеохостинг», можна вважати роботу німецької науковиці Юлії Шмідт (Julia Schmidt)

«Нова конкуренція створеного користувачами контенту», де дослідниця сформулювала певні судження про природу відеохостингів, а саме розглянула нове поняття — «користувальницький контент», можна також відзначити наукову працю Райана Білсборговку (Ryan BilsborgKu), який розглянув природу відеохостингів як масштабний аудіовізуальний сервіс-проект (Іовлева 2019).

Утім, і на початку XXI ст., досліджуючи хронологію великих відеохостингів, а саме YouTube у 2005 р. та TikTok у 2016 р., ми бачимо, що відеохостинг як новітнє явище культури є недостатньо дослідженим, вони не були в центрі уваги світової наукової спільноти. Тим більш, ніхто не звертав професійної уваги на художні властивості відеохостингів. Між тим, їх розповсюдженість, активне залучення до сучасних соціокультурних процесів вимагає від науковців-культурологів та науковців-мистецтвознавців дослідити місце та морфологічний статус цього явища в морфологічній системі, що народжується.

Фактично процес віртуалізації простору сучасної аудіовізуальної культури приводить до появи новітньої морфологічної системи цього типу культури — інтернетморфології, чії особливості функціонування мають стати предметом як наукових дискусій, так і вивчення.

Сучасні дослідники медіапростору висловлюють різні думки щодо впливу технологій віртуального спрямування на сучасну культуру та на сприйняття людиною емпіричної реальності. На думку К. Разлогова, «інтернетреальність являє собою оброблений, штучно створений еквівалент реалій, які змодельовані досвідом і почуттями» (Разлогов 2010, с. 65). Дослідник М. Носов зазначає, що «віртуалістика — це вже нова світоглядна система, в основі якої теза про те, що "світ є віртуальним"» (Носов 1993, с. 35). Утім, можна констатувати, що на сьогодні світ та світоглядна система людства залежать від віртуальності як невіддільної складової сучасної реальності. А це, у свою чергу, приводить до появи нової системи морфологічної презентації віртуальної реальності в культурі, враховуючи й аудіовізуальну культуру.

Визнаючи наявність такої взаємодії між емпіричною реальністю, віртуальним середовищем Інтернету та аудіовізуальною культурою, важливо визначити особливості такої взаємодії та її результати.

При дослідженні віртуалізації простору сучасної аудіовізуальної культури, можна виділити загальні особливості цього процесу:

- зміну структури простору аудіовізуальної культури в Інтернеті та зміну алгоритму отримання інформації в ньому (технологізацію простору);
- посилення процесів дисипатації та конвергенції в зазначеному просторі;
- зміну процесу суб'єктивної інтерпретації інформації в просторі аудіовізуальної культури та персоналізацію авторського доробку;
- глобалізацію авторського доробку в межах цифрового середовища;
- уніфікацію та гібридизацію авторського твору, який розміщується або твориться в цьому просторі;
- забезпечення інтерактивності аудіовізуальної культури в мультимедійному цифровому середовищі.

Технологізація простору аудіовізуальної культури в Інтернеті вже достатньо вивчена [123] і проявляється в тому, що явища та процеси аудіовізуального походження, «переміщені» в інтернет-середовище, набувають нового рівня технологізації. Відомо, що за своїм походженням аудіовізуальна культура (враховуючи й аудіовізуальне мистецтво) є культурою «технологічною». Сформувавшись як особливий тип культури до середини ХХ ст., аудіовізуальна культура з цього періоду функціонувала як доволі уніфікована (особливо у своєму телевізійному сегменті), залежна від технічних форматів виробництва та транслявання аудіовізуальних творів, технологіч-

них характеристик художніх засобів виразності тощо. Народившись як віртуальна культура, аудіовізуальна культура є носієм ознак віртуальності онтологічно, а саме: основна морфема аудіовізуальної культури — зображення — була визначальною віртуальною (кінозображення; телевізійне зображення, відеозображення). «Світлопис» у фото та кінематографічному зображенні, електронне зображення в телевізійній культурі і, наприкінці, відео (зафіксоване) зображення у відеокulturі — це «технологічні» зображення, які складають основу аудіовізуального твору.

З появою цифрових технологій в аудіовізуальній культурі, з одного боку, і з появою мультимедійного цифрового середовища (Інтернету) — з іншого, стала необхідною додаткова уніфікація технологічних форматів з обох сторін. Цей процес тривав приблизно 20–25 років у розвинених країнах і на сьогодні в цілому є завершеним. Саме це уможливило розгляд проблеми остаточного переходу частини аудіовізуальної культури (поки що частини!) в Інтернет і виявлення змін в її новому морфологічному статусі.

«Переміщення» частини аудіовізуальної культури в простір Інтернету мало свої наслідки: 1) підвищення динаміки соціокультурних процесів в аудіовізуальній культурі, насамперед за рахунок ущільнення та пришвидшення інформаційних процесів в Інтернеті; 2) зміну технологічної архітекtonіки арткомунікації в Інтернеті; 3) появу додаткових інтернет-можливостей для створення та розповсюдження аудіовізуальних творів у новому мультимедійному цифровому середовищі.

Усе вищесказане привело у свою чергу до посилення процесів дисипативності в зазначеному просторі. На цей аспект уже звертала увагу З. Алфьорова, яка вбачала в дисипативності принцип, котрий впливав та досі впливає як на трансформації в самій аудіовізуальній культурі, так і на «вибудовування» «нової морфології» в інтернет-просторі за участю частини цього типу культури. Дослідниця зазначала, що «дія принципу дисипативності щодо цих новітніх художніх форм, і навіть жанроформ, теж онтологічно є тотальною. Можливість непрогнозованих, емерджентних змін в інтернет-морфології програмно передбачувана. Оскільки інтернет-морфологія — «відкрита» надскладна система, у якій будь-який користувач є автором і споживачем власної художньої форми, непрогнозованість виникнення нових утворень

123 Аналізом специфіки медіакультури та її впливу на соціум у ХХ ст. займалися такі зарубіжні дослідники, як Р. Барт, Д. Белл, В. Беньямін, Г. Маркузе, Х. Ортега-і-Гассет, К. Леві-Стросс, Д. Рашкофф та ін. Медіакультура пов'язана з аудіовізуальними матеріалами, завдяки яким людина (споживач інформації) отримує, аналізує, передає інформацію. Медіакультура не може існувати без: а) візуальних технологій, б) аудіовізуальних технологій. Під візуальними технологіями мається на увазі будь-який пристрій для передачі та перегляду візуальної інформації: від картини в галереї до телебачення та мережі Інтернет. Тобто медіакультура включає в себе такий елемент як візуальна культура, котра є сукупністю візуальних матеріалів і засобів, що допомагають інтерпретувати та передавати візуальну інформацію, чи то певні носії, чи канали комунікації. До аудіовізуальних технологій належать пристрої для передачі відеоматеріалів. Наприклад, у книзі «Розуміння медіа, зовнішнє розширення людини» Г. М. Маклуен припустив, що засіб (medium) — це повідомлення, а всі артефакти й технології людини — це медіа (media), а тому дослідження медіа не обмежується лише засобами комунікації, тут можуть бути застосовані всі форми технологій. Медіа та їхні користувачі формують екосистему, і вивчення цієї екосистеми відоме як медіаекологія. Г. М. Маклуен поділяє медіа на «гарячі» (радіо, фільм) та «холодні» (телефон, телевізор) (McLuhan 1964).

стає умовою існування цієї морфології» (Алфьорова 2019, с. 194).

Не менш важливою виявилась дія принципу конвергенції, на що теж вказувала свого часу З. Алфьорова (Алфьорова 2021). На етапі формування інформаційного капіталізму, дія цього принципу втілюється в тому, що різні за походженням типи культури, їх предметні сфери, морфологічні системи зближуються, що стає умовою посиленої гібридизації, а відтак — «делегування» частини ознак та інших елементів однієї системи іншій.

На рівні конвергенції різних типів культур відбувається зближення як художньої культури з культурою повсякденності, так і аудіовізуальної культури з кіберкультурою та медіакультурою. І найбільш активно ця конвергенція відбувається не в емпіричній реальності, а саме в мультимедійному цифровому середовищі — в Інтернеті.

Так, на рівні зближення художньої культури з культурою повсякденності вже відбулась масовізація та демократизація художньої культури, зруйновано грані між елітарним та неелітарним сегментами обох культур, а культура повсякденності отримала деякі ознаки художньої культури. Утім, таке зближення виявило і певні ризики для сучасної людини: колосальне «спрощення» культурних смислів, певну уніфікацію культурних процесів тощо.

На рівні зближення аудіовізуальної культури з кіберкультурою та медіакультурою, з одного боку, спостерігається взаємозбагачення усіх зазначених типів культур новими комунікаційними алгоритмами, морфологічними ознаками і навіть культурними смислами, а іншого — при уніфікації технологічного забезпечення їх функціонування — відбувається об'єктивне спрощення художніх форм, художніх засобів виразності тощо. При цьому людина, яка є суб'єктом таких культур, при їх конвергенції може не тільки отримати відому «інформаційну травму» від щільності культурної інформації, що до неї доходить, а й повністю втратити здатність реагувати на будьякі культурні процеси (тобто втратити свою культурну суб'єктність) та сформувати неспроможність критично засвоювати інформацію, що надходить ззовні, про що вже давно попереджають психологи.

Конвергентність реалізується навіть на рівні художньої форми, переміщеної в мультимедійне цифрове середовище. За словами професора ві-

зуальних і культурних досліджень Університету Рочестера Д. Родовіка (David Rodowick), «оскільки всі нові засоби масової інформації засновані на цифровій формі, майже немає сенсу розрізняти написане і візуальне, тому що як тільки це буде двійковий код, будь-яке подання може бути перетворене у будь-який інший вид представлення. Звуки можуть створювати зображення, зображення може видавати звуки <...> однією з характеристик читання нових образів є те, що я називаю втратою зорової конвергентності. Ви можете перетворити матеріал, надавши йому письмовий вигляд, ви можете від'єднати його від частини і змішувати з іншими матеріалами, бо він стає дуже змінюваним і дуже гнучким, тому що зображення вже не має внутрішньої конвергентності. Воно завжди буде поєднане з чимось іншим, перетворюватися на щось інше. Якщо ми говоримо про візуальність або оральність чи текстологію, ми більше не можемо говорити про них таким чином, як історія естетики говорила про них... У віртуальному цифровому мистецтві більше не можна протиставляти ці речі, оскільки вони конвертуються одна в іншу» (Rodowick & Goll 1998).

Процеси зближення аудіовізуальної культури з кіберкультурою та медіакультурою забезпечують глобалізацію авторського доробку в межах мультимедійного цифрового середовища, яке створюється завдяки цим процесам конвергенції. Віртуалізація сучасного аудіовізуального простору також забезпечує відсутність єдиного культурного центру виробництва аудіовізуальних творів, завдяки якому формувались узагальнені цінності та світогляд. Однак за відсутності єдиного культурного центру виробництва аудіовізуальних творів, саме мультимедійне цифрове середовище парадоксальним чином уніфікує як самі аудіовізуальні твори, так і світоглядні цінності, що їх вони містять.

Отже, в умовах глобалізації та уніфікації авторського аудіовізуального доробку в межах мультимедійного цифрового середовища, цей доробок об'єктивно не може бути гомогенним, адже він створюється з гібридних художніх форм, які віддзеркалюють гібридні аудіовізуальні жанри та є втіленням гібридної культурної ідентичності свого власника — автора аудіовізуального твору.

Таким чином, завдяки глобалізації суб'єкт виготовлення аудіовізуального твору набуває нових навичок, досліджує та демонструє світові свою ідентичність у межах зазначеного мультимедій-

ного цифрового середовища, створюючи в цьому середовищі власну картину світу.

За своїми ознаками цифрове середовище є мультимедійним, здатним транслювати твори, створені різними художніми засобами — від аудіовізуальних до комп'ютерномедійних. У процесі виготовлення аудіовізуального твору суб'єкт демонструє світові свою ідентичність у межах зазначеного середовища, персоналізує авторський доробок, але ця персоналізація специфічна. Вона є інтерактивною, адже кожний глядач цього доробку, коментуючи його, фактично втручається в цей «авторський» світ. Тобто глядач при цьому стає співавтором аудіовізуального твору, який «делегує» автору свою ціннісно-світоглядну систему. До прикладу: сьогодні кожен з представників найпоширеніших відеохостингів, таких як YouTube, Instagram, TikTok, мають можливість вести стрімлайфи (прямі ефіри) з налагодженим інструментом інтерактивності (у вигляді чату, де кожен глядач/користувач може прокоментувати те, що відбувається в кадрі).

Інтерактивність має на меті об'єднання різних верств суспільства в категорію споживачів, які мають змогу висловитися незалежно від власного соціального статусу. Наведений механізм у дії можна побачити у висновках дослідження Entertainment Media Research — офіційної агенції, яка спеціалізується на дослідженнях у сфері телебачення, Інтернету та музики. Ще на початку XXI ст. було проведено опитування, яке мало на меті визначити впливовість відеохостингів у медіасередовищі. Результати дослідження показали: 44% підлітків вважають YouTube кращим джерелом відеорозваг, ніж інші джерела. Більшість опитуваних при цьому повідомили, що зареєструвалися задля того, щоб мати можливість опублікувати коментар.

Для більш детального розуміння важливості інтерактивності у віртуалізації аудіовізуального простору потрібно дослідити впливовість суб'єкта культурної дії на відеохостинг. Важливим чинником для дослідження є відвідувачі вебсайту, які є незареєстрованими користувачами.

Вони заходять на сайт для перегляду відеороликів, але залишаються на периферії спільноти. Подібні глядачі мають змогу дивитися відео та читати коментарі, однак при цьому не можуть брати участі в обговоренні. З кожним роком таких користувачів «привидів» стає все менше, і це вказує на потужну систему залученості відеохостингу.

Потрібно зазначити, що участь глядачів «привидів» усе одно враховується з точки зору кількості переглядів, які збільшують популярність кожного автора на відеохостингу. Подібний вплив є одним із чинників встановлення культурного авторитету у віртуальному аудіовізуальному середовищі.

5.2 Морфологічний статус відеохостингів на сучасному етапі

Технологічне походження аудіовізуальної культури, кіберкультури та медіакультури не викликає сумнівів. Виникає питання: на якому етапі розвитку цих типів культур як певних систем накопичуються морфологічні ознаки мистецтва (тобто ознаки художнього формо, жанро та видоутворення)?

Був час, коли телебачення, наприклад, розглядалось як технологія та певна практична діяльність, пов'язана з безпроводною передачею рухомих зображень зі звуковим супроводом у реальному часі. Технологічне підґрунтя поступово вдосконалювалось, адже телебачення від електромеханічного дійшло до електронного та цифрового, поступово накопичуючи морфологічні ознаки мистецької системи. І це накопичення відбувалось насамперед за рахунок формотворення. Найпростіші художні форми поступово ускладнювались, ставали гібридними, багатоскладовими і надавали можливість формуватись телевізійним жанрам, а потім і видам телевізійного мистецтва.

І вже згодом телевізійне мистецтво зі своєю власною морфологією стало частиною аудіовізуального мистецтва та виробництва, а відтак — і культури відповідного типу.

Накопичення морфологічних ознак мистецької системи відбулось і в кіберкультурі. На рівні формотворчості спочатку виникло зображення нового типу — комп'ютерного [124]. Воно стало основною морфемою, на ґрунті якої вникли різні комп'ютерні художні форми як частина комп'ютерного мистецтва. І в процесі конвергенції

124 Комп'ютер (від англ. computer – обчислювач), обчислювальна машина – програмно керований пристрій для оброблення інформації шляхом маніпулювання даними, поданими в числовому вигляді. За своєю будовою обчислювальна машина може бути механічним або немеханічним (електронним чи на іншій основі) пристроєм, призначеним для проведення обчислень, які можуть відбуватися дискретно або безперервно. Фізично комп'ютер може функціонувати за рахунок переміщення будь-яких механічних частин, руху електронів, фотонів або використання ефектів будь-яких інших фізичних явищ.

комп'ютерне мистецтво (англ. Digital art), а також цифрове мистецтво, діджитальне мистецтво як морфологічна система стали частиною більш складної морфології — медіамистецтва, заснованого на використанні інформаційних (комп'ютерних) технологій, результатом якого є художні твори в цифровій формі.

Медіамистецтво, або ж медіарт (лат. *medium* — середина, посередник, і англ. *art*) — вид сучасного мистецтва, для створення і демонстрації якого використовують сучасні інформаційні та комунікаційні, тобто медіатехнології, зокрема інтернет. Це цифрові, віртуальні, біо та мультимедійні технології, комп'ютерна анімація, відеоігри, робототехніка, 3Ддрук, Інтернет та ін. Його морфологічна система перебуває у стадії активного формування і не є достатньо дослідженою. На сьогодні, залежно від обраного засобу, розрізняють наступні види медіа-арту: комп'ютерна графіка, відеоарт, нет-арт, саундарт, медіаперформанс, медіаінсталяція, електрографія (термін, запропонований УАЕМ), цифровий друк (або, з англійської, діджитал принт), *гібридне мистецтво* (будь-які синтетичні образи комп'ютерного походження — візуальні, звукові й тактильні, що застосовані у створенні віртуальної реальності). Поява нових засобів комунікації збільшує кількість назв видів творчості, як-от мейл, смс, мобайларт тощо (Голуб 2018).

Як свого часу фотоапарат, кіноапарат, телевізор розглядалися лише як технічні прилади, так і відеохостинг [125] за визначенням оцінювався як вебсервіс, котрий дозволяє завантажувати та переглядати відео в браузері, наприклад, через спеціальний програвач. Технічною особливістю відеохостингів є те, що вони дозволяють завантажувати, конвертувати, зберігати, відтворювати та переглядати відео у браузері, але більшість подібних сервісів не надають відео, дотримуючись таким чином принципу «контент генерує користувач» (Usergenerated content). Відеохостинг став набирати популярності разом з поширенням широкосмутового доступу до Інтернету та розвит-

ком (здешевленням) жорстких дисків (на яких стало можливо довго зберігати величезні обсяги інформації).

Відомо, що у 2010х рр. зі зростанням поширеності технологій та Інтернету в повсякденному житті, послуги відеохостингу стали порталом для різних видів розваг (комедій, шоу, ігор чи музики), новин, документальних фільмів та навчальних відео. Індустрія розваг використовує цей носій для випуску музики та відео, фільмів і телевізійних шоу безпосередньо для користувачів. Оскільки більшість із них не мають необмеженого вебпростору, ні платного, ні через інтернет-провайдера, послуги з відеохостингу стають усе популярнішими, особливо зі зростанням популярності блогів, інтернет-форумів та інших інтерактивних сторінок. Масовий ринок телефонів з камерою та смартфонів збільшив обсяг відео, створеного користувачами.

Отже, наведена характеристика відеохостингу стосується насамперед технологічного алгоритму його дії. Попри те, що традиційне телебачення продовжує існування та є найпоширенішою платформою розповсюдження аудіовізуальних творів, сучасна аудиторія, безумовно, зосереджується на численних інтернет-платформах — від соціальних медіа (відеохостинги, соціальні мережі) до провідних контент-провайдерів (Netflix, HBO GO). І це пояснюється не лише технологічними особливостями новітнього цифрового середовища. Адже люди бажають отримувати та створювати аудіовізуальний твір у будь-який час і в будь-якому місці. Кожен користувач за хвилину може перетворитися з глядача на автора власного аудіовізуального твору. Це може свідчити про зміну традиційних засобів виробництва та трансляції аудіовізуальних художніх форм і привести до новітнього формотворення в мультимедійному цифровому середовищі з додатковими характеристиками.

Згідно з висновками З. Алфьорової, «сфера візуального на сучасному етапі втілилась у кількох тенденціях:

- сучасні «множинні медіа», створивши мультимедійне середовище, перетворили традиційну екранну форму на нефінальне утворення, яке в основі своїй містить новітній тип зображення — «трансзображення»;
- онтологічно така екранна форма є «відкритою» і має здатність утворювати ентропійний зображальний простір;

125 Онлайн-хостинг відео та потокове його передавання стало можливим завдяки стисненню відео, викликаному непрактично високими вимогами до пропускну здатності мережі для нестисненого відео. Швидкість передачі даних нестиснутого цифрового відео становить 168 Мбіт/с для SD-відео та понад 1 Гбіт/с для відео Full HD. Див.: (Lee 2005).

Найважливішим алгоритмом стиснення даних, який дозволив реалізувати відеохостинг та потокове передавання, є дискретне косинусне перетворення (DCT), техніка стиснення зі втратами, вперше запропонована Насіром Ахмедом 1972 р.

- водночас така екранна форма стає каналом комунікації, здатним утворювати змістовний гіпертекст» (Алфьорова 2014).

Чи може сам відеохостинг вважатись такою новітньою художньою формою? Першою характеристикою, яка потребує аналізу, є *нон-фінальність його існування*. Аналіз будьякого існуючого відеохостингу свідчить про те, що технологічні алгоритми його дійсно є нефінальними і залежать лише від можливостей поширення широко-смугового доступу до Інтернету та здешевлення жорстких дисків, на яких можна зберігати все більші обсяги аудіовізуальної інформації. Медійність та нефінальність не є синонімами, але медійність в мультимедійному цифровому середовищі дійсно є нефінальною в сенсі того, що фінальність є обмеженням дії самого мультимедійного цифрового середовища.

Основною морфемою такої художньої форми є *транс-зображення*, тобто зображення з яскраво вираженими трансгресивними [126] характеристиками. Ми використовуємо це поняття в прямому смислі як «подолання непереборної межі». Якої саме межі? Межі самої художньої форми. Відомо, що фотографія (фотозображення), класичне кінозображення та кінофільм як художня форма є формами «закритими», з чітко визначеними зовнішніми межами. Але телевізійне зображення з телепрограмою як художньою формою є прикладом «напіввідкритої» художньої форми, чиї кордони вже може порушувати телеглядач. У цифровому мультимедійному просторі в жодній художній формі немає зафіксованих «зовнішніх» кордонів, адже трансзображення є онтологічним «порушником» не тільки зовнішніх кордонів художньої форми, а й «внутрішніх»: можливість коментувати аудіовізуальний твір, додавати до нього меми тощо — це можливість з боку користувача змінювати зміст цього твору, додавати до нього додаткові смисли, порушуючи попередні кордони. Така художня форма не тільки стає «відкритою» й отримує здатність утворювати ентропійний зображальний простір, але ця *ентропійність завжди є ситуативною*, адже кількість таких формотвор-

чих втручань у кордони такої художньої форми є непередбачуваною.

І тут виникає питання: чи залишається така багатоскладова художня форма дійсно художньою формою? Теза 3. Алфьорової щодо того, що «водночас така екранна форма стає каналом комунікації, здатним утворювати змістовний гіпертекст», потребує роз'яснення. Якщо відеохостинг стає нефінальною, трансгресивною, «відкритою» художньою формою в мультимедійному цифровому середовищі, то він (відеохостинг) змістовно утворює полісимволічний простір з гіпертекстуальними характеристиками (тобто певною зростаючою сукупністю оповідальних структур або елементів цих оповідальних структур), що морфологічно делегує цій художній формі ознаки жанру (або навіть ознаки поліжанровості). Але саме існування в мультимедійному (а відтак і комунікаційному) цифровому середовищі такої сукупності оповідальних структур у межах «відкритої» з інтерактивними властивостями робить її одночасно і каналом комунікації з функціональним «зворотним зв'язком».

Відомо, що в історії мистецтва виникнення гібридних жанроформ розпочалось десь з XVIII ст. Гравюра, портрет, пейзаж, а потім і плакат та інші художні форми поступово набували морфологічних ознак жанру і ставали жанроформами. Вбачаємо, що при активній гібридизації всіх морфологічних систем у цифровому мультимедійному просторі відеохостинг теж набуває морфологічного статусу мультимедійної жанроформи. І не тільки. Адже в межах відеохостингів можна виділити субжанри з ознаками художніх форм — *stories, Let's Play, shorts, MashUp та інші* — і це стає тенденцією, яка свідчить про утворення цілої морфологічної системи. Морфологічної системи особливого типу, адже ця система є *платформою (тобто середовищем)* з мультимедійним цифровим технологічним алгоритмом функціонування, *каналом комунікації з функціональним «зворотним зв'язком» та художньою системою з власним рівнем жанроформ одночасно* (Мусієнко 2020а).

126 Трансгресія, або трансгрес (від франц. transgression, від лат. trans – крізь, через; gradi – йти, рухатися) – термін неklasичної філософії, що фіксує феномен переходу непрохідного кордону, перш за все – кордону між можливим та неможливим. М. Бланшо визначав трансгресію як «подолання непереборної межі». Одне з ключових понять постмодернізму.

5.3 Художньо-естетичні ознаки відеохостингів

«Класична» аудіовізуальна художня форма (в кіномистецтві, наприклад) має, як правило, чотири структури, які утворюють її «зовнішній» каркас: драматургічну, режисерську, операторську та звукорежисерську. Кожна з зазначених структур формується завдяки взаємодії специфічних для неї художніх засобів виразності. «Некласична» аудіовізуальна художня форма (телевізійна та відео) теж має зазначені чотири структури, але кожна з них збагачується додатковими засобами художньої виразності (можливостями нелінійного монтажу, комп'ютерною графікою, візуальними комп'ютерними ефектами, комп'ютерним саунддизайном тощо).

«Постнекласична» аудіовізуальна художня форма, як ми вже зазначали, є мультимедійною та багатоскладовою. Тобто вона може складатись з набору «класичних» та «некласичних» художніх форм з власними структурами та специфічними для них художніми засобами виразності. Словом, кінематографічні матеріали можуть монтуватись поряд з телевізійними, відеоматеріалами, фрагментами відеоігор тощо.

На рівні драматургічної структури відеохостинг як «постнекласична» аудіовізуальна художня форма, призначена для мультимедійного цифрового простору, орієнтується на тип цільової аудиторії, формуючи тематичні певні сегменти: інформаційний, інформаційноаналітичний, розважальний, освітній, практичноорієнтований тощо. Як цільова аудиторія може виступати: сімейна (родинна) аудиторія, дитяча аудиторія, молодіжна аудиторія, певні професійні аудиторії, аудиторія за інтересами.

До прикладу, відеолекція як некласична аудіовізуальна художня форма у відеохостингу може бути драматургічно доповнена розважальними елементами (скетчшоу), інфографікою, фото та кінематографічними матеріалами тощо.

Уже на рівні драматургічної структури у відеохостингу «закладена» підвищена атрактивність оповідності за рахунок певних драматургічних конструкцій: ігрових «вставок», драматургічних «флешбеків» (повернень), інсценування або, навпаки, додавання документального матеріалу, інфографіки тощо (Мусієнко 2020b).

При цьому в користувача виникає можливість «відчути» культуру або мистецтво не зовні, а в са-

мій системі культури або мистецтва (їх форм) завдяки просторовим ілюзіям або тактильним ефектам віртуальної реальності, перетворює глядачаавтора на протагоніста. Така руйнація меж між суб'єктом і об'єктом у культурі та мистецтві (тобто «співучасть») стає механізмом вірактualізації (viractualism) будь-якого середовища. Подібна вірактualізація потребує методологічно нового осмислення простору та часу, оскільки кожна нова технологія руйнує попередні ритми свідомості.

Механізм вірактualізації, закладений в драматургічній структурі відеохостингу, має психологічне підґрунтя, адже забезпечує емпатію [127] між глядачем (користувачем) та автором. Емотивнокогнітивна фаза емпатійного процесу в драматургічній структурі відеохостингу реалізується через інформаційноігрові елементи («програвання інформації»). Ця фаза забезпечує так звану емпатійну ідентифікацію — процес емоційнопочуттєвого поєднання суб'єкта емпатії з об'єктом емпатії внаслідок емпатійної взаємодії, прийняття чужих почуттів, переживань як власних. Почуттєва фаза емпатійного процесу (спричинюють виникнення співчуття) в драматургічній структурі відеохостингу реалізується через наявність певних лакун, які додаються авторами в розрахунок на коментарі глядачів (інколи авторвлогер прямо звертається до потенційного користувача з проханням прокоментувати певні фрагменти його твору або весь твір). Третя, вчинководієва фаза емпатійного процесу (активне втручання суб'єкта емпатії в ситуацію, що склалася в об'єкта емпатії, через специфічну дію — гуманний вчинок), як правило, реалізується поза відеохостингом, але у відеохостингу може з'явитись емоційний «слід» від цієї, підсумкової фази — у вигляді коментарів, мемів тощо. Безумовно, існує певний ризик не дійти останньої фази емпатійного процесу, але сценарна майстерність автора відеохостингу спрямована на реалізацію усього циклу зазначеної процесуальної дії.

Враховуючи вищесказане, основною стратегією в мовленнєвому просторі драматургічної структури відеохостингу є діалог. Відомо, що з погляду М. Бахтіна, діалог включає і саму суть твору, і механізм творчості, пізнання і буття. У роботах Ю. Лотмана досліджено механізм діалогу та

127 Емпатія (англ. Empathy від (грецьк. patho) – співпереживання) – розуміння стосунків, почуттів, психічних станів іншої особи у формі співпереживання. Див.: (Матвієнко 2004).

в системі творчості діалог виділено як основний елемент. М. Каган наголошував на суб'єктному аспекті діалогу. Діалог як прояв рівноправних стосунків глядача та автора пояснює прагнення авторів звертатися не до уявного суб'єкта, а до живої людини, мати «зворотний зв'язок» зі своєю аудиторією. Завдяки технологічній інтерактивності, відеохостинг може забезпечити діалогічність своєї оповідності.

Аксіологічне підґрунтя [128] драматургічної структури відеохостингу є основою передачі певної системи цінностей, притаманних автору та користувачеві. Як правило, найпоширенішою драматургічною стратегією тут є або демонстрація певних компетентностей з коментарем автора щодо цінностей, які ці авторські компетентності формують, або опис певного авторського досвіду, який привів до формування авторської системи цінностей. Відомі аксіологічні бінарності «добро — зло», «прекрасне — потворне», «корисне — шкідливе» тощо стають певною «системою координат», у межах якої втілюється певна драматургічна структура відеохостингу.

Епістемологічна [129] основа драматургічної структури відеохостингу полягає у способі структурування інформації (дидактичному або іншому), її об'єктивації, в стратегіях формування певного знання відносно певної предметної сфери. Мультимедійність відеохостингу забезпечує кросдисциплінарність епістем, які формуються ним, доповнення відношення «істинності» іншими відношеннями: «несуперечності», «повноти» тощо (тобто розширення відношення «істинності» як такої), розвитку критичного мислення. Утім, існують і ризики, адже спрощення драматургічної структури може призвести і до руйнації критицизму, фальсифікації інформації тощо.

Безумовно, гносеологічна [130] основа драматургії відеохостингу є тісно пов'язаною з епісте-

мологічною. Орієнтація на певні форми пізнання, на певні його стратегії (оптимізм, агностицизм чи скептицизм) є важливим чинником драматургічного структурування відеохостингу. Можна констатувати, що на сьогодні в зазначеній структурі враховуються основні гносеологічні принципи: 1) об'єктивності; 2) впізнаваності; 3) активного творчого відображення; 4) діалектики; 5) практики; 6) історизму; 7) конкретності істини.

Онтологічні засади драматургії відеохостингу на сучасному етапі, на наш погляд, — це пошук певного балансу між емпіричною реальністю (вірніше — її реалістичним віддзеркаленням) та так званим метавсесвітом [131], буття якого стає все активнішим. Наявне балансування свідчить про перехідний етап існування мультимедійного цифрового середовища.

Режисерська структура відеохостингу, як правило, значно поступається режисурі кінематографічної художньої форми, телевізійної і навіть художньої форми відео. Мультимедійна режисура на сьогодні перебуває в зародковому стані, адже потрібен час і технологічні можливості для виявлення діапазону дії режисерських прийомів та режисерських засобів художньої виразності в процесі створення інтернет-твору процесуального характеру.

В інтернетхудожній формі інтерактивність стає способом досягнення задуму твору глядачем, творчим методом автора (Packer & Jordan 2001). Найбільш характерні приклади використання інтерактивності як форми організації діалогічності зазначених художніх форм полягають у контакті глядача з елементами твору, виборі шляху прочитання твору, в способі організації колективної творчості, у рольовій взаємодії та найяскравіше виявляються в управлінні монтажем твору та композицією кадру (Кас 1992). Специфіка техногенної доміанти мультимедіа (насамперед інтерактивність) визначає нові засоби режисерської художньої виразності, новий спосіб художнього мислення. Тривимірні віртуальні сцени та моделі, фрагменти анімації та відео, звук, текст, наділені інтерактивними властивостями, породжують принципово нове мистецьке явище. Можливість

128 Аксіологія (від грецьк. αξία – цінність) – наука про цінності, учення про природу духовних, моральних, естетичних та інших цінностей, їх зв'язок між собою та з соціальними, культурними чинниками, особистістю людини.

129 Епістемологія (грецьк. ἐπιστήμη, «знання»; λόγος, «вчення») – філософсько-методологічна дисципліна, в якій досліджується знання (епістеме) як таке, його будова, структура, функціонування і розвиток.

130 Гносеологія (від грецьк. γνῶσις – «пізнання» і λόγος – «вчення, наука») – теорія пізнання, розділ філософії. Гносеологія вивчає проблеми природи пізнання і його можливостей, відношення знання до реальності, досліджуються загальні передумови пізнання, виявляються умови його достовірності та істинності.

131 Метавсесвіт (від грецьк. μετά – «між, після, через» і слова «всесвіт») – віртуальний простір, який постійно діє і в якому люди можуть взаємодіяти одне з одним і з цифровими об'єктами через свої аватари, за допомогою технологій віртуальної реальності. Метавсесвіти в певній обмеженій формі вже присутні на таких платформах як VRChat та Decentraland або у відеоіграх, таких як Second Life.

інтерактивної взаємодії глядача з об'єктами просторовочасового континууму суттєво змінює погляди на простір та час. На сьогодні творче та професійне становлення режисера мультимедіа, майстерність якого визначається яскравою художньою виразністю, широкою ерудицією та високою технічною грамотністю, неможливе без створення системи професійної підготовки даного фахівця.

Операторська структура (а ширше — візуальна структура) є найатрактивнішою структурою в інтернетхудожній формі. Увесь візуальний тезаурус, набутий людством на сьогодні, можливо використати або як ілюстрацію до певної інформації, або як самостійні засоби художньої виразності. Утім, треба зазначити, що кваліфіковане використання візуального тезаурусу спостерігається, перш за все, на етапі постпродакшн, коли автор, завдяки монтажним прийомам, може створити певну візуальну партитуру в інтернетхудожній формі. У режимі стриму, як правило, операторські засоби художньої виразності використовуються вельми обмежено або стандартно.

Звукорежисерська структура в інтернетхудожній формі формується комп'ютерними засобами сучасного саунддизайну [132]. Завдяки можливостям новітньої апаратури звукозапис та обробка звуку перейшли на новий рівень, при якому стало можливим не тільки точне звуковідтворення, а й високоякісне моделювання звуку, створення незвичайних звукових елементів за допомогою синтезу та обробки (Beauchamp 2006; Gibbs 2007).

Перераховані структури, які складають інтернетхудожню форму, відеохостинг, як правило, дуже спрощуються в ситуації сьогодення. Однією з причин такого спрощення є фігура автора такої художньої форми. Влогер (автор інтернеттвору) виступає як фахівецьуніверсал, поєднуючи в собі виробничі функції сценариста, драматурга, режисера, оператора і монтажера. Окрім виробництва можна зазначити і його функцію продюсерапромоутера власних творів у мультимедійному цифровому середовищі. Добре, якщо

це універсалпрофесіонал, який має відповідну освіту та досвід практичної діяльності. Але часто автором інтернетхудожньої форми стає аматор, який самостійно набуває певних навичок такого творення і наївно вважає, що технологія та досвід можуть замінити професійну освіту.

Розглянемо інтернетформи YouTube — одного з найпопулярніших на сьогодні відеохостингів. Головною рисою є їх індивідуальна форма авторства, на відміну від колективного авторства телевізійної художньої форми.

Окрім цього, ознакою відеохостингу є поєднання традиційних для телебачення журналістських жанроформ (репортаж, нариспортрет, огляд тощо) з інноваційними, створеними Інтернетом. Прикладом такого поєднання є твори найвідомішого автора на платформі YouTube шведа Фелікса Чельберга (швед. Felix Kjellberg) який творить під псевдонімом PewDiePie (URL <https://www.youtube.com/user/PewDiePie>). Наразі він є найпопулярнішим влогером YouTube за кількістю глядачів і переглядів (за даними YouTube, на липень 2022 р. — понад 111 млн. послідовників та понад 28 млрд. переглядів) (URL <https://livedune.ua/youtube>). Потрібно зазначити, що твори автор втілює самостійно: від задуму до поствиробництва. Працює влогер в унікальному *інтернет-субжанрі LetsPlay* (з англ. «зіграймо») — а саме коментує власні спостереження під час комп'ютерної гри. Унікальним цей субжанр став не тільки завдяки розповсюдженню лише у віртуальному просторі (відеохостингу), а й завдяки поєднанню елементів інформаційноаналітичного та розважального жанрів телевізійної культури. У LetsPlay можна побачити вільну авторську інтерпретацію явища (інформаційна аналітика) та власне комп'ютерну гру (розвага). У LetsPlay, де основою є комп'ютерна гра, авторський коментар стає впливовим смисловим доповненням демонстрації ігрової стратегії.

Тобто природа подібних інтернеттворів формується в межах віртуалізованої аудіовізуальної культури, у якій головну роль відіграє автор — ведучийкоментатор. Він самостійно формує засоби художньої виразності: режисерські, драматургічні або операторські тощо. До прикладу, найчастіше у LetsPlay використовується лише один план (що нагадує традиційне коментаторське віконец у кутку екрана), а спроможності нелінійного монтажу використовуються лише як спосіб «перемотати час».

132 Звуковий дизайн (саунддизайн) – це процес визначення, управління чи створення звукошумових ефектів. Він використовується в різних галузях, включаючи кіновиробництво, ТБвиробництво, театр, звукозапис, живе виконання, мистецтво звуку, постпродакшн та розробку комп'ютерних ігор. Звукове оформлення найчастіше включає маніпуляції з раніше складеним або записаним аудіо, подібним до музики або звукових ефектів. Іноді воно може включати комбінування або маніпуляцію з аудіо для створення потрібного ефекту або настрою.

Потрібно зазначити, що наведений субжанр має найбільшу кількість послідовників/авторів. Однак головною відмінністю одного інтернет-твору від іншого стає емоційна забарвленість, яку привносить кожен автор. Структурування та загальні змісти відео не змінюються залежно від географічного місцезнаходження автора або його соціального стану. Важливою та цікавою для глядача завжди залишається людина, яка емоційно коментує процес гри.

YouTube давно став транснаціональним відеохостингом. Порівняємо підходи до інтернет-творення двох популярних влогерів у дитячому сегменті Kids: Діану Шоу (Diana Show), США та Леді Діану (Lady Diana), Україна. Обидві мають аудиторію понад 10 млн. глядачів та є одними з найвпливовіших влогерів інтернетсегменту у своїй країні. Утім, попри різні країни походження, інтернеттвори влогерок є майже ідентичними за візуальним / музичним наповненням та драматургічною структурою. Авторки копіюють ідеї популярних американських дитячих влогерів і драматургічну структуру, де основою є суміш зі скетчшоу, влогів, реклами. Єдине, що відрізняє авторок, — це мова та країна реєстрації. Сценарії відео є однаковими за структурою, в них відсутні національні особливості представників країн. Утім, за вимогами субжанру візуальна структура подібних інтернеттворів є цікавою, атрактивною, акцент робиться на яскравих кольорах та максимальному різнобарв'ї, адже користувачами / глядачами є діти.

Це свідчить про те, що у більшості випадків інтернеттвори одного субжанру подібні один до одного, а культурні смисли, які нині продукуються авторами, є наслідком глобалізації аудіовізуальної культури та результатом кроскультурного діалогу.

Instagram — мобільний відеохостинг, метою якого є публікація фотографій та відеороликів та обмін ними в мультимедійному цифровому середовищі. Instagram є гібридом соціальної мережі (бо можливо створити власний профіль і листуватися) та відеохостингу (бо можлива публікація та поширення власної аудіовізуальної творчості). Відеохостинг функціонує в режимі реального часу. Instagramавтори формують уявлення про свій конкретний досвід, а їх послідовники мають можливість розповсюдити цей досвід по світові (переслати відео тим, хто є невідомим на первинного автора). Саме це дозволяє швидко зробити певну публікацію «вірусною».

Як особливу рису Instagram можна виділити саме гібридну художньоестетичну природу його творів. Здебільшого instagramтвори мають безпосереднє відношення до автора профілю. *Документальне фільмування подій з життя автора (stream, stories)* є найпоширенішим субжанром instagramвідео.

Художньоестетичними особливостями основних субжанрів Instagramвідео — stream, stories тощо є:

- відеозйомка «одним кадром»;
- відсутність композиційної побудови або її навмисне спрощення;
- «накладання» на відеоматеріал комп'ютерної графіки або тексту;
- використання оцифрованих невеликих звукових фрагментів (семплів) як основного звукоорежисерського прийому. В Instagram теж демонструється поєднання елементів інформаційного та розважального жанрів телевізійної культури, але в мультимедійному цифровому середовищі.

Автори Instagram регулярно завантажують найкращі та найважливіші (на думку користувачів) інтернеттвори. За даними відеохостингу Instagram, станом на липень 2022 р. акаунт має понад 533 млн. користувачів (URL <https://www.instagram.com/instagram/>). В Instagramтворах відеоматеріали використовуються як візуальна ілюстрація до коментаря автора. Прикладом можна вважати відео з танцем «кліматичної» активістки Падміні Гопал, яке сподобалося понад 300 тис. глядачів. Головна ідея твору: «Тримайте істину у владі. Притягайте до відповідальності нововладців, борючись за те, що є справедливим для всіх». Instagram надав в описі до відео інтерв'ю з дівчиною та загальні тези боротьби за клімат (URL <https://www.instagram.com/p/CGnsnerDs4K/>). Ілюстративність відеоматеріалу вказує на те, що інформаційне «наповнення» твору переважає. Але інформація подається скорочено, тезово, ось чому твори в Instagram при стандартному завантаженні мають хронометраж, не більший однієї хвилини.

Часто автор викладає не власний аудіовізуальний доробок, а найвпливовіші відеотвори, що пройшли ретельний відбір на сайті. У більшості випадків — це відео осіб, які отримали статус інфлюенсера, тобто впливової людини, лідера думок, чий голос буде почутий та підтриманий мільйонами. Для цього засновники Instagram ведуть постійний моніторинг мультимедійного цифро-

вого середовища та можуть запропонувати користувачам відео, які відображають сьогоденний настрій суспільства. Потрібно зазначити, що даний профіль, на відміну від більшості каналів хостингу, є колективним.

Однак загалом аудіовізуальні твори на відеохостингу Instagram відіграють роль способу прояву особистого творчого «я» та настрою (незалежно від віку, статі, переконань) або поширення ідеї чи дії (наприклад, флешмобу), які наразі є важливими та актуальними в суспільстві. Отже, основою драматургії Instagram-творів є природна подієвість та документальна правдивість.

Наступним цікавим для дослідження відеохостингом є TikTok. Він був створений лише для виробництва та перегляду відео на портативних девайсах. TikTok — це відеохостинг для обміну відеоматеріалами, який дозволяє авторам створювати та публікувати короткі відеоролики (хронометраж — до хвилини).

Як і Instagram, TikTok існує для будь-якої аудиторії незалежно від її соціального, культурного статусів та географічного місцезнаходження. Участь у TikTok є абсолютно безкоштовною, а поєднання комунікації та розваг приваблює все більшу кількість авторів/глядачів.

Загальною відмінністю TikTok від інших відеохостингів є ліміт на хронометраж відеоматеріалу та акцент на розважальній тематиці. Про це свідчить як слоган відеохостингу «Покращ свій день. Реальні люди — реальні відео» (Make Your Day. Real People. Real Videos), так і твори, які містяться в категорії «тренд» на ньому.

Однак є художньо-естетичні особливості, які роблять цей відеохостинг посправжньому унікальним явищем у мультимедійному цифровому середовищі. І це не створення оригінальних відеороликів з музичним супроводженням, а навпаки — синхронізація міміки та рухів персонажів уже існуючих творів. Ще одним різновидом художньої інтернетформи в TikTok є комедійні авторські скетчі з музичним супроводом. Тобто зазначений відеохостинг є середовищем демонстрації своєрідного нескінченного флешмобу, який формується завдяки глобальній синхронізації безкінечних коротких відеофрагментів. Для більшої їх уніфікації відеохостинг містить шаблони та візуальні ефекти, аби поживити відео. Окрім цього, переважна кількість авторів додають на екран написи, щоб висловити власну думку. Голосовий коментар перестає бути необхідним у та-

кому відео. Цікавим додатком в TikTok є функція прямої трансляції, яка дозволяє користувачам надсилати віртуальні подарунки своїм улюбленим авторам.

Відеохостинг TikTok можна розглядати як гібрид музичного шоукараоке, розважального скетч-шоу та власне соціальної мережі. У цьому сенсі виробництво відео для наведеного хостингу стає звичною формулою підвищення «культури залученості», головна мета якої — відповідати лише сучасним трендам.

Автори швидко створюють дует або переробляють інше відео вже у власний спосіб. Головним завданням стає власна імпровізація на основі того, що вже потрапило на перші шпальти. Відеохостинг робить ставку на популярні в Інтернеті спільноти та тенденції. Подібне структурування кидає певний виклик односторонній моделі створення контенту «автор — аудиторія», притаманній традиційним медіа.

Наразі одним з найпопулярніших унікальних субжанрів у TikTok є *challenges* (з англ. «виклики») — свого роду виконання однакових дій, що набувають ознак флешмобу. Розглянемо як приклад одне з завдань під назвою #ChairChallenge (URL <https://www.tiktok.com/search?q=%23ChairChallenge%20&t=1658321546068>) з драматургічної точки зору.

За традиційною композицією у відео є зав'язка: герой ролику нахилиється та впирається головою в стіну. Вигин в області таза повинен бути прямим. Розвиток дій — під корпусом стоїть стілець, який потрібно взяти у дві руки й підняти, при цьому не торкнувшись стіни. У більшості випадків влогер коментує (жанр журналістського коментаря) свій стан. Кульмінація — автор намагається підняти стілець. Розв'язка — це вдається чи не вдається. Тобто ми маємо загальну основу та безліч авторів, що її відтворюють. Незважаючи на уніфікованість, цей субжанр став украй популярним у світі.

Потрібно зазначити, що тренди не є чимось уніфікованим для кожного автора/користувача хостингу. Користувач, коли заходить до TikTok, отримує індивідуальну головну сторінку з відео, а саме персоналізовану підбірку, сформовану відеохостингом. Функції TikTok передбачають бажання глядача та налаштовують для демонстрації за його смаком популярні на цей час відео. Саме тому тренди є доволі мінливими, неусталеними і щоразу відповідають запитам сьогодення. Де-

які з челенджів мають традиційну драматургічну конструкцію, але більшість інтернеттворів є ситуативними та гібридними, адже створюють драматургічні конструкції телевізійного та віртуального типу водночас.

Зважаючи на основу таких відео, а саме однаковий, незалежно від автора, музичний супровід, рухи та графічне зображення, можна припустити глобальну спрощеність традиційних медіанадбань, які корелюються інтернетавторами у відеохостингах. Головною стратегією аудіовізуальної репрезентації тут постає «пародіювання», тобто користувач уже не потребує унікальності в загальному, а задовольняється унікальністю в локальному.

Отже, твори відеохостингу TikTok мають ознаки як традиційних телевізійних жанрів і художніх форм, так і новітніх віртуальних практик. Потрібно підкреслити мінливість через постійну появу нових трендів драматургічних конструкцій зазначених творів та їх онтологічну еклектичність. Тобто подібні твори можна назвати гібридними не тільки на жанровому рівні, а й на формотворчому.

Проведений аналіз практики відеохостингів YouTube, Instagram та TikTok дозволяє визначити основні їх художньоестетичні особливості:

- на формотворчому рівні художні форми відеохостингів є онтологічно еклектичними, гібридними, нефінальними (процесуальними) й такими, що творяться ситуативно, у відповідності до нових трендів;
- художні форми відеохостингів створюються за доволі спрощеними (інколи шаблонними) драматургічними конструкціями, смислове та змістовне наповнення яких відповідає завданням: 1) передачі досвіду; 2) привертання уваги до особистості автора або проблеми; 3) розваги та релаксу. Візуальна складова такої художньої форми на сучасному етапі ілюстративна, теж спрощена. Аудіальна складова є теж ілюстративною, спрямованою на формування темпоритму відеозображення, на формування емоційноемпатичної атмосфери;
- художні форми відеохостингів у морфологічному сенсі мають і жанрові (субжанрові) ознаки. Ці ознаки втілюються через відповідні оповідні структури (драматургія, усний коментар, написи або супровожувальний текст) і створюють відповідні «морфологічні ланки»: «жанроформа — субжанр — підвид

відеохостингу», орієнтуючись на відповідну цільову аудиторію та проблематику;

- зазначені «морфологічні ланки» і складають морфологічну систему особливого типу з ознаками *середовищного, комунікативного та власне художньоестетичного характеру*;
- новітня морфологія, або морфологічна система особливого типу формується на межі аудіовізуальної, комп'ютерної та медіаморфологій і є трансгресивною.

Технологічні особливості *транслявання інтернет-творів* теж впливають на художньоестетичні особливості самих творів. Які особливості? По-перше: масштабування зображення при трансляції на смартфоні (аудіовізуальні твори відеохостингу не створені для показу «на широкому екрані», не потребують його і здебільшого не налаштовані на повторний перегляд); по-друге: оскільки більшість сучасних відеохостингів спрямовані переважно на аудиторію, яка дивиться відео з портативного девайса, то драматургічна конструкція та аудіовізуальні складові теж є спрощеними, ілюстративними; по-третє: відеохостинг є «відкритим» комунікаційним середовищем, але технологічні особливості трансляції та спілкування в такому середовищі на сьогодні є теж максимально спрощеними («вподобання-лайки», «емодзі», шаблонні вислови тощо) і орієнтовані здебільшого на запрограмовані емпатичні реакції з боку користувачів.

Отже, встановивши морфологічний статус відеохостингів та їх художньоестетичні особливості на сучасному етапі розвитку, можна констатувати, що:

1. Відеохостинги перебувають на етапі власного формування як гібридної морфологічної системи, котра стає складовою сучасної медіакультури.
2. Маючи художньоестетичні ознаки, відеохостинги на сучасному етапі розвитку формують доволі прості жанроформи, орієнтовані на пересічну користувачьку аудиторію, прості меседжі та ілюстративну аудіовізуальну складову.
3. Будучи «відкритою», демократичною морфологією, відеохостинги є трансгресивними і містять ознаки як художньої культури, так і культури повсякденності. Відеохостинги потенційно призначені для творення нових видів художніх творів, основним середовищем

існування є мультимедійне цифрове середовище.

4. Вбачається, що подальший розвиток сенсорнокомп'ютерних технологій, професіоналізація компетентностей авторів інтернетворів дозволять творення складних, глибоких за змістом та формою художніх аудіовізуальних творів для мультимедійного цифрового середовища.

Перспективи подальших досліджень, на нашу думку, полягають у науковому дослідженні формотворчого рівня відеохостингу, що дозволить виявити тенденції розвитку всієї морфологічної системи в цілому.

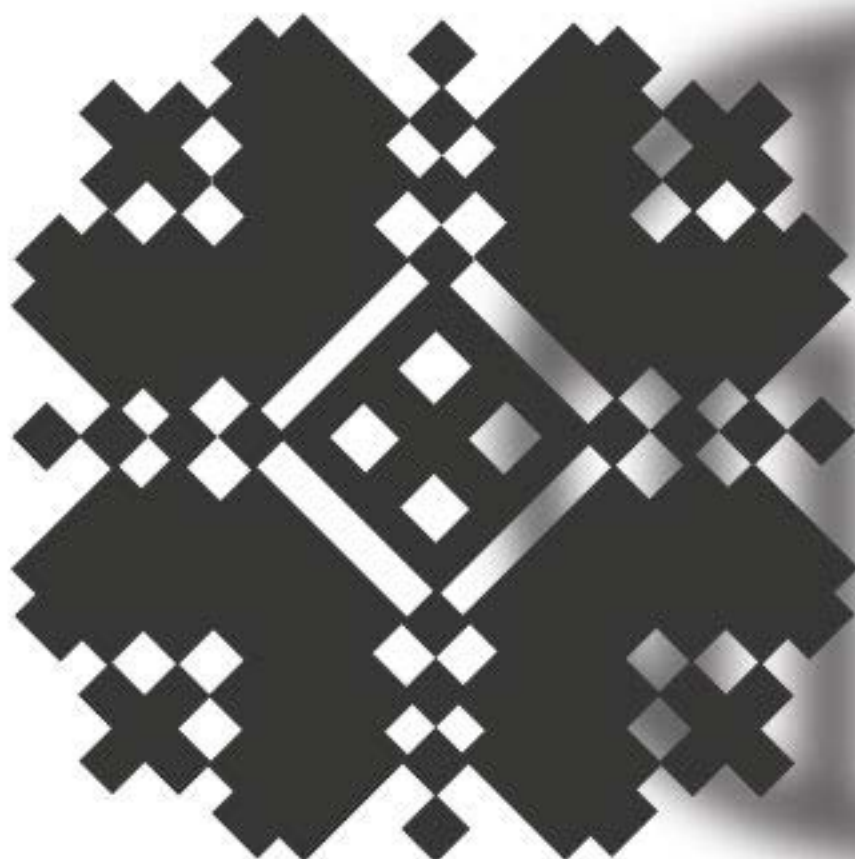
Список літератури

1. Алфьоров, А. М., Алфьорова, З. І. (2017). Повернення до нелокальності: про методологічні «зсуви» в культурології і мистецтвознавстві. *Культура України. Сер. Культурологія*, (55), 8–17.
2. Алфьорова, З. І. (2019). Дисипативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва. *Культура України. Сер. Мистецтвознавство*, (65), 191–195. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.19>
3. Алфьорова, З. І. (2017). Екранна форма новітньої доби: стратегічні трансформації. *Традиції та новації у високій архітектурно-художній освіті*, (4), 65–69.
4. Алфьорова, З. І. (2014). Екранна форма новітньої доби в контексті мультимедійності. *Культура України, Сер. Мистецтвознавство*, (47), 156–162.
5. Алфьорова, З. І. (2021, March 19–20). *Принципи конвергенції в морфології аудіовізуальної культури та мистецтва* [Paper presentation]. Theoretical foundations of modern science and practice. Abstracts of VI International Scientific and Practical Conference (pp. 9–11). Rome, Italy. <https://eu-conf.com/wp-content/uploads/2021/03/VI-Conference-Theoretical-foundations-of-modern-science-and-practice.pdf>.
6. Аудиовізуальна культура. (2005). В К. Э. Разлогов (Ред.), *Новые аудиовизуальные технологии*. Едиториал УРСС.
7. Вікіпедія. (б.д.). Українська Вікіпедія. Отримано 17 липня з https://uk.wikipedia.org/wiki/Українська_Вікіпедія.
8. Вікіпедія. (2022b, 14 серпня). *Медіа-мистецтво*. <https://uk.wikipedia.org/wiki/медіа-мистецтво>.
9. Выселко, И. В. (2015). Аудиовизуальная коммуникация в дискурсе теорий виртуализации реальности. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 3–3(53), 27–30. https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2015_3-3_06.pdf.
10. Голуб, О. Є. (2018). *Медіа-арт*. В І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк, І. Д. Гамкало, В. М. Геєць, Є. І. Головаха, Д. О. Горбачов, С. В. Кульчицький, В. М. Литвин, М. І. Мельник, О. С. Онищенко, В. Д. Походенко, І. В. Сергієнко, А. К. Шидловський, Я. С. Яцків (Ред.), *Енциклопедія Сучасної України: електронна версія*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: https://web.archive.org/web/20210421224102/http://esu.com.ua/search_articles.php?id=65395.
11. Іовлева [Мусієнко], О. В. (2019, 22–23 лютого). *Історіографія проблеми відеохостингів Інтернет у сучасному аудіовізуальному просторі* [Презентація статті]. Теорія і практика актуальних наукових досліджень. Матеріали IV науково-практичної конференції (с. 11–13), Молодий вчений, Дніпро, Херсон, Україна. <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/other/33feb2019/3.pdf>.
12. Матвієнко, В. М. (2004). Емпатія. В Л. В. Губерський (Ред.), *Українська дипломатична енциклопедія* (Т. 1) (с. 384). Знання України.
13. Мусієнко, О. (2019). Відеохостинг як найбільш адаптивний елемент аудіовізуальної культури на сучасному етапі. *Evropský filozofický a historický diskurz*, 5(4), 58–62.
14. Мусієнко, О. В. (2020a). Гібридне походження художньої природи відеохостингу як нової жанроформи аудіовізуальної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 34(34), 105–110. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.326>
15. Мусієнко О. В. (2020b). Науково-популярні жанри відеохостингу YouTube: художні особливості драматургічної конструкції. *Colloquium-journal*, 19(71), 14–18.
16. Носов, Н. А. (1993, 22–28 августа). Виртуалистика. В Б. Н. Бессонов, К. Х. Делокаров, Ф. Д. Демидов (Ред.), *Человечество на переломном этапе: философские перспективы*.

- Материалы XIX Всемирного философского конгресса* (Т. 1) (с. 344). Издательство Московского государственного университета.
17. Разлогов, К. Э. (2010). *Искусство экрана: от синемаатографа до Интернета*. РОССПЭН.
 18. Черных, А. (2013). *Медиа и ритуалы*. Университетская книга.
 19. Черняк, Л. (2006, 18 квітня). *ОС времен до Unix и Windows*. OSP.ru. URL: <http://www.osp.ru/cw/2006/15/1154759/>.
 20. Шевченко, В. Е. (Ред.). (2012). *Новітні медіа та комунікаційні технології: комплекс навчальних програм для спеціальностей «журналістика», «видавнича справа та редагування», «реклама та зв'язки з громадськістю»*. Паливода А. В.
 21. Beauchamp, R. (2006). *Designing Sound for Animation* (2nd ed.). Focal Press.
 22. Gibbs, T. (2007). *The Fundamentals of Sonic Art & Sound Design*. Fairchild Books.
 23. Instagram. (2022). <https://www.instagram.com/instagram/>.
 24. Кас, Е. (1992). Aspects of the aesthetics of telecommunications. In J. Grimes & G. Lorig (Eds.). *ACM SIGGRAPH 92 Visual Proceedings (SIGGRAPH '92)* (pp. 47–57). Association for Computing Machinery, New York, NY, USA. <https://doi.org/10.1145/131340.260550>
 25. Lee, J. (2005). *Scalable Continuous Media Streaming Systems: Architecture, Design, Analysis and Implementation*. John Wiley & Sons.
 26. Lieser, W. (2009). Ausblic. In W. Lieser, *Digital Art* (pp. 251–253). H. F. Ullmann.
 27. McLuhan, M. (1964). *Understanding media: The extensions of man*. McGraw Hill.
 28. Packer, R. & Jordan, K. (Eds.). (2001). *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. W. W. Norton & Co.
 29. PewDiePie [@PewDiePie]. (2010–2022). *Videos* [Youtube channel]. Youtube. <https://www.youtube.com/user/PewDiePie>.
 30. Rodowick, D. N. & Goll, F. (1998, May 13). *Audiovisual Culture. Interview with David N. Rodowick*. Отримано 21 жовтня 2022 з <https://www.uni-due.de/~bj0063/archiv/interview/i-rodowick.html>.
 31. Rothschild, B. (2006). *Help for the Helper: The andvicarious trauma*. W. W. Norton & Co.

**МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ
ДО ОСМИСЛЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ ЯВИЩ:
ВІД ФОРМАЛЬНО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО
ДО СЕМІОТИЧНОГО**

II



Розділ 6

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ОСМИСЛЕННЯ РЕПРЕЗЕНТАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ ЖІНОЧОГО КОСТЮМУ В СТАНКОВОМУ ЖИВОПИСІ КИТАЮ

Ван Чонг

аспірант

Харківська державна академія дизайну і мистецтв
Харків, Україна

王冲 86520875@qq.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000000289904043>

6.1 Методологічні підходи до проблеми осмислення дійсності та жіночих образів у Стародавньому Китаї

Осмислення репрезентативних стратегій у китайському мистецтві має декілька аспектів: 1) звернення до *доісторичної* практики репрезентацій жіночих образів у міфології та мистецьких практиках; 2) осмислення *репрезентації історичної дійсності* у *філософсько-релігійних трактатах* Китаю в різні історичні періоди; 3) аналіз проблеми *репрезентації в живописі*, зокрема в станковому живописі; 4) аналіз методологічних підходів проблеми *репрезентації жіночого костюму в живописі*, зокрема в станковому живописі.

Звернення до доісторичної практики репрезентацій жіночих образів у мистецьких практиках вимагає виявити певні особливості визначення поняття «репрезентація» в європейському та китайському теоретичному дискурсі. Треба зазначити, що в китайській культурі це поняття довго було відсутнім. Вкоріненим було поняття «явище» (та дієслово «уявляти»/«виявляти»), під яким розуміли те, що культура і мистецтво «виявляє» (в європейському розумінні — «представляє») певні явища, процеси дійсності через культуру і мистецтво. Це поняття вперше використано в контексті існування класичної літератури Стародавнього Китаю, зокрема в класичному романі

«Подорож на Захід». У цьому романі такі «виявлення» («прояви») поділялись на природні та соціальні (У Чэн-энь 1592).

Згодом, ближче до Нового часу, китайське розуміння поняття «виявлення» наблизилось до європейського. Відомо, що в європейському трактуванні поняття «репрезентація» (лат. *repraesentativus*, від *re* «пере», «воз» і *praesentare* «представляти») — доволі багатозначне поняття, яке широко вживається у філософії, історії, психології, культурології, соціології, соціальному пізнанні в цілому. Воно мало на увазі опосередковане, або «вторинне» (через подобу) *уявлення* у свідомості людини образів (первообразів) матеріальних чи ідеальних об'єктів їх властивостей, відносин і процесів. Те, що зазначена «опосередкованість» має ключове значення для етимології цього європейського поняття, доводить, що роль культури і мистецтва як «посередника» при осмисленні дійсності з часом значно зросла. У зв'язку з тим, що українське слово «уявлення» є багатозначним, у сучасній українській мові часто використовується латинське слово «репрезентація» («калька» з латини) як слово з більш конкретним значенням. А в умовах світової глобалізації, китайські дослідники проблем культури та мистецтва теж давно використовують слово «репрезентація» в європейському значенні. У філософії «репрезентація» розуміється як відтворення баченого, почутого, відчутого людиною з можливими змінами інформації внаслідок впливу часу, стану пам'яті, емоційного розташування в момент первинного сприйняття інформації та інших психологічних і фізичних факторів, здатних спотворити інформацію, що надходить у мозок людини (йдеться про внутрішні структури, що формуються в процесі життя людини, в яких представлена картина світу, що склалась

у нього, соціуму і самого себе, які безпосередньо впливають на можливість відтворення наявної інформації» (Гинсбург 1998).

Найважливішою смисловою конотацією поняття «репрезентація» на сьогодні є опосередкованість сприйняття дійсності через культуру і мистецтво («вторинні» види людської діяльності та свідомості). Це вказує на те, що певною мірою «репрезентація» є категорією (поняттям) філософською (Chartier 1989).

На сьогодні «репрезентація» також розуміється не тільки як процес або явище «другого» порядку, а і як процес або явище «третього» порядку. Наприклад, проблема репрезентації жіночого костюму в станковому живописі може трактуватись як проблема «третинного» (через подобу) *уявлення* у свідомості дослідника образів жіночого костюму (як матеріального/ідеального об'єкта) через «посередництво» станкового живопису (станкової картини або сувою зокрема). У свою чергу, станковий живопис (станкова картина або сувій) є певним «посередником», суб'єктивним за своєю природою, *уявлення* у свідомості художника образів (первообразів) реальних жінок, які носили певний одяг (костюм), — які він, художник, переніс у твір станкового живопису (відтворив у станковій картині або сувої).

Утім, синкретична культура, як і синкретичне мистецтво Стародавнього Китаю в доісторичний період зокрема, не поділяла зображення та слово. І таке *уявлення про жіночі образи* (а відтак і про жіночий костюм) як первообрази з'явилося у міфології (усній та записаній), тобто в давніх літературних джерелах.

Література Стародавнього Китаю та його мистецтво з доісторичних часів репрезентували образи жінок через образи міфологічних богинь. За давньою міфологією, Шанді — бог неба, верховний бог китайського пантеону, який вважався прабатьком государів першої історично підтверженої китайської династії ШанІнь і мав дружину.

Також, за міфологією Китаю, існувала богиня Сіванму, яка жила в палаці на легендарній горі Куньлунь і була богинею країни мертвих. Сіванму — богиня небесних кар, яка насилала на людей епідемії, хвороби та стихійні лиха. Їй було підвладне життя всіх людей, крім мудреців та святих. У пізнішій міфології даосів Сіванму — втілення жіночого начала («інь»), яка зустрічалась зі своїм чоловіком, королем Сходу Дунвангуном, щорічно на крилі гігантської птиці. Також господиня раю

(«сянь») на горі Куньлунь, де росли персики безсмертя, туди з'їжджались на бенкети інші божества. Візуально богиня Сіванму була схожа на людину, але мала хвіст барса та ікла тигра. Образ богині Сіванму був надзвичайно популярний у китайському мистецтві, як у літературі, так і в образотворчому мистецтві. Збереглася навіть легенда про її приїзд у гості до великого ханьського імператора Уді (141–87 рр. до н.е.) в пурпуровій колісниці, якою правили небесні феї.

Доуму — («Матінка Ковша») — ще одне жіноче божество, яке відало в китайській міфології життям і смертю. Доу жила на зірках Великої Ведмедиці; мала чотири особливтління та вісім рук, у яких тримала лук, спис, меч, прапор, голову дракона, пагоду, сонце та місяць. У неї було троє очей, одне око (посередині чола) було поставлене вертикально — завдяки цьому вона бачила все, що відбувається у світі. У Доуму був чоловік Доуфу («Татусь Ковша») і дев'ять зіроксинів, з яких двоє — божества Північного та Південного полюсів: перший, у білому одязі, відав смертями, другий, у червоному, — народженнями.

Легендарний Фу Сі — перший китайський правитель, який, згідно з давньою традицією, господарював з 2852 по 2737 р. до н.е. Фу Сі долучив людей до основ сімейного життя та цивілізованості: навчив їх полювати, ловити рибу, варити м'ясо. Він створив триграми «ба гуа» та ієрогліфи, винайшов стародавні струнні інструменти, пастки для птахів, рибальські сітки. Мати Фу Сі, Хуасюй, зачала його, наступивши серед болота грому (Лейцзе) на слід драконагромовника з людською головою. Тому Фу Сі мав тіло змії (дракона) та голову людини, як і його дружина Нюйва, як зпочаткувала людство. Таким чином, образ міфологічної матері з прадавніх часів став провідним жіночим образом, вищим за образ дружини, що й було репрезентовано в мистецтві.

Нюйва — богиня, що часто зображується в китайському мистецтві у вигляді напівжінкинапівзмії, а також прародителька царів першої (легендарної) китайської династії Ся. У китайських міфах говориться, що Нюйва вилпіла рід людський з глини. Спочатку — власноруч ліпила людям руки, ноги, носи, очі та інші органи тіла. Але така робота була дуже обтяжлива, і Нюйва по-малу стала просто опускати в глину мотузку та струшувати її. З глиняних грудок, що летіли з мотузки, теж виходили люди, але менш досконалі. Від тих, кого Нюйва виготовляла своїми руками,

походили знатні та багаті, а від безформних грудок — простий люд і бідняки. Отже, вже в давній міфології Китаю була закріплена суспільна нерівність між стратами, і роль богині-жінки в цій фіксації була значуща.

Міфи також стверджували, що під час космічної катастрофи, коли обвалились чотири межі землі, Нюйва «полагодила» світобудову: заклала дірку в небі дорогоцінним камінням і підперла небосхил з чотирьох сторін ногами, які вона відрубала в гігантської черепахи Ао.

У міфологічному пантеоні, що «відав» стихіями, було кілька жінокбогинь. Перша, Дяньму, богиня блискавки, супроводжувала бога грому Лейгуна. Стоячи на хмарі та тримаючи в піднятих над головою руках два дзеркала, вона то зближувала, то розводила їх, через що й виходила блискавка. Друга — богиня землі Хоуту, яку часто зображували в одязі імператриці. Третя, Саоціннань, — богиня гарної погоди. Зображувалася як жінка, яка засукала рукави й орудує віником. Четверта, Гуйму, «мати бісів», — богиня, яка вранці народжує тисячу бісів, а ввечері їх поїдає. У неї була голова тигра, ноги драконамісяця, брови чотирипалого дракона — «мана», очі водяного дракона — «цзяо». Образ Гуйму, мабуть, був запозичений китайцями від буддистів.

Ще одна буддійська богиня Гуаньїнь («Слухає звуки (світу)») — запозичене з буддизму жіноче божество милосердя, рятівниця людей від лиха, подателька дітей, рододопоміжниця, покровителька. Дуже популярна в Китаї, Гуаньїнь часто зображується тисячоручою, з очима на долоні кожної руки. Цими очима вона бачить усіх, хто бідує в незліченних світах всесвіту, а руками рятує їх. Зовнішність Гуаньїнь близька до християнської Богородиці.

Серед інших, не головних богинь, були: Яньгуан — богиня зору, зцілювалька очних хвороб, а також захисниця від них; Гегу — богиня покровителька повитух і дітонародження. Дощечки з її ім'ям зазвичай приносили до кімнати, де проходили важкі пологи; Данай Фужень — богиня, що допомагає пологам; Бі-ся Юаньцзунь — богинячадоподателька, покровителька дітей і навіть лисиць; Няннян — клас богиньохоронниць немовлят; Цаньшень — богиня шовківництва та охоронниця тутових дерев.

У ранньому середньовіччі Китаю поступово відбувся перехід від міфологічнообрядового єдиного Космосу до диференційованого світу, де лю-

дина зайняла своє місце. Цьому сприяли даосизм, конфуціанство та буддизм.

Буддизм також увів у пантеон давніх китайських божеств істот «третього» полу (вони мали ознаки і чоловіка і жінки). Це Юеся Лаожень — божество одружень; Заован — божество домашнього вогнища; Чуаншень — божество ліжка; Доушень — божество віспи, іноді чоловіче, іноді жіноче. Зображується з обличчям, спотвореним віспинами.

Також з міфів відома Чан'є — дружина знаменитого героя, стрільця І, яка потайки наодинці прийняла отримане її чоловіком від Сіванму зілля безсмертя, помчала на Місяць і стала його богинею. На Місяці Чан'є перетворилася на трилапу жабу — «чань», яка разом із зайцем Юе Ту, який жив там же, вічно товче в ступі еліксир безсмертя.

Отже, образи жінокбогинь різних рангів і «призначень» не тільки були масово репрезентовані в міфологічній літературі, а й отримали візуальні ознаки відповідно до їх статусу й ролі в різних видах образотворчого мистецтва. Скульптури (як, наприклад, статуетка Сіванму епохи Хань), рельєфи (рельєфні зображення Хуасюй та Нюйви), живопис (сувої з зображенням богині землі Хоуту у вигляді імператриці) — усі ці художні форми в образотворчому мистецтві орієнтувались на міфологічнолегендарні описи жінокбожеств давніх часів. Наявність цих описів спочатку в усному вигляді, а потім і в письмовому була прикладом перших репрезентацій.

Загальна наукова думка Китаю з давніх часів формувалась як філософська і як філософсько-політична. Давні китайські трактати доісторичного періоду, описуючи певні події, торкалися опису зображень лише фрагментарно (це стосується, наприклад, записів щодо історичних подій у відомих «Бамбукових анналах»).

Домінуючою позицією стало співвідношення філософськокультурологічних систем європейської та китайської шкіл. Це обґрунтовано тим, що:

- на відміну від європейської, в китайській філософії відсутня модель членування світу на духовний і матеріальний;
- на відміну від західної моделі, є співвідношення філософії та науки.

Це зумовило і розуміння Дао як методу. Якщо в перекладі з грецької, поняття «метод» трактувати як «шлях», «методологія» — як «шлях думки, слова», то трактування дао як методу (у західному

розумінні) обґрунтовується з двох позицій: по-перше, у трактаті *Дао де цзін* Дао представлено як шлях пізнання світу; подруге, автор дотримується позиції багатьох дослідників в Китаї та за кордоном, які осмислювали Дао як шлях усієї традиційної китайської культури.

На сьогодні можна назвати велику групу китайських науковців, об'єктом дослідження яких є вплив даосизму на китайську культуру і мистецтво (Даосизм и китайская культура: Мир сокровенного 2005; Ге Чжаогуан 1987; Тан Ицзе 1988). Лі Янчжен, Ван Хунцзянь, Іень Цзя та інші дослідники (Лі Янчжен 1993; Ван Хунцзянь, Юань Баолинь 1994; Іень Цзя У 1989; Лі Гуйлу 1997; Вэнь Цзянь 2003) встановили взаємозв'язки між даосизмом та образотворчим мистецтвом, довівши, що особливо до часів середньовіччя даосизм методологічно впливав на принципи існування зображень.

Так, дослідник культури даосизму Цин Сітай у своїх статтях (Цин Сітай а 1988; Цин Сітай б 1988) зазначав, що дух живопису породжений духом даоської філософії.

Ван Хунцзянь і Юань Баолинь у своїй монографії «Вступ до образотворчого мистецтва» (1994) теж вказували на те, що методологічно даосизм фундував певні закони в образотворчому мистецтві (Ван Хунцзянь, Юань Баолинь 1994).

А Вень Цзянь обґрунтував, що символічна природа даосизму реалізується через систему взаємозв'язку «внутрішнього» та «зовнішнього» прояву Дао; розкрив роль даосизму у формуванні естетики сприйняття, почуттів, розуміння через філософсько-символічне даоське обґрунтування китайського живопису (Вэнь Цзянь 2012).

З формуванням конфуціанства[133] та даосизму[134] роль і місце мистецтва цінувались значно вище, і відомі філософськорелігійні трактати цих систем — класичні конфуціанські книги *У цзін* (П'ятикнижжя) та «Сишу» («Четверокнижжя»), «Шуцзін» («Книга документів») VI ст. до н.е., «Чуньцю» («Весни та осені. Літопис»), «Луньйю» («Міркування»), «Дасюе» («Велике вчення») та інші — згадували певні елементи формування зображального канону у творах мис-

тецтва. У VI–V ст. до н.е. Лао-цзи написав книгу *Дао де цзін*, в якій викладались основи даосизму, і вплив цієї праці філософа на розвиток китайського мистецтва став неоціненним. Маючи певне методологічне спрямування, конфуціанські та даоські праці заклали основи підходів давніх китайських мислителів до певних практик, враховуючи й мистецькі. Утім, згадані класичні трактати не були спеціальними описами чи дослідженнями мистецтва як такого.

Доба правління династії Цінь (221–207 рр. до н.е.) — початок історії імперського Китаю, час, коли на основі релігійних та державотворчих трактатів формувались погляди на певні мистецькі практики, здатні забезпечити уявлення про велич і міць влади імператора та правлячої еліти. Безпрецедентна могутність правителя імперської ери вимагала введення нової титулатури. Цінь Шихуанді буквально означає «імператоросновоположник [династії] Цінь». Старе найменування «ван», що перекладається як «монарх, князь, цар», було вже не прийнятним: з послабленням Чжоу титул вана девальгувався. До утворення нового титулу терміни *хуан* 皇 («володар, найясніший») і *ді* 帝 («імператор») застосовувались окремо.

Каліграфічні, живописні та скульптурні мистецькі практики супроводжували увічнення процесу державотворення, об'єднання Китаю і вимагали від «Першого величного правителя Цінь» (титул імператора) унормування життя двору, ранжирування чиновництва (враховуючи й диференціацію його одягу — була запроваджена 18рангова система знатності в державі). Згідно з наказами Ши Хуанді почала розбудовуватись централізована держава, в якій правителями були чиновники, а не аристократія. Відбулось формування уніфікованих форм придворної поведінки та практик управління державними інституціями.

Реформа також передбачила уніфікацію виміру ваги, простору, грошей, а також письма (це суттєво вплинуло і на методологію каліграфічної освіти при дворі імператора[135]). Реформаторство першого імператора Китаю спиралось на ідеї одного із засновників школи легізму (фа цзя) Шан Яна[136]. Вчення Шан Яна викладено у політичному трактаті «Шанцзюнь шу» 商君書 («Книга

133 Конфуцій (Кон Фуцзі, 騙子, 551–479 до н.е.). Після нього не залишилося письмових праць, але його учні зберегли в книгах пам'ять про його повчання. З уривків повчань була створена книга «Бесіди». Конфуцій сформулював моральний ідеал досконалої людини (цзюнь-цзи). Кожна людина повинна мати дві якості: гуманність і почуття обов'язку.

134 Лао-цзи проповідував гармонію людини та природи.

135 Першим талановитим майстром-каліграфом став Ван Сіджі (王思吉, 307–365). Його називали «богом каліграфії».

136 Шан Ян 商鞅 (інші імена: Вей Ян 衛鞅, Шан-цзюнь 商君, Гунсунь Ян 公孫鞅, 390–338 рр. до н.е.) – державний діяч доби Чжаньго, видатний китайський мислитель, політик, реформа-

Шан цзюня»), котрий містить як ранні тексти, що, можливо, належали Шан Янові, так і пізніші додатки й коментарі від його послідовників. Шан Ян розумів сутність того, що порядок у державі досягається законами, вмилім адмініструванням, довір'ям між населенням та владою, встановленням належної комунікації. У гуманітарній сфері ідеї Шан Яна були наступними: 1) наука і традиції непотрібні; 2) цінність людини не в її походженні, а в заслугах; 3) усі є рівними перед законом; 4) доноси є можливістю попередити злочин; 5) має існувати кругова порука, колективна відповідальність за злочини (Крижанівський 2006; Pines, Shelach, von Falkenhausen & Yates 2013).

Під прапором легізму, теорія якого була докладно розроблена в різних варіантах, включаючи «Мистецтво адміністрації» Шень Бухая [137] і всеосяжну концепцію Хань Фейцзи [138], почала утворюватися нова імперія, її основні принципи та інститути. Ідеї Шан Яна мали величезний вплив не лише на його сучасників, а й на наступні покоління. Завдяки їх впровадженню в життя, цінським царям менш ніж за сто років вдалося перетворити свою державу на наймогутніше з «Семи Воюючих Царств», що дозволило Цінь Шихуанді об'єднати Китай під владою Цінь. Усунення противників реформ відбувалось через виділення конкретного ворога — «паразита» [139] і боротьби з ним. У текстах кількість цих супротивників-«паразитів» варіювалась, зустрічалось шість, десять, дванадцять типів «паразитів». Така несталість є ознакою появи все нових викликів і загроз перебігу реформ, особливо на початковому етапі.

Про події, пов'язані з реформами Шан Яна, сповіщають китайські джерела різних типів. Це досить різноманітні з точки зору змісту, авторства, датування твори. Серед них — науковоісторична праця «Ши цзі» («Історичні записи») Сима Цяня,

тор, один з основоположників суспільно-політичного учення фа цзя (легізму).

137 Шень Бухай (кит. трад. 申不害, пін'їнь Shēn Bùhài, 385–337 до н.е.) – один із засновників легізму, філософ і автор багатьох трактатів, канцлер при одному з давньокитайських дворів, теоретик та практик державного устрою й управління. Виступав за управління у вигляді законів (кит. трад. 法, пін'їнь fǎ). Згідно з його теорією, найбільша загроза владі правителя йде зсередини, тобто загрози від сильних, незалежних міністрів спробувати узурпувати владу були значно небезпечніші, ніж загрози від зовнішніх сил. Шень вважав визначальним таким аспектом, як «шу» («мистецтво управління», або вміння контролювати адміністративний апарат), адже, на його думку, «шу» мала підтримувати рівність серед чиновників. Див.: (Creel 1974).

138 Хань Фей (кит. 韓非, пін'їнь Hán Fēi, 280–233 до н.е.) – давньокитайський філософ, один з апологетів легізму.

139 虱, shī, дослівно «воша».

історичнолітературний збірник «Го юй» («Промови держав»), літопис китайської класичної літератури «Чжу шу цзі нянь» («Бамбукові аннали»), збірка різносюжетних матеріалів «Чжаньго це» («Плани воюючих держав»), енциклопедичний збірник «Люй ши чуньцю» («Аннали Люй Бувея»), реляції чиновника ханьської династії Цзя І у вигляді «Го Цінь лунь» («Про недоліки Цінь») тощо.

З цих джерел можна дізнатись і про домоустрій у часи цієї династії, а саме про статус жінки, який теж регламентувався. Основні соціальні ролі осіб жіночої статі в імперському Китаї — донька, дружина, мати. При цьому роль доньки регламентувалась конкретним її положенням: незаміжня донька, заміжня донька та донька, що повернулась (перестала бути заміжною). Роль дружини теж регламентувалась: жінка, як правило, заміжня, але може бути і вдовицею або пізніше, в системі конкубінату [140] — «ду фу» («ревнива жінка»), тобто жінка, яка пасивно перешкоджає багатоженству свого чоловіка. Утім, китайська жінка традиційно не проявляла себе в ролі дружини, а могла діяти лише як мати та як донька. Роль матері — єдина соціально значима роль жінки в традиційній китайській культурі. Таким чином, історіографія часів першої імператорської династії вказує на те, що жінка реалізувала себе насамперед у приватному середовищі, і лише з віком — у найпривабливішій ролі: ролі матері. При цьому велике значення мав і її соціальний статус: імператриці, знатної дами, селянки, служниці тощо. Жіночий одяг яскраво презентував цей статус і вказував на певну роль, яку відігравала жінка в домоустрої цих часів. Не можна не погодитись із думкою, що «соціальний статус китайської жінки, яка займала другорядну і підпорядковану роль у суспільстві, відобразився на комплексі її добропорядності, поведінки, естетиці вигляду та зовнішній репрезентації» (Ген Чжижун 2019, с. 9).

Зі зміцненням імперії окрім приватного середовища, в якому існувала жінка, з'явилась ще одна частина її суспільної презентації: виникла роль чанзі (співачки) — виконавиці музики, пісень та танцю в палаці імператора або в будинку

140 Конкубінат (лат. concubinitus від com- «разом» і cubare «лежати») – подружнє життя без укладання шлюбу. Конкубі на (лат. concubina), наложниця – жінка, що живе з чоловіком у відкритому, неприхованому і зазвичай тривалому сексуальному зв'язку, так званому конкубінаті. На відміну від багатоженства, вона і народжені від такого зв'язку діти не мали права на спадок батька. Друга відмінність – відсутність весільної церемонії та відсутність претензій чоловіка у випадку, якщо конкубіна піде до іншого.

високого чиновника. Чанзі поділялись на «казенних» (тих, що жили при палаці) та «приватних» (тих, кого запрошували до приватних осель чиновництва). Часто «приватні» чанзі ставали постійними наложницями. Безумовно, вбрання чанзі відрізнялось від вбрання простої жінки. На жаль, у письмових джерелах того часу не зустрічаються описи поведінки та вбрання жінок, але в образотворчих творах такі зображення збереглись.

Буддизм у Китаї не витіснив традиційні китайські вчення — конфуціанство і даосизм, а склав з ними єдиний комплекс «трьох релігій» (сань цзяо), де кожне вчення неначе доповнювало два інших. Вважалося, що вчення Будди виражає «внутрішній», потаємний бік спадку китайських філософів. Буддизм став проникати до Китаю на зламі нової ери. Але існували перекази про появу там буддистських проповідників ще в III ст. до н.е. Одними з розповсюджених сутр, перекладених у Китаї, стали махаянські «Алмазна сутра» [141] та «Сутра серця» [142]. Вони були перекладені китайською мовою максимальну кількість разів, і багато з цих перекладів дійшли до наших днів, це, зокрема, сім перекладів «Алмазної сутри», виконані в 401–703 рр., і сім перекладів «Сутри серця»: дві короткі версії і п'ять повних, виконані з 402 по 980 р. (Цао Шибан 1981; Фан Гуанчан 1994).

Учення Будди, побудоване на основі моделі недвозначної логіки (в якій порушується закон виключеного третього), певною мірою суперечило конфуціанським нормам етики та поведінки (культ сім'ї, імператора) та даоським методикам духовного оздоровлення (з їхньою метою реалізації потенціалу безсмертя) (Чень Юйдун 2005). Уже до середини II ст. з буддизмом знайомиться імператорський двір, про що свідчать жертвоприношення Лао-цзи (засновнику даосизму) й Будді, здійснені імператором Хуаньді в 165 р. За переказами, перші буддистські сутри були привезені на білому коні в Лоян, столицю імперії Східна Хань, за часів правління імператора Мінді (57–75 н.е.); одразу ж з'явився перший у Китаї буддистський монастир — Баймаси (Храм Білого коня).

Буддистський канон, або Трипітака [143] (складається з трьох відносно автономних, але ідейно

взаємопов'язаних і формуючих єдине смислове ціле розділів) суттєво вплинув як на китайську культуру, та і на формування методології буддистського мистецтва в Китаї. Оскільки буддистський канон регламентував не тільки поведінку чернецтва, а й ставлення до дійсності в цілому, то він був викладений спеціальною мовою, яка передбачала наявність розвиненої теоретичної свідомості (особливо третій розділ Трипітаки), і це не могло не вплинути на розвиток теоретичного знання в цілому в країні (Ду Ер-вей 1978). «Шість законів» Будди в подальшому структурували оповідність не тільки літературних творів, а й мистецтвознавчих трактатів Стародавнього Китаю.

Доба правління династії Хань (206 до н.е. — 220 н.е.) — час поширення буддизму (за величезною допомогою Ань Шигао [144], до прикладу). Ченці-місіонери (спочатку з Центральної Азії, а пізніше — з Індії) з'являються в Китаї до II–III ст. Але важливим було й те, що на початку II ст. було складено «Сутру 42 статей» — першу спробу викладу китайською мовою основ буддистського вчення. Буддизм також вплинув на соціальні ролі жінки, додавши до існуючих ролей роль буддистської черниці, з одного боку, та роль повії — з іншого (практика так званої гостьової проституції була доволі поширеною в середньовіччі) (Tillman & West 1995). Наприкінці VI — на початку VII ст. за досить короткий період сформувалися основні школи власне китайського буддизму, що визначили своєрідність його традиції: школа трактатів; школа сутр; школи дх'яни («чаньцзун»).

Імператор династії Хань змушений був віддати знаті, яку вдалося підкорити своїй владі, більшість привілеїв. У цей період відбувалося зародження феодалних відносин. У Китаї цей процес розпочався на багато століть раніше від Європи. Саме в цей період з'являються образотворчі твори, які репрезентують жіночі образи: відомі сувої з зображеннями як міфологічних богинь, так і реальних жінок того часу, порцелянові рельєфи, гли-

Будди Шак'ямуні. За переказами, затверджений як буддистський канон на Першому Буддистському соборі, що відбувся в Індії одразу після смерті (махапарінірвани) Будди. Китайська Трипітака, створена в період середньовіччя поряд з перекладами палійських текстів, містить численні сутри й нотатки махаяни, відсутні в палійському каноні. Не завжди тексти китайської Трипітаки точно відповідають редакції палійської Трипітаки.

141 «Алмазна сутра» (санскр. Vajracchedika-prajnaparamita-sutra).

142 «Сутра серця» (санскр. Prajnaparamita-hrdaya-sutra).

143 Tripitaka, досл. «Три кошики» (санскр. त्रिपिटक, кит. 三藏, Сань Цзан, яп. 三藏, Сандзю, корейськ. 삼장, в'єтнамськ. Tam tạng) — збірник ранньобуддистських священних текстів, створених у V–III ст. до н.е., невдовзі після просвітлення

144 Ань Шигао (кит. trad. 安世高, піньїнь Ān Shìgāo, роки життя невідомі, II ст., династія Східна Хань) — найдавніший перекладач буддистських текстів на китайську мову. Перші відомості про його життя містяться у «Збірці нотаток з Трипітаки» (кит. 出三藏記集) 445–518 рр. та «Гаосен чжуань» V–VI ст., але вони мають агіографічний, а не історичний характер.

няні статуетки тощо. На жаль, багато з них на сьогодні є тільки у копіях.

У добу правління династії Східна Цзінь (220–581) формуються умови зміни соціальноісторичної структури давнього китайського суспільства. Окрім імператора, чиновників та їх слуг, селян, стала формуватися страта аристократії з представників різних народностей. Відбувались і суспільні деформації: наприклад, представники сім'ї Хітан, намагаючись підкорити аристократію сім'ї Юрчен, змусили останніх відмовлятися від їхніх прекрасних дружин на користь гостьової проституції для посланців Хітан (Rossabi 1983).

Утім, у більшості випадків зберігались устої домоустрою традиційного типу. Жінки переважно реалізовували себе в приватному середовищі, виконуючи свої традиційні ролі.

Саме їх приватне життя стає об'єктом зображення художниками. На жаль, більшість сувоїв із зображеннями того часу не зберіглись. Відомі лише сувої Гу Кайчжи [145]: «Зображення жіночої доброти та мудрості» (Східна династія Цзінь, Пекінський палацмузей), оформлення трактату Чжан Хуа «Настанови дамам з палацу» (дев'ять сцен) та оформлення поеми Цао Чжи «Богиня ріки Ло». На сьогодні вони відомі лише у копіях. З цих копій можна побачити ранню середньовічну репрезентацію не тільки жіночих образів взагалі, а й жіночого костюму в каліграфії та живописі.

Саме в цей період, можна сказати, виникає проблема визначення художності творів мистецтва, виконаних згідно з буддистським каноном. Окрім власних художніх робіт, Гу Кайчжи одним з перших систематизує у своїх теоретичних трактатах створення китайського живопису методом лінійного моделювання. У трьох трактатах з теорії живопису: «Про живопис», «Введення до відомих картин часів династій Вей та Цзінь», «Живопис гори Юнтай» мистець звертається до осмислення сутності живописної техніки та принципів побудовання зображення. Згадані трактати стали одними з перших теоретичних праць з проблем живопису, заклали основи традиційного канонічного давньокитайського живопису і були розвинені учнями майстра (Ван Аосюань 2020).

Китайський історик образотворчого мистецтва Ван Аосюань вказує на те, що «до середини і кінця династій Тан резерв історичних трактатів з давньокитайського живопису було вичерпано,

і поступово встановилася система як історичних теорій, так і глибоких досліджень» (Ван Аосюань 2020). Тобто до кінця часів правління династії Тан у Китаї оформилось теоретичне знання про образотворче мистецтво, розпочалось наукове дослідження його проблем і теоретичне визначення образотворчого мистецтва як особливої художньої діяльності.

6.2 Осмислення репрезентативних стратегій у станковому живописі Китаю в дослідженнях китайських учених

Теоретичне осмислення існування образотворчого мистецтва Китаю китайськими естетиками розпочалось з доби правління династії Тан і продовжується до сьогодні (Ло Сянлінь 1974).

Важливим є теоретичне надбання Цзін Хао [146], чиєю головною працею є трактат «Записи про закони пензля», інший варіант перекладу назви — «Нотатки про прийоми малювання пензлем». Трактат належить до числа найважливіших творів, які розкривають принципи традиційної китайської естетики. Він являє собою невелику за обсягом, але надзвичайно багату за змістом працю, написану у формі діалогу між юним художником і таємничим старим, який відповідає на запитання про сутність живописної творчості, його природу, функції та критерії оцінки. Відштовхуючись від «шести законів», Цзін Хао формулює нові принципи живопису, позначені ним як «шість цінностей», під якими розуміються: «духовність» («ци», твори, зумовлені природним талантом, ступенем досконалості особистості, моральними якостями й емоційнопсихічним станом); «думка» («сі», тобто творчий задум, який визначає зміст твору); «ритм» («юнь», зовнішня досконалість твору, яка конкретизується в трьох інших «цінностях»: «природності» («цзін»), «пензлі для письма» («бі») й «туші» («мо»), причому останні дві належать безпосередньо до техніки малювання.

145 Гу Кайчжи (顧愷之, 344–406) – визначний китайський художник, теоретик і реформатор живопису, поет, каліграф.

146 Цзін Хао (景浩, 855–915) – відомий китайський художник часів династії Тан та епохи П'яти династій. Найбільш повні відомості про життя і творчість Цзін Хао передані у трактаті з історії живопису «Записки про живопис: що бачив і чув» Го Жосюя, згідно з якими, цей майстер почав займатися живописом ще при імперії Тан, а після її падіння деякий час провів у самоті, оселившись в ущелині Хун гірського масиву Тайханшань (на кордоні сучасних провінцій Шеньсі й Хебей).

Центром теоретичних побудов Цзін Хао виступала проблема співвідношення змістового та формального планів живописного твору, а їх метою стало утвердження потрійної природи живописної творчості. Запропоновані в трактаті критерії та оцінки сформовані в чіткому ієрархічному порядку і спираються на п'ять природних категорій: «душевність» («шень»), «витонченість» («мяо»), «оригінальність» («ци»), «майстерність» («цяо») й «умілість» («нен»).

Репрезентація об'єкта зображення, виходячи з теорії Цзін Хао, базується насамперед на майстерності й умілості художника, які визначають нижчий рівень живописної творчості, передаючи професійні навички живописця, завдяки яким він здатний лише «копіювати зовнішні форми». Найвищим можливим досягненням у цьому випадку Цзін Хао вважає зовнішню естетичну досконалість твору — його «красу» («мей»). «Мей» є невід'ємною ознакою професіоналізму художника: «Майстерний живописець викроює і зливає воедино шматочки краси». Але в разі роботи ремісника, вона може обернутися недоліком картини — її «барвистістю» («хуа»).

Оригінальність, «ци», знаменує собою наступний рівень живописної творчості, який характеризується проявом індивідуальності художника, котрий, отримавши необхідні знання та навички, здатний створювати власний творчий стиль, висловлюючи в ньому особисте сприйняття та настрій. На думку Цзін Хао, живописець цього мистецького рівня має право на творчу свободу й експерименти: він вільний працювати, за словами автора трактату, «широкими мазками, які не відповідають реальним образам, і створювати дивні й ні на що не схожі зображення». Однак «якщо в художника є пензель, але немає думки», то оригінальність теж обертається вадою твору, його показною екстравагантністю (Цзін Хао 1965).

Витонченість (інші переклади та тлумачення цієї категорії «мяо» — «таємничість») виражає оптимальне поєднання майстерності, індивідуальності й духовності живописця.

Душевність, «шень», є вищим рівнем живописної творчості, на якому «небесне натхнення підноситься високо» і «думки перебувають у гармонії з духом». Такий рівень доступний лише художнику, який «збагнув природу всього суцього між небом і землею, і образи немов би самі собою сходять з його пензля, відгукуючись житте-

вій правді» (Siren 1958; Sullivan 1979; Bush & Shih 1985; VandierNicolas 1987).

Таким чином, Цзін Хао систематизував та узагальнив роздуми Гу Кайчжи, доповнив їх власними та підсумував принципіальні положення про принципи живопису і роль художника в живописній діяльності наприкінці доби правління династії Тан.

Доба правління династії Сун стала наступним етапом формування наукового знання про китайський живопис (Ван Мінцін 1962). Значним внеском у дослідження проблем репрезентації дійсності в китайському живописі стала праця Се Хе [147]. Жодного живописного твору Се Хе не збереглося, і сьогодні неможливо уявити, в якій манері він працював як художник. В історії китайського мистецтва він уславився не своїм живописом, а невеликим теоретичним трактатом. У теорії китайського живопису багатий на джерела трактат Се Хе «Нотатки про категорії старовинного живопису» («Гухуа пінью») є однією з перших праць, яка багато в чому визначила форми подальшого розвитку художньої критики та вдосконалила теоретичні положення, викладені попередниками.

У трактаті було сформульовано шість законів живопису (卅六法, люфа), які визначили напрямки подальшого розвитку теоретичного знання про китайський живопис, яке в тій чи іншій формі розвивало й коментувало ці шість законів. У китайську науку про живопис було запроваджено основні естетичні категорії, якими користувалися всі подальші теоретики мистецтва: «пін» — клас або категорія, ранг; «фа» — закон, принцип; «ці юнь» — одухотворений ритм; «шендун» — живий рух; «гуфа» — структурний метод користування пензлем; «ін'усесян» — відповідність зображення об'єкта; «цзін'інвейчжі» — розміщення частин на сувої; «суйлей фуцай» — відповідність кольору роду речей; «чуаньмосе» — дотримання традиції, копіювання зразків.

Аналіз трактату Се Хе дозволяє стверджувати, що він *методологічно орієнтований на ідеологію «трьох релігій»*, де від даосизму в ньому присутні відсилки художнику до *керування енергіями* під час творення зображення; від конфуціанства — *ієрархічність* (наявність ранжування, суворі композиційні правила формування зобра-

147 Се Хе (кит. трад. 謝赫, спр. 谢赫, піньюнь Xiè Hè, V ст.) — китайський художник-портретист і теоретик живопису. Засновник теоретичної естетики китайського живопису.

жального простору тощо); від буддизму — *канонічність* (чіткі принципи формотворення та дотримання традиції). Саме формулювання законів живопису теж відсилає до буддизму, адже існує певна відсилка, наприклад, щодо вчення про шість медитацій, можливий також зв'язок із шістьма властивостями індійського живопису Саданга, а можливий і вплив шести ліній гексаграм «Книги змін» («І цзін»).

Добре відомо, що перший закон живопису — одухотворений ритм живого руху («циунь шендун») — тісно пов'язаний з поняттям «ци». Оскільки сам автор не деталізував своє розуміння цієї категорії китайської філософії, уявлення можна отримати лише з трактувань інших авторів. Так, поет і теоретик літератури III ст. імператор Цао Пей [148] писав: «В основі літератури лежить “ци”. Прозорість і каламутність “ци” залежить від природи. Вони не можуть бути досягнуті за допомогою зусиль». Цзі Кан [149] вважав, що талант художника визначається теж цією категорією. Більш конкретне трактування «ци» — це основа краси твору (Завадская 1975).

Другий закон «гуфа юнбі» зазвичай перекладають як «структурний метод користування пензлем», маючи на увазі суто технічний аспект роботи з інструментом. Найбільшу складність у розумінні має ієрогліф «гу», який має сенси від «кістка», «кістяк», «основа», «структура». Поняття «гуфа» пізніше широко використовувалося на позначення виразності контурної лінії. Але можливе і більш глибоке трактування поняття, споріднене з широким значенням слова «основа», — основа твору. Третій закон «Відповідність форми реальним речам» та четвертий закон «Відповідність барв» вимагають достовірності зображення. Художники того часу вважали, що предметам властивий певний колір, що не залежить від освітлення та рефлексів. П'ятий закон про композицію сувою лише названо, але не розроблено Се Хе. Шостий закон закликав слідувати зразкам та копіювати старих майстрів. Не можна не погодитись із

О. Завадською щодо впливу цього трактату на подальшу долю живопису в Китаї (Завадская 1975).

Якщо Се Хе створив каркас загальної теорії образотворчого мистецтва, то інший теоретик цього періоду, Го Сі [150], у трактаті «Про високий сенс лісів і потоків», складеному його сином Го Сі, систематизував принципи і методики пейзажного живопису власної манери виконання (HuSterk 2003). Тобто цей трактат став початком формування теоретичного дискурсу жанрової проблематики. Безумовно, ця теоретична робота стала важливим кроком до розуміння не тільки жанру пейзажу та принципів пейзажного живопису, а й важливості взаємодії всіх жанрів станкового живопису між собою.

Теоретичні погляди Су Ши [151] теж були ґрунтовані *ідеологією «трьох релігій»*, адже він добре розумів моральні принципи конфуціанства, канони буддизму і даоський містицизм. А саме знання буддизму і даоського містицизму допомогли йому всебічно проаналізувати і досліджувати різні філософські проблеми, звільнитись від гірких дум про життя, а володіння конфуціанською думкою мало вплив на його погляди щодо управління. Розуміння Су Ши не тільки жанру пейзажу, принципів пейзажного опису, а й ритміки природної та літературної мови доповнило теорію образотворчого мистецтва та теорію пейзажу, суттєво вплинуло на репрезентативні можливості цього жанру живопису в подальшому.

Автор *описової теорії* образотворчого мистецтва Го Жосюй [152] побудував свою теорію на класифікації Се Хе, скориставшись поняттям «пінь» (клас або категорія, ранг). У відомому трактаті «Записки про живопис: що бачив та чув» від 1082 р. (Го Жосюй 1978) він створив історію образотворчого мистецтва від доісторичних часів до часів правління династії Тан, розташувавши опис біографій і доробку найвидатніших китайських майстрів пензля відповідно до певних рангів. Саме Го Жосюй визначив четвірку «топових» художників цього тривалого періоду, описав їх живописну манеру тощо. Біографічність та ієрархічність класифікації — це те, що вирізняло теоретичне надбання Го Жосюя.

148 Цао Пі (曹丕, пін'їнь Cáo Pí, 187–226), або Цао Пей — китайський державний діяч, військовик періоду Саньго, перший імператор династії Вей (220–226). Поет і теоретик китайської літератури. Посмертне ім'я — Імператор Вень, буддистське ім'я — Шицзу. Цао Пі вперше спробував надати порівняльний аналіз творчості сучасників та коротку характеристику основних жанрів.

149 Цзі Кан (嵇康, 223–263) — письменник, поет, музикант, художник, учений часів Трицарства, один з «Семи мудрих з бамбукового гаю».

150 Го Сі (1023–1085) — найзначніший китайський художник часів династії Північна Сун.

151 Су Ши (1037–1101) — китайський поет й письменник часів династії Сун.

152 Го Жосюй (郭若旭) — китайський історик мистецтва і критик, працював за доби правління династії Сун. Написання за старим правописом.

Саме відповідно до цих принципів описової теорії працював і інший історик та критик китайського мистецтва Чжан Яньюань [153]. У «Записках про художників різних епох» він акцентував увагу як на аналізі авторської живописної манери провідних художників попередніх епох, так і на порівняльній характеристиці живописних репрезентацій цих майстрів між собою.

Су Ши в трактаті «Записки про живопис бамбука художника Вень Юйке» описує авторську живописну манеру свого друга. На думку Соколова Ремізова, метод живопису Вень Туна (Вень Юйке) більше схожий на шаманський транс (Соколов Ремізов 1985, с. 253). Су Ши, Вень Тун і Мі Фей [154] стали корифеями *веньженьхуа* [155] — «живопису інтелектуалів», напряду станкового живопису, чий принципи вони (в особі Су Ши) обґрунтували й теоретично.

Проблеми *репрезентації в живописі*, зокрема в станковому живописі, в цей період стосуються, на нашу думку, методологічної фіксації впливу «трех релігій» на формування традиційної системи образотворчого мистецтва *гохуа: репрезентації техніками традиційного характеру*. Враховуючи те, що даосизм базувався на відношенні «людина — природа», конфуціанство — на відношенні «людина — людина», а буддизм — «людина — людська свідомість», у *гохуа* склались мистецькі практики, які відповідали всім названим рівням відношень.

Пропанувавши багато часу, династія Цзінь була вимушена підкоритись монголам (донька імператора Юрчен Цзінь Ваньяна Йонджі, принцеса Юрчен Цигуо була одружена з монгольським лідером Чингісханом в обмін на полегшення монгольської облоги Чжунду (Пекін) під час завоювання монголами династії Цзінь).

Юань була першою династією, заснованою неханьською етнічністю, яка правила всім Китаєм. В історіографії Монголії це, як правило, вважається продовженням Монгольської імперії.

Вторгнення монголів та існування держави Юань [156] (1271–1368р) певним чином *вплинуло*

153 Чжан Яньюань (張口遠, 815–875) – китайський історик мистецтва і критик.

154 Мі Фей (кит. 米芾, 1051–1107, також відомий як Мі Фу) – китайський художник, поет і каліграф согдійського походження.

155 Південна школа китайського живопису, яку часто називають «літературним живописом», – це термін, що використовується для позначення мистецтва та художників, котрі стояли в опозиції до формальної північної школи живопису.

156 Династія Юань (кит. 元朝, піньїнь: Yuán Cháo, монг. Dai Ön Ulus, Дай Юан Улс, 1271–1368) – імператорська династія в Монголії та Китаї XIII–XIV ст. монгольського похо-

на методологічні основи існування станкового живопису в Китаї. Однією з важливих культурних подій в епоху юанів було *об'єднання поезії, живопису та каліграфії в єдиний твір* у системі класичного китайського мистецтва *гохуа*. Через об'єднання живопису, поезії та каліграфії в цей час багато художників, які практикували ці різні заняття, були одними й тими самими людьми, хоча, можливо, більш відомими завдяки одній сфері своїх досягнень, ніж іншим. У китайському живописі за часів династії Юань було багато відомих живописців. Часто з точки зору подальшого розвитку пейзажного живопису, а також класичного поєднання мистецтв живопису, поезії та каліграфії, династія Сун і династія Юань пов'язані між собою.

Династія обрала своїм імперським кольором білий, який відповідає металевому елементу згідно з теорією П'яти Стихій (вуксинг). Вибір білого кольору як імперського свідчить про те, що Цзінь вони вважали іншою завойовницькою династією, а не династією Хань — Китайська Сун, своєю законною попередницею. Драконовий одяг Імператорського Китаю та китайський титул «Хуанді» (Імператор) використовували Ільханіди через сильний вплив на монголів китайської системи політики.

Хубілай приготував перенесення монгольської столиці з Каракорума в Монголії в Ханбалік у 1264 р., побудував нове місто недалеко від колишньої чжурчженьської столиці Жонгди (тепер — сучасний Пекін) 1266 р. У 1271 р. Хубілай офіційно затвердив Мандат Неба і оголосив, що 1272 р. був перший рік Великої Юані (кит. 大元) у стилі традиційної китайської династії. Назва династії походить від I Ching і описує «походження всесвіту», або «первинної сили». Хубілай проголосив Ханбалік «Великою Столицею», або Daidu (Даду, кит. 大都) династії.

Якщо Хубілай намагався укріпити в станковому живописі буддистський канон, який існував у попередній період, то його наступник, імператор Чжень Цзін Темур (Олджейтухан, 1294–1307) сприяє конфуціанству. Даосизм зазнавав певних переслідувань на користь буддизму з боку уряду Юань. Він здійснив ряд заходів для конфуціанства і просування

дження. Постала після проголошення хана Хубілай Імператором у 1271 р. і була знищена силами китайських повстанців 1368 р. Протягом своєї історії Юань намагалася відродити імперію Чингізхана. Вела курс на встановлення свого верховенства над іншими державами Чингізидів, а також сусідніми країнами, такими як Південна Сун, В'єтнам, Корея і Японія. Знищена Чжу Юаньчжаном після Повстання червоних пов'язок 1351–1366 рр.

китайських культурних цінностей. Перші зареєстровані поїздки європейців до Китаю та назад датуються цим часом. Він протегував китайській мові й заснував Академію літератури. Академія відповідала за збір і публікацію книг, але найважливішим досягненням було складання величезного інституційного збірника, названого «Цзіншен дадянь». Він підтримував неоконфуціанство Чжу Сі, а сам прийняв буддизм. З часом спадкоємці хана Хубілая втратили весь свій вплив на інші землі колишньої Монгольської імперії, а монголи за межами Піднебесної бачили в них китайців. Поступово вони втратили вплив у Китаї.

Теоретична естетична думка Китаю продовжувала виявляти жанрові особливості творів станкового живопису цієї доби та «*вибудовувати*» *репрезентативні списки видатних митців* часів правління династії Юань. Дійшли до визначення групи «чотирьох видатних майстрів епохи Юань», це: Чжао Менфу [157], Хуан Гунван [158], Ні Цзань [159] і Ван Мень [160]. Пізніше автор «Теорії південних і північних шкіл (пейзажу)», теоретик і критик доби правління династії Мін Дун Цичан [161] замінив Чжао Менфу в цьому списку на У Чженя [162]. Член цієї групи Ні Цзань був автором есе (тіба) про живопис, де охарактеризував художників часів династії Юань, їх особливі манери написання, якості відображення образів на сувоях.

Дун Цичан уже за доби правління династії Мін [163] підсумував розвиток станкової мистецької

практики і сформулював жанрову (пейзажну) теорію станкового живопису. Найважливішим його теоретичним досягненням була спроба осмислення закономірностей історії національного живопису, в результаті чого мистцем була висунута теорія «південної» (наньцзун) і «північної» (бейцзун) шкіл, тобто визначено два генеральних напрями, історія розвитку яких, на думку Дун Цичана, і склала сутність мистецького процесу. Дун Цичан також визначив та осмислив як самостійний художній феномен традицію «живопису освічених (культурних) людей» «інтелектуальний живопис» (веньженьхуа), тобто самодіяльну (аматорську) художню творчість, яка протистояла офіційному мистецтву (Ho Waikam & Smith 1992).

Крім того, Дун Цичан розробив цілісну естетичну програму, в якій порушувалися універсальні для китайської естетичної думки проблеми природи, сутності та функцій живопису. Слідом за теоретиками живопису минулих епох, у першу чергу Цзін Хао і Су Ши, що спиралися на натурфілософські уявлення, даоську філософію і вчення школи Чань, Дун Цичан бачив істинною метою художника не зовнішню подібність мальовничих зображень реаліям навколишньої дійсності, а проникнення в «творчу силу», духовність світобудови — єдиний, на думку мистця, шлях досягнення «життєвості» твору. Водночас він наполягав на «немайстерності» художника, тобто відсутності професійних навичок, оскільки твір такого майстра буде «неяскравим», позбавленим декоративності, що є характерним для «живопису освічених людей». З іншого боку, Дун Цичан обґрунтував пріоритетне значення художнього досвіду минулого з усіма доступними його сучасникам образотворчими прийомами. Вважаючи, що кожна риса в картині має традицію, мистець доводив безглуздість пошуку новацій: наслідуючи творчість майстрів минулого, художник здатний увібрати в себе їхню геніальність, досягнувши з ними «духовного єднання» або «суміщення в зовнішності творів». Але Дун Цичан застерігав живописців від копіювання попередників або прямого наслідування їм, вимагаючи передавати закладений у шедеврах «сенса давнини», в чому полягає ще один принцип його естетичної програми, що реалізовується тільки творчим шляхом, за рахунок індивідуальної здатності зробити якісний «стрибок» і таким чином уникнути вторинності в мистецтві.

157 Чжао Менфу (趙孟俯, 1254–1322) – китайський каліграф, поет, державний діяч, один з визначних художників часів династії Юань.

158 Хуан Гунван (黃公望, 1269–1356) – відомий китайський художник часів династії Юань.

159 Ні Цзань (倪瓚, 1301–1374) – китайський художник-пейзажист часів династії Юань. Ні Цзань працював лише в ландшафтному живописі. Його пейзажі, безлюдні, пустельні та прозорі, можна розглядати як символи піднесеної незалежності від суспільства і як прагнення до чистого, простого і спокійного світу. Це монохромні зображення різних річкових берегів, виконані в ескізній манері; на передньому плані виділяються своїми силуетами дерева на тлі широкого річкового простору.

160 Ван Мень (王門) – відомий китайський художник часів династії Юань.

161 Дун Цичан (董其昌, 1555–1636) – китайський політик, філософ, художник, колекціонер, один з провідних теоретиків живопису часів династії Мін.

162 У Чжень (кит. 吳瓘, спр. 瓘, піньїнь Wú Zhen, 1280–1354) – китайський художник епохи Юань. Відомий як «співець „дикої сливи“», напряму в пейзажному живописі Китаю. На перших своїх картинах Чжень незмінно робив приписку «Гра тушшю» (мосі), вказуючи тим самим на спадкоємність традицій «незалежних» майстрів сунського часу. Своє творче кредо художник висловив у написі на одній зі своїх робіт.

163 Династія Мін, або Велика країна Мін (кит. 大明國, 大明国, піньїнь Dà Míng Guó, 1368–1644) – династія, що правила Китаєм після ліквідації монгольської династії Юань.

У результаті аналізу традиційного живопису мистець запропонував більш розгорнуту (в порівнянні з колишніми теоретиками, зокрема Го Сі) класифікацію живописних тем, сюжетів, образів і для кожного виділив відомий зразок. Так, при визначенні загальних контурів ландшафту слід було використовувати прийоми Дун Юаня [164], сосни зображати в манері Ма Юаня [165], листяні дерева — у стилі Лі Чена [166]. У результаті художник, слідуючи настановам Дун Цичана, був приречений на створення живописного «колажу», в якому авторська індивідуальність могла виявитись у виборі використовуваних художніх елементів, їх трактуваннях і принципах поєднання. Залишаючи без відповіді чисельні нагальні питання, оцінки живописного твору, теоретичні розробки Дун Цичана вимагали від критиків і знавців тих самих якостей талановитості та творчої віддачі, що властиві найкращим з художників.

Принцип «вторити древнім» і розроблена на його основі естетична програма стали втіленням і теоретичним обґрунтуванням «мінського реставраціоналізму», який уже з XIV ст. охопив усі сфери культурного життя суспільства.

Свої погляди Дун Цичан виклав у трактатах «Сутність живопису» («Хуа чжи») та «Око живопису» («Хуа янь»). Також цьому досліднику належать «Нотатки з кабінету живопису і медитації» («Хуа чань ши суйбі»), де він надав точні та емні за змістом визначення окремим майстрам

164 Дун Юань (董源, ?–962) – китайський художник-пейзажист часів царства Південна Тан, працював у 934–962 рр. Дун Юань поповнив перелік засобів накладення туші новими прийомами, які відображені в особливих, властивих тільки йому мазках пензля, вільних та брутальних. Характерною рисою було створення сувоїв, на яких композиція сформована широкими, горизонтальними площинами річок і озер, цим вона радикально відрізнялася від «північної школи», в якій домінували вертикалі гір.

165 Ма Юань (馬遠, 1160–1225) – один з визначних китайських художників часів династії Південна Сун. Виконаний Ма Юанем ландшафт справляє враження «казкового» пейзажу, стовпоподібні піки мають реальний прототип (наприклад, у формах гір знаменитого масиву Хуаншань (провінція Аньхой)). Ма Юань міг у цьому випадку використовувати не тільки традиційний мистецький досвід і власну увагу, але й справді побачені ним картини природи. «Пустотність» як художній прийом – «пасивний» засіб зображення простору – ще більш повно обігрується в горизонтальному сувої «Самотній рибалка на замерзлій річці», де зображено тільки човен із рибалкою, що сидить на кормі, на тлі льоду помітних розмірів.

166 Лі Чен (李晨, 919–967) – один з провідних китайських художників епохи П'яти династій (907–960) та початку династії Сун. У трактаті з історії живопису «Записки про живопис: що бачив і чув» Го Жосюя цей художник, поряд з Гуань Туном і Фань Куаном, зарахований до когорти «трьох великих майстрів», що фігурують у науковій літературі як «три великих пейзажисти X ст.», яких визнано засновниками основного академічного живопису часів Північна Сун.

пензля і цілим напрямом. Свої погляди на каліграфію Дун Цичан виклав у 1592 р. в есе «Міркування про закони каліграфії і живопису» («Лунь шу хуа фа»). Дун Цичан вважав, що «секрет каліграфії полягає в умінні витратити і в умінні збирати енергію ци. Якщо хоч в одному знакові парність цих двох процесів втрачена, то виходить, ніби в добі тільки день або тільки ніч, що є цілковитим нерозумінням Дао!» (Ho Waikam & Smith 1992). Характерними особливостями каліграфії Дун Цичана також був вільний та енергійний дух у написанні ієрогліфів. Деякий час він залишався класичним у Китаї часів династії Мін. Для раннього мінського живопису була характерна орієнтація на колишні, головним чином сунські, зразки. Яскравими представниками цього періоду були Ван Фу [167] та Ван Лу [168]. Одним з перших намагався поєднати традиції китайського і європейського живопису художник та теоретик Цзен Цзін [169]. Одним з перших Цзен Цзін поєднав у творах жанру *жень-у* досвід китайського живопису з європейською художньою манерою, яка стала відома в імперії Мін завдяки діяльності західних місіонерів, що показали 1579 р. в Гуанчжоу гравюри картин італійських художників. Створений Цзен Цзінем 1616 р. вертикальний сувій «Ван Шимінь сяосян ту» (王時敏小像圖, шовк, туш, фарби; 64 × 42,3 см) відобразив його молодшого сучасника Ван Шиміня [170], відомого пейзажиста. Портрет показує використання традиційної площинної манери малювання в зображенні фігури на білому фоні та європейського об'ємного («опуклоувігнутого») методу в зображенні очей і обличчя.

Запропонований та описаний у трактаті Цзен Цзіном малювальний стиль, що свідчив про новизну завдяки дуже тонкому відбору та делікат-

167 Ван Фу (王紘, 1362–1416) – китайський художник та каліграф часів династії Мін, представник течії веньжень (художників-інтелектуалів). Майже всі численні сувої й альбомні аркуші Ван Фу, які збереглися дотепер, мають віршовані дружні поєв'язки. У заслугу художнику можна поставити майстровитість композиції та багатство тональних відтінків.

168 Ван Лу (王履, 1332–1383) – китайський художник, письменник, поет часів династії Мін.

169 Цзен Цзін (曾鲸, бл. 1568 – між 1547 та 1650) – китайський художник-портретист часів династії Мін.

170 Ван Шимінь (王時敏, 1592–1680) – китайський художник часів династії Мін та Цін, лідер «співдружності чотирьох Ванів» у рамках Академії живопису. Був визнаним майстром пейзажу шань-шуй (山水, «живопис гір і вод»), використовував у своїй творчості вже остаточно застиглу до того часу традицію «південної школи» (нань-цзун), пік розквіту якої був пов'язаний з творчістю ушавлених пейзажистів XI–XII ст. Мі Фу та Мі Юженя. Ван Шимінь зумів дещо оживити її впровадженням тих чи інших оригінальних прийомів і колористичних рішень.

ному використанню в руслі китайській традиції можливостей західної техніки рисунку, знайшов визнання в сучасників майстра, а згодом отримав розвиток у цінський період — утворилася так звана школа Бочень, найвідомішим представником якої був Сі Бінь (Yang Xin, Barnhart, Chongzheng, Cahill, Shaojun, Wu Hung 1997, pp. 243–246).

Чернецьхудожник часів династії Цін Шитао [171] в праці «Перо та чорнило мають бути сучасними» та відомий учений Ван Говей [172] у праці «Покоління за поколінням літератури та мистецтва» підкреслюють епохальність мистецтва. Шитао зумів об'єднати протилежності — філософську вчену багатівкову традицію і невигадливість світу, породженого цільною і незамутнено чистою душею. У своєму живописі митець з'єднав традицію й безпосередність, повноту світу й індивідуальність серця художника, злив воедино горезвісні гори і води китайського живопису — хвилю і камінь (Завадская 1978). Тому «Кам'яна хвиля» (Шитао) — це і є його головне ім'я, під яким він увійшов в історію. Його власні твори завжди були відомі лише порівняно вузькому колу знавців і цінителів, але його теоретичний доробок знали і вивчали всі причетні до китайського класичного мистецтва. Шитао є автором трактату «Бесіди про живопис ченця Гіркий Гарбуз» (Нау 2001). Це найбільш повне і закінчене вираження традиційної китайської думки про мистецтво. Цей невеликий за обсягом твір у відточеній і лаконічній формі підбив підсумок багатівковому розвитку китайських уявлень про образотворче мистецтво, про роль художника, проблему передачі природи і можливості творчого самовираження.

Говей — перший у Китаї дослідник і перекладач праць Шопенгауера і Ніцше. Внесок Канта у світову філософію вчений бачив у встановленні критерію істинності, доказі формальної суб'єктивності знання про об'єкт. Шопенгауера розглядав як центральну фігуру європейської філософії, вбачаючи подібність його вчення до буддизму та Упанішад. Піддавав критиці орієнтацію філософії на політику і національні проблеми (Янь Фу, Лян Цичао), виступав проти спроб реформаторів (Кан Ювей, Тань Ситун) перетворити конфуціанство на загальнокитайську релігію. Констату-

вав «інструментальність» традиційної китайської культури, відсутність у ній «суто» філософських традицій (метафізики, логіки, гносеології). Підкреслював «практичний ухил» китайської філософії на відміну від «теоретичності» західної філософської думки.

Вважав, що, подібно до того як в епоху Хань китайська культура була оживлена буддійською філософією, у XX ст. вона має бути оживлена європейською. Мистецтво, за Ван Говеєм, — форма реалізації «надмірної» енергії, «дорослий» аналог дитячої гри. Його мета — «роз'яснення ідеї», пізнання. Якщо альтернативою «вульгарному проведенню часу» для «середніх людей» є спільна релігія, призначена для морального виховання, то для еліти — мистецтво (Wang Keping 2002, pp. 37–56).

Імперія Цін (1645–1911) — остання імперія в історії Китаю, в якій правила Маньчжурська династія. Етнічних маньчжурів було явно недостатньо для завоювання Китаю, тому вони рекрутували до лав «Восьми прапорів» монголів і, що більш важливо, китайцівхань (Graff & Higham 2012, p. 117). Ханьські перебіжчики зіграли велику роль в успіху маньчжурського завоювання Піднебесної. Генерали зазвичай отримували за дружину жінку з клану Айсін Геро, прості солдати — звичайних маньчжурок. Чжурчженьські жінки виходили заміж за ханьцівперебіжчиків у Ляояні. Принцеси з маньчжурської аристократії також ставали дружинами великих чиновників і царедворцівхань, які побажали служити новій імперії (Walthall 2008, p. 154). У руках маньчжурської знаті знаходилися найвищі органи влади та керування армією. Змішані шлюби були заборонені, проте маньчжури швидко китаїзувалися, тим більше що, на відміну від монголів, вони не протиставляли себе китайській культурі. Починаючи з імператора Кансі (роки правління 1663–1723), маньчжурські імператори були буддистами, а щодо етики — конфуціанцями, керуючи країною за давніми законами.

У цей час з'явився відомий трактат зі станкового живопису, який став підручником для багатьох китайських художників Нового часу — трактат Ван Гая (XVII ст.) «Слово про живопис із саду завбільшки з гірчичне зернятко» [173], який став енциклопедією шкіл станкового живопису Китаю, сюжетів та манер письма китайських майстрів. Як

171 Шитао (石□, 1642–1707) – китайський аристократ, художник і поет часів династії Цін.

172 Ван Говей (王□□, 1877–1927) – китайський історик, філолог, письменник, перекладач, викладач, філософ, поет часів падіння династії Цін та перших років Китайської Республіки.

173 Назва «Слово про живопис із саду завбільшки з гірчичне зернятко» походить від імені маєтку відомого драматурга династії Цін Лі Юя «芥子園» (може бути перекладено як «Сад з гірчичне зерно»), що розташовувався поряд з Нанкіном.

зазначають деякі дослідники, трактат було написано частково розмовним, частково класичним варіантом китайської мови, що надавало цьому твору додаткову філологічну значимість, оскільки до ХХ ст. розмовна китайська була вкрай мало представлена в літературі (Bennett 2010, р. 13). Фактично ця теоретична праця стала одночасно і підсумком теоретичної думки щодо станкового живопису доби імперії маньчжурських імператорів, і, як уже зазначалося, — підручником з теорії композиції в станковому живописі. Він і досі є класичною теоретичною роботою для станковистів, які працюють у гохуа (Слово о живописи из сада с горчичное зерно 2001).

Китай під владою династії Цін у XVII–XVIII ст. розвивався досить інтенсивно. Найважливішою соціальною тенденцією на початку та в середині правління імперії Цін було зростання населення Китаю. Упродовж XVIII ст. його чисельність подвоїлася. Відбувалися внутрішні міграції величезних мас людей. Існують свідчення: населення імперії, яке швидко збільшувалося, було географічно мобільним, що, враховуючи його обсяг, було дуже незвичайним явищем у китайській історії. Цінське суспільство було поділено на відносно замкнуті стани, яких загалом було п'ять. Крім стану бюрократів, відносно нечисленної аристократії і навіть грамотних чиновників (зокрема численних дрібних), існувало й значне поділення простих китайців за статусом (Rowe 2002, р. 485). У цей доволі тривалий історичний період відбулось багато драматичних подій, а мистецтво Китаю, враховуючи й образотворче мистецтво, «відкрилось» західному світу. Більшість цінських імператорів самі були вправними в поезії і нерідко в малюванні. Вони опікувалися конфуціанством. Придворні художники створювали нові версії шедеврів часів імперії Сун (Teng 2004). Найбільш вражаючі твори мистецтва народжувалися в академічному та міському середовищі. XIX ст. дав Китаю шанхайську школу й ліннанську школу живопису (The Lingnan School of Painting), які використовували традиційні техніки зображення сучасної їм реальності. Наприкінці XIX ст. всі відомі елементи національної культури та мистецтва Піднебесної встигли проявитись і почали вплітатись у світову культуру, орієнтуючись досягнення Заходу та Японії.

У цілому в цей час відбувся новий крок у теоретичному осмисленні завдань традиційного китайського живопису гохуа в контексті посилення

«зовнішніх» впливів на нього. У XVII ст. відбулось перше знайомство китайських художників з реалістичним (у західному розумінні, оскільки «реальність» і, відповідно, «реалізм» на Сході розуміються інакше, ніж у Європі) олійним живописом відбулося за допомогою діяльності італійських місіонерів (Джузеппе Кастільйоне [174] в першу чергу).

Олійний живопис Китаю став на той час новаторською технікою та сформував власну систему станкового живопису зокрема. Ідеться не лише про використання техніки зображення олійною фарбою як такою, а й про те, що завдяки посиленню «зовнішніх» впливів на китайський живопис практика та теорія живопису збагатились прийомами, мистецьким мисленням, притаманним західним митцям і теоретикам.

Принцип історизму, яким послуговувались теоретики станкового живопису Китаю до цього часу, був доповнений *принципом діалогізму* між Сходом і Заходом в осмисленні процесів трансформування гохуа під впливом олійного живопису та формуванням «сянхуа» («заморського живопису»), «в якому техніка олійного живопису поєдналась із європейськими принципами зображення фігури, враховуючи й жіночу» (Ван Чонг 2022).

Теоретичні праці китайських дослідників, які до цього ґрунтувались переважно на *методі конкретно-історичного аналізу* розглянутих ними живописних творів станкового живопису, збагатились *методом історико-художнього аналізу*, який дозволяв досліджувати вже певні періоди розвитку станкового живопису в контексті загальноісторичних подій різних регіонів держави. Окрім цього, почали з'являтися нечисленні публікації китайських дослідників з використанням *порівняльно-історичного методу* для виявлення відмінностей у мистецтві різних країн. Таке вдосконалення методології мистецтвознавчого дослідження не могло не вплинути на його загальний стан і якість.

Ще в 1920х рр. художник Ван Ячень [175] намагався дослідити національний олійний живо-

174 Джузеппе Кастільйоне (Giuseppe Castiglione, кит. 卞世寧, спр. кит. 卞世宁, піньїнь Lang Shìníng, 1688–1766) – італійський чернець-езуїт, місіонер і придворний художник, який працював у Китаї. У Китаї прийняв ім'я Лан Шинін, під яким і нині відомий у цій країні. Мальовничий стиль Кастільйоне характеризується сумішшю європейської техніки та традиційних китайських сюжетів. Див.: (Головачев 2010, с. 597–598).

175 Ван Ячень (王陽辰, 1894–1983) – китайський художник і теоретик.

пис. На його думку, жителям Сходу потрібно було лише використовувати західний досвід олійного живопису, а не копіювати його. Китайські художники мають виражати китайську культуру та дух через техніку західного олійного живопису, вважав Ван Ячень. У 1930х рр. художники, представлені їх лідером Фан Цзюньбі [176], об'єднали художні особливості традиційного гохуа з олійною технікою станкового живопису, щоби створити серію робіт, які стали взірцем інтеграції місцевого живопису та західного живопису з місцевими культурними особливостями (Лі Хуаньхуань 2014, с. 50).

На початку ХХ ст. зв'язки теоретиків мистецтвознавців Китаю зі світовою професійною спільнотою доповнилися досвідом спільної з західними художниками практиками викладацької діяльності. Відкриття приватних курсів, шкіл і гуртків, запрошення іноземних художників до викладання в державних освітніх установах надало нового імпульсу для оновлення методологічних засад дослідження проблем станкового живопису. Про це йшлося і в переведеній російською праці Ван Вея «Таємниці живопису», що вийшла друком 1923 р. (Ван Вэй 1923). Радянський олійний живопис був популяризований в Китаї Лу Сінем [177], Сюй Бейхуном [178], сприяючи розвитку реалістичного живопису на їх батьківщині. Під впливом радянського митця, відомого як Кан Максимов [179], у Китаї з'явилась група послідовників соціалістичного реалізму в станковому живописі. К. Максимов був уповноважений радянським урядом та запрошений Міністерством

культури Китаю приїхати до Китаю для проведення дворічного (1955–1957) навчального курсу олійного живопису. Він підготував групу художників олійного живопису для Китаю та викладав відносно повний курс навчання олійного живопису (Сі Цзінчжі 2010).

На Заході дослідження китайського мистецтва почалося лише наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. Перші роботи були, по суті, каталогами картин китайських художників із зібрань європейських та американських музеїв. У свою чергу, активні історикомистецькі розвідки китайських дослідників торкалися багатьох проблем методологічного характеру, зокрема проблеми існування традиції в станковому живописі, який стрімко змінювався під дією методу соціалістичного реалізму. Спільне «взаємовідкриття» тереоретичної думки Сходу та Заходу продовжилось у 1950ті рр. У середині ХХ ст. починає розвиватися жанр загальноісторичного дослідження, заснований на узагальненні величезного фактичного матеріалу з мистецтва Китаю. Історіографія 1950–1960х рр. проблем китайського образотворчого мистецтва, зокрема олійного живопису, висвітлена в наступних працях: Чжао Лі та Юй Дін «Історія китайського живопису 1542–2000 рр.», де визначається зміна найбільш естетичних принципів китайського мистецтва в ХХ ст.; Ай Чжунсін «Китайський олійний живопис 1950х — початку 1960х рр.»; Чао Лі «Історія сучасного олійного живопису в Китаї»; Лю Цунь «Історія олійного живопису Китаю»; Ван Шубая «Вступ в історію китайської культури ХХ ст.»; Лі Чао «Історія сучасного олійного живопису в Китаї»; Пен Люя «Історія китайського мистецтва ХХ століття»; Пен Туна «Глобалізація та китайське образотворче мистецтво — національний спосіб мислення в новітньому олійному живописі Китаю»; Цзоу Юецзіня «Історія нового китайського мистецтва: 1949–2000 рр.»; Юе Мінцзюня «Китайцітворці» та ін. (Сюй Бейхун 2010; Сюй Хун 2014; Сюн Ін 2006; Фан Діан 2009; Цю Дунлянь 2006; Чан Сюнь 2014; Чжан Чженфен 2000; Чжао Лі, Юй Дін 2001; Чжу Чуньлінь 2006; Чунь Лю 2005; Чень Даньцін, Ай Вейвей, Ван Баодіу 2006; Шао Дачжень 2010; Шуй Тяньчжун 2001; Юе Мінцзюнь 2006).

Дослідник Сі Цзінчжі глибоко вивчив проблему впливу школи Максимова на китайський олійний живопис (Сі Цзінчжі 2005; Сі Цзінчжі 2010 та інші роботи).

176 Лі Чаоші (李超士), Фан Цзюньбі (方君璧), Фен Ганбай (馮幹白), У Фадін (法丁) та ін. – художники, які працювали в техніці олійного живопису.

177 Лу Сінь (кит. 魯迅 Lǔ Xùn – Лу Сюнь, 1881–1936), справжнє ім'я Чжоу Шужень (кит. 周淑珍) – китайський письменник, публіцист, літературознавець. Вважається основоположником сучасної китайської літератури (Лу Сінь 1961).

178 Сюй Бейхун (кит. 徐悲鴻, лат. Hsu Peihung, 1885–1953) – відомий китайський художник ХХ ст., автор помірних реформ у традиційному китайському живописі, прихильник засвоєння митцями Китаю техніки олійного живопису Європи. Одна з перших художніх спроб – копіювання світлин до книги «Слово про живопис із саду завбільшки з гірчичне зернятко», створених художником Жень І. Після виникнення 1949 р. Китайської Народної Республіки отримав посаду президента Центральної академії красних мистецтв, був головою Спілки китайських художників.

179 Костянтин Максимов (1913–1993) народився в Івановській губернії, був педагогом з викладацьким досвідом, професором Суриківської академії мистецтв у Москві. Навесні 1955 р. Максимов приїхав до Китаю як зрілий художник з багатим творчим та викладацьким досвідом, провів національний навчальний клас з олійного живопису в Центральній академії образотворчих мистецтв у Пекіні та ефективно підготував 21 молодого живописця олійного станкового живопису – майстрів з усього Китаю.

Завдання такого узагальнення вимагало від китайських теоретиків мистецтвознавців та інших представників гуманітарної науки Китаю визначитись у ставленні до проблеми традицій в мистецтві. Так, Чжан Тайянь [180] виступав за те, що створення нового можливе лише при збереженні традиційного, а Ху Ши [181] вважав, що головною передумовою створення нового може бути лише руйнація старих традицій. Таким чином, очевидно, що вони дотримувались діаметрально протилежних точок зору. Утім, наприкінці ХХ ст. перемогу отримала точка зору Чжан Тайяня, адже постмодерні тенденції в Китаї не отримали широкого розповсюдження.

Відсутність домінування постмодерних тенденцій, які могли би впливати на методологічні засади дослідження проблем станкового живопису, не означала, буцім китайські дослідники художньої культури і образотворчого мистецтва не були знайомі з науковим інструментарієм західних дослідників. Ідеї семіотики, методології західного походження, фундували, до прикладу, переосмислення методики та жанрового живопису гоуа в дисертаційному дослідженні Ци Біня. Досліджуючи творчий метод, художню форму та семантику зображень у мистецтві Сюй Вея [182], Ци Бінь дійшов висновку, що «серед сучасників не було прямих послідовників традиції Сюй Вея, але його творчість не залишилася без їхньої уваги, оскільки вона похитнула традиції академічної школи і проклала нові шляхи розвитку для національного мистецтва напередодні прийдешніх випробувань» (Ци Бінь 2007, с. 190). Ще одним методологічно важливим висновком дослідження Ци Біня стала теза про те, що «європейські мистецтвознавці завжди вважали, що одним з найважливіших досягнень художника є органічне поєднання мистецтва каліграфії з живописним зображенням, але у творчості китайських майстрів уперше каліграфічні написи стали частиною композиції картини, а сам напис перетворився на живописне зображення» (Ци Бінь 2007, с. 188).

З оновлених методологічних позицій розглядались і інші проблеми станкового живопису, зокрема проблема реалізму як провідного стилю в образотворчому мистецтві Китаю. Це доводить

історіографічний аналіз праць китайських мистецтвознавців-теоретиків кінця ХХ — початку ХХІ ст. Так, відомий дослідник мистецтва Сюй Хун у статті «Новий простір китайського олійного живопису» доводить взаємозв'язок між традиційним станковим живописом та новітнім олійним живописом Китаю (Сюй Хун 2014, с. 115–116). У монографії «Сучасна мова реалізму: вивчення мови олійного живопису» Сюн Інь досліджує трансформацію реалізму як стилю станкового живопису, враховуючи позитив та негатив впливу соцреалізму в певні роки історії китайського живописного мистецтва (Сюн Інь 2006). Фан Діан вводить у теоретичний мистецтвознавчий дискурс Китаю поняття «конкретний реалізм», аналізуючи творчий доробок Лю Сяодуна [183], звертає увагу на прагнення сучасних художників-реалістів поєднати реалістичну традицію давнього китайського станкового живопису з сучасними реалістичними тенденціями. На думку Фан Діана, «персонажі в картинах Лю Сяодуна перебувають у стані... гніву, споглядання, люті та інших крайнощів. Вони мають знаходити задоволення, перебуваючи в сьогоденні, та звільнені від історичного минулого. І це звільнення є народженням нового історичного стану» (Фан Діан 2009).

Про тенденції в образотворчому мистецтві Китаю 1990х рр. добре написали Чень Шоусян, Чжан Сяолін, Сунь Цзінь, Хуан Даньхуй, Ху Жун, Хан Цзянь, Чжан Сяолін, Мен Лусін, Юй Дін та інші дослідники.

Дослідження проблем станкового живопису Китаю продовжувалось і в ХХІ ст. Нові історичні та соціокультурні реалії буття держави дозволили китайським дослідникам звернутись до новітніх трендів як у світовому живописі, так і в живописі Китаю. Утім, це звернення відбувалось на тлі переосмислення ролі традиційного китайського живопису в сьогоденні. Так, Му Ке звертається у своїй розвідці як до нового предмету дослідження — станкового живопису в китайському мистецтві ХХ ст., так і до ідей, які дозволяють переосмислити його трансформації в зазначений період (Му Ке 2019).

Ряд новітніх розвідок китайських дослідників, які отримали мистецьку освіту за кордоном (зокрема в Україні), використовують в аналізі проблем образотворчого мистецтва поєднання за-

180 Чжан Тайянь (張太炎, 1868–1936) – китайський політичний діяч.

181 Ху Ши (胡適, 1891–1962) – китайський вчений, поет, історик, письменник і філософ.

182 Сюй Вей (徐渭, 1521–1593) – китайський художник, поет, письменник часів династії Мін.

183 Лю Сяодун (кит. 劉曉東, піньїнь Liú Xi odōng, нар. 1963) – сучасний китайський художник, що працює в рамках реалістичного напрямку.

гальнонаукових (теоретичних та емпіричних) методів дослідження і спеціальних методів мистецтвознавчого аналізу (історіографічний огляд; історикопорівняльний аналіз; художньо-історичний метод та формальностилістичний підхід). Окрім цього, використовується новітня технологічна база роботи з джерелами, наприклад у дослідженні Ван Міня було використано віртуальне обстеження та реконструкція фресок завдяки застосуванню сучасних комп'ютерних технологій 3Dсканування та моделювання (Ван Мінь 2021).

Це був час зміни минулих стереотипів, становлення нових поглядів, утвердження інших закономірностей у мистецтві. Формувався новий естетичний ідеал, який проголосив відмову від єдиного затвердженого канону. Важливою методологічною інновацією досліджень образотворчого мистецтва китайських учених першої чверті XXI ст. стало їх звернення до широкого культурологічного і філософського контексту його існування, з використанням для потрактування цього контексту ідей іноземних дослідників. Це стосується різних предметів дослідження китайських учених (від загальнокультурологічних до спеціальних, мистецтвознавчих: генези жанрів, шкіл, манер станкового та монументального живопису тощо); до прикладу, китайський учений Чен Інью першим увів у науковий обіг поняття «школа Дуньхуана», котре включає такі аспекти як історія, релігія, наука і технологія, етнографія, військова справа тощо.

Лі Вей у дисертації в цьому сенсі використовує ідеї Т. Буркхардта, Г. Дюмулена, Є. В. Завадської, Є. О. Торчинова, Ч. П. Фіцджеральда, Е. Шефера та інших, а також важливі ідеї М. М. Бахтіна про діалог культур і діалогізм як структурну основу явищ культури (Ли Вэй 2002). Методологія діалогу культур фундує і дослідження Чжоу Сіна (Чжоу Син 2010).

Діалогізм використовується як методологічна основа і в новітній дисертації Лінь Юнчао (Лінь Юнчао 2022). Саме з позицій діалогізму в цій роботі розглядається поняття «натура» та його використання в натюрморті в станковому живописі в китайській та європейській культурах (у художній, філософській та природничій традиціях). Діалогізм закономірно використовується і в дослідженні Ченя Сіня, де запропоновано цей методологічний підхід до вивчення інтеграційних процесів у мистецтві (Чэнь Синь 2010).

А в дисертації Ван Цзяня аналізуються філософські настанови живопису Китаю, які, на думку дослідника, відображають культуруотворюючу тенденцію поєднання традицій та новаторства (Ван Цзянь 2012а; Ван Цзянь 2012б).

Інколи, але нечасто, в новітніх дослідженнях китайських мистецтвознавців предметом дослідження стає *репрезентація*. У дисертаційному дослідженні Лі Менде — це *репрезентація* національної культури Тибету у творчості китайських художників 1960х рр. (Ли Мэнде 2020). Окрім *репрезентації* предметом мистецтвознавчого аналізу також виступає інтерпретація традиційного образотворчого мистецтва Китаю в сучасному контексті (Пин Пинфань 2008).

Отже, основними тенденціями в зміні методологічної основи мистецтвознавчих досліджень китайських теоретиків на початку XXI ст. виявились:

1. розширення кола методологічних дискурсів, у межах яких почали працювати китайські науковці;
2. вплив діалогізму на вибір проблематики досліджень станкового живопису;
3. аналіз станкового живопису Китаю з урахуванням широкого культурологічного і філософського контексту його існування, з використанням для потрактування цього контексту ідей іноземних дослідників;
4. розширення предметнооб'єктного ареалу мистецтвознавчих досліджень;
5. багатення методів дослідження за рахунок задіяння методів європейських дослідницьких шкіл та напрямів;
6. використання сучасних комп'ютерних технологій 3Dсканування та моделювання для роботи з іконографічними джерелами давнини;
7. суттєве переосмислення взаємодії традицій та інновацій у станковому живописі Китаю.

6.3 Жіночий костюм: методології дослідження репрезентацій

Методологічні підходи китайських учених при дослідженні репрезентацій жіночого костюму в китайському станковому живописі умовно можна поділити на підходи у двох групах досліджень: перша група — методологія досліджень репрезен-

тацій жіночого костюму в китайській культурі; друга група — методологія досліджень репрезентацій жіночого костюму в конкретних жанрах станкового живопису: портрети, сюжетному живописі насамперед.

Дослідження репрезентацій жіночого костюму в китайській культурі розпочалось із описів костюмів жінок різних історичних періодів. Костюм, зокрема й жіночий, будучи складовою предметного світу і пов'язаний безпосередньо з людиною, найбільш повно відображає процес формування культури як такої. Жіночий костюм вирізняється тисячею відтінків, у яких виявляються найтонші нюанси самосвідомості та власного світу жінки як особистості, жінки як частини китайського суспільства. Жіночий костюм виявляє свою сутність у широкому діапазоні значень: від міфічно-символічного до парадноорнаментального, від декоративного, пов'язаного з безпосереднім проявом характеру особистості, до практичнофункціонального. У формуванні художнього образу жіночого костюму важливу роль відіграє естетичний ідеал краси, силует, а також вибір тканини, особливості конструювання та технології виготовлення, прийоми оздоблення та декору.

Костюм довгий час не був позначений у китайській культурі й мистецтві як самостійний вид творчості. Тільки з ХХ ст. вивчення мистецтва костюму починає складатися в наукову систему — зі своїми специфічними прийомами дослідження та методами аналізу. Цілком зрозумілим є інтерес дослідників мистецтвознавців до історичного костюму. «Візуальний характер сучасної культури актуалізує інтерес до етнічних культур давнини, у тому числі й до історичного костюму» (Хэ Чжюнь 2011, с. 6). Методологічно звернення сучасних китайських дослідників мистецтвознавців до проблеми жіночого історичного костюму в культурі відбувається, частіш за все, через *метод історичної реконструкції*, який визначає функціональний зв'язок костюму та категорії «картина світу». Такі дослідження спираються, як правило, на *семіотичну методологічну парадигму*, науковий інструментарій зорієнтований на аналіз історичних *трансформацій соціокультурного коду костюму*. Є публікації, в яких досліджується *репрезентація* картини світу крізь призму китайського національного одягу, зокрема жіночого костюму. Так, наприклад, у дослідженні Хе Чжюнь доводиться, що «традиційний китайський костюм, незважаючи на на-

явність історичної, етнолокальної, статевовікової та статусної диференціації, зберігає базові характеристики, що відображають китайську картину світу» (Хэ Чжюнь 2011, с. 8).

Утім, якщо історичний жіночий костюм розуміється як «етнічний» або «етнокультурний», то китайські дослідники послуговуються *діалогізмом як методологічною основою* його аналізу. У синхронії *методологія діалогу етнокультур* дозволяє виявити особливості жіночого костюму різних етнічних груп в одному історичному періоді, а в діахронії — дослідити вплив історичного жіночого костюму на сучасний жіночий одяг. Так, у дисертації Лі Су застосована саме стратегія аналізу в діахронічному вимірі, що робить цю роботу вкрай актуальною (Ли Су 2010). У цьому випадку і постає проблема *репрезентації* елементів жіночого історичного костюму в сучасних варіантах жіночого модельного та повсякденного одягу. І, безумовно, ця проблема тісно пов'язана з проблемою традиції та інновації в культурі й мистецтві. Важко сперечатись з висновком Лі Су, за яким, «можна вважати, що застосування цих елементів — найпереконливіше свідчення того, що завдяки їх використанню ті, хто придбаває і носить подібний одяг, безпосередньо торкаються до найбагатшої культурної спадщини, яка втілюється в китайському традиційному одязі» (Ли Су 2010, с. 240).

На початку ХХІ ст. особлива увага в історіографії проблеми жіночого костюму приділяється окремим його елементам: орнаменту, крою, оздобленню тощо. Цікаво, що часто досліджується «дизайн» цих елементів у контексті трансформації сучасного жіночого одягу (Ван Мін 2005; Сюн Сяоянь, Цзяї Пін 2003; Тютюнова компанія району Баошань... 1995; Цуй Жунжун, Чжан Цзінцун 2009; Чжан Шусін 2007). Частина досліджень жіночого костюму присвячена символіці кольору та композиційним рішенням цих предметних форм (Сюй Хуеймін, Хецзін 2004; У Чжен'бао 1994; Цзя Цзіншен 1993; Чжен Цзюнь, Лю Шаюй 2007) тощо.

Тобто *методологічно* сучасні китайські дослідники послуговуються ідеями західних колег щодо розуміння костюму як певного «проекту», чие *предметне втілення є конструктивістською стратегією* (Вей Жунхуй 2008; Дай Болун 2007; Ло Шихун, У Вей 2009; Сун Юн'ці, Цао Цзе 1986).

У ХХ — на початку ХХІ ст. вивчення предметних форм, враховуючи й жіночий костюм, ки-

тайськими вченими ведеться відповідно до категорій стилю як певної системи, котра формує критерії оцінок. Враховуючи те, що в основі просторових мистецтв лежить *формотворчий принцип*, особливістю жіночого костюму як результату архітектонічної творчості є існування в ансамблі. Ось чому аксесуари, прикраси та інші елементи цієї ансамблевості жіночого костюму розглядаються дослідниками комплексно як на основі першоджерел (Тан Шу), так і на основі історичної реконструкції (до прикладу, Чжан Цзін звертає увагу на використання історичного китайського костюму в екранізаціях традиційної китайської опери (Чжан Цзін 2013, с. 20–28; Лі Хань 2019).

Друга група робіт китайських учених-мистецтвознавців — це дослідження, в яких реалізується методологія репрезентацій жіночого костюму в конкретних жанрах станкового живопису: портреті, сюжетному живописі насамперед. Цікавою в цьому сенсі видається розвідка Чжан Юя, в якій досліджувався костюм персонажів олійного живопису Чень Іфей [184] (Чжан Юй 2017). Чжань Юй користується *семіотичною методологією* аналізу портретного живопису Чень Іфей, встановлюючи формотворчі та смислові конотації костюмів на персонажах портретів з національними та офіційними костюмами історичних осіб Китаю. Чжань Юй наголошує на тому, що Чень Іфей «включає у свої роботи чонсам, одяг Тибету, китайські туніки та інші костюми з китайськими характеристиками...» (Чжан Юй 2017, с. 48). Інший автор Лу Яньцін у своїй магістерській дисертації звертає увагу на жіночі образи в китайському таджицькому живописі, хаарактеризуючи і костюм жінок-персонажів. *Методологічно* робота Лу Яньціна є *формально-мистецтвознавчою*, а науковим інструментом є *метод формально-стилістичного аналізу* (Лу Яньцін 2018, с. 7–44). Особливості жіночих образів сюжетних картин у китайському таджицькому живописі також аналізуються за допомогою *методу порівняльного аналізу*, в ході якого автор робить висновок, що «у сучасному таджицькому живописі Китаю багато зображень жінок у народних костюмах. Видно, що жінки цього етносу поступово приймають чужу культуру та речі. Ді-

вчата в жакетах, спортивному взутті тощо мають певний зв'язок із традиційними національними костюмами як Таджикистану, так і Китаю» (Лу Яньцін 2018, с. 40). Аналогічною методологією користується і Де Дема, в публікації якого основна увага приділяється жіночим образам монгольської національності в китайських картинах олією, а також аналізу властивих їм загальних характеристик жіночих образів монгольської національності (Де Дема 2020). Пен На звертає увагу на трансформацію жіночих образів та репрезентацію жіночих костюмів в олійному живописі часів Нового Китаю. Цікавим є використання *гендерної теорії як основної методології* дослідження (Peng Na 2014). «Відображення цих образів є фактично зовнішнім виразом ставлення митця до становища жінок у соціальних та культурних координатах та їх ставлення до стосунків між статями... Група художниць з відкритим почуттям та жіночою чутливістю переступила межі статі та сформувала власне художнє уявлення про суспільство, історію та людей», — зазначає Пен На (Peng Na 2014, р. 11).

Дисертація, захищена в Україні Ван Шутіном, теж базувалась на *гендерній методології* (Ван Шутін 2020).

Утім, аналіз історіографії проблеми репрезентації жіночого костюму в китайському станковому живописі свідчить про брак системних досліджень із зазначеної проблеми як у західному мистецтвознавчому дискурсі, так і в китайському. У теоретичних роботах китайських дослідників, дотичних до цієї проблеми, як правило, використовувалась традиційна формальностилістична описова методологія, але під впливом світових дослідницьких тенденцій на початку ХХІ ст. почали користуватись науковим інструментарієм семіотики, гендерної теорії, теорії діалогу культур, що значно збагатило оптику сучасного китайського мистецтвознавства.

Перспективи подальших досліджень можуть полягати у зверненні до проблеми стратегій репрезентацій жіночого костюму безпосередньо у творах станкового живопису художників Китаю.

Список літератури

1. [Ван, Аосюань. (2020). Коротка дискусія про розвиток історії китайського мистецтва. *Всесвітній дім: Академічний*, (5). <https://www.fx361.cc/page/2020/0910/9751910>.

184 Чень Іфей (кит. 陳逸飛, пін'їнь Chén Yìfēi, 1946–2005) – китайський художник і кінорежисер. Закінчив Художній інститут Шанхая (1965). В епоху Культурної революції був відомий масштабними портретами Мао Цзедуна та великими полотнами на революційні теми. Потім почав синтезувати традицію соціалістичного реалізму з європейським романтизмом.

- shtml]. 王澳萱. 浅谈中国美术史发展历程. «世界家苑·学术». 2020年5期. <https://www.fx361.cc/page/2020/0910/9751910.shtml>.
2. Ван, Вэй. (1923). Тайны живописи (В. М. Алексеев, Пер.). *Восток*, (3), 31–37.
 3. [Ван, Мін. (2005). *Дизайн орнаменту костюму*. Ляонінське видавництво науки та техніки]. 王明. «服裝飾品設計». 遼寧科技出版社, 2005年.
 4. [Ван, Мінцін. (1962). *Історія династії Південна Сун*. Чжунхуа шуцзюй]. 王明清. «南宋史». 中華書局, 1962年.
 5. Ван, Мін. (2021). *Донаторський чин у розписах храмового комплексу печер Дуньхуану: типологія, композиція, іконографія, стилістика* [Неопубл. дис. д-ра філософії (Ph.D)]. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. https://ksada.org/pdf/VAN_MIN_DISERTACIYa.pdf.
 6. [Ван, Хунцзянь & Юань, Баолін. (1994). *Введення у образотворче мистецтво*. Вища освіта]. 王洪建、袁寶林. «美術概論». 高等教育, 1994年.
 7. Ван, Цзянь. (2012a). *Отражение философии даосизма в живописи Китая*. [Автореф. дис. канд. культурології, Забайкальський державний університет]. ЭБ РГБ. <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01005019704?page=1&rotate=0&theme=white>.
 8. Ван, Цзянь. (2012b). *Отражение философии даосизма в живописи Китая*. [Неопубл. дис. канд. культурології]. Забайкальський державний університет.
 9. Ван, Чонг. (2022, 14 квітня). Періодизація існування «жіночої теми» в китайському станковому живописі ХХ ст. [Презентація статті]. *Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність. Міжнародна науково-практична конференція* (с. 22). Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків. <https://ksada.org/pdf1/konf-14.04.22.pdf>.
 10. Ван, Шутін. (2020). *Гендерна проблематика сучасного китайського живопису: від жіночої теми до жіночого мистецтва*. [Неопубл. дис. канд. мистецтв.]. Харківська державна академія дизайну і мистецтв.
 11. [Вей, Жунхуй. (2008). *Володар вітрів костюма та декору націй Китаю*. Видавництво Пекінського університету]. 魏榮輝. «中華民族服飾之風之主». 北京大學出版社, 2008年.
 12. Вэнь, Цзянь. (2003). *Даосизм: состояние и место в современном Китае (80–90-е годы XX века)*. [Автореф. дис. канд. ист. наук, Амурський державний університет]. ЭБ РГБ. <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01000257722?page=1&rotate=0&theme=white>.
 13. Ген, Чжизун. (2019). *Жіночий портрет у китайському живописі ХХ — початку ХХІ ст.: образно-стильова еволюція* [Автореф. дис. канд. мистецтв., Львівська національна академія мистецтв]. Інституційний репозитарій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2436>.
 14. Гинзбург, К. (1998). Репрезентация: слово, идея, вещь (Г. Галкина, Пер.). *Новое литературное обозрение*, 5(33), 5–21. (Оригинал опубликован в 1991 г.).
 15. Го, Жо-суй. (1978). *Записки о живописи: что видел и слышал*. Наука.
 16. Головачев, В. Ц. (2010). Кастильоне. В М. Л. Титаренко, А. И. Кобзев, С. А. Торопцев, В. Е. Еремеев, С. М. Аникеева, М. А. Неглинская, А. Е. Лукьянов (Ред.), *Духовная культура Китая. Энциклопедия: Т. 6 (дополнительный). Искусство* (с. 597–598). Восточная литература.
 17. [Ге, Чжаогуан. (1987). *Даосизм та китайська культура*. Шанхайское народное издательство]. 葛兆光. «道教与中国文化». 上海人民出版社, 1987年.
 18. [Дай, Болун. (2007). *Національний костюм та декор*. Китайське видавництво «Трьох ущелин Санься». 戴伯倫. «民族服飾». 中國“三峡三峡”出版社, 2007年.
 19. [Даосизм і китайська культура: Світ сокровенного. (2005). Пекін]. «教與中國文化: 隱世世界». 北京, 2005年.
 20. [Де, Дема. (2020). Естетичні характеристики та духовне вираження монгольських жіночих постатей у олійному живописі. *Китайське національне мистецтво*, (3), 66–71]. 德德瑪. 油畫中蒙古族女性形象的審美特徵與精神表現. «中國民族藝術». 2005年3期. 66–71頁.
 21. [Ду Ер-вей. (1978). *Дослідження конфуціанських, буддистських та даоських вірувань*. Тайвань сюешен шуцзюй]. 杜爾維. «研究儒家、佛教和道家的信仰». 台灣學聖書局, 1978年.
 22. Завадская, Е. В. (1975). *Эстетические проблемы живописи старого Китая*. Искусство.
 23. Завадская, Е. В. (1978). «Беседы о живописи» Ши-Тао. Наука.
 24. [Лень Цзя У. (1989). *Історія раннього мистецтва*. Пекін]. 嚴家武. «早期藝術史». 北京, 1978年.

25. Крижанівський, О. П. (2006). *Історія стародавнього Сходу* (3-тє вид., стер.). Либідь.
26. Ли, Вэй. (2002). *Культура Китая эпох Тан и Сун: синтез форм духовной культуры*. [Неопубл. дис. канд. культурологии]. Московский государственный университет культуры и искусств.
27. Ли, Мэнде. (2020). *Репрезентация национальной культуры Тибета в творчестве китайских художников 60-х гг. XX в.* [Неопубл. дис. канд. искусствовед.]. Дальневосточный федеральный университет.
28. Ли, Су. (2010). *Этнокультурные традиции национального костюма в дизайне современной китайской одежды*. [Неопубл. дис. канд. искусствовед.]. Санкт-Петербургский государственный университет технологий и дизайна.
29. Линь, Юнчао. (2022). *Натюрморт в искусстве Китая XX — начала XXI века в контексте русского и западноевропейского искусства*. [Неопубл. дис. канд. искусствовед.]. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена.
30. [Лі, Гуйлу. (1997). Основні шляхи трансляції китайської культури. *Хуайін шичжуань сюебао*, (2), 52–55]. 桂祿. 中國文化傳播的主要途徑. «懷英史傳學報». 1997年2期. 52–55頁.
31. Лі, Хань. (2019). *Культуротворчі функції історичного костюму в ігровому кінематографі Китаю порубіжжя XX–XXI ст.* [Дис. канд. мистецтв., Харківська державна академія культури]. Репозитарій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2338>.
32. [Лі, Хуаньхуань. (2014). *Злиття західних та китайських елементів у живописі Фан Цзюньбі*. Видавництво Центральної академії образотворчих мистецтв]. 歡歡. «方君弼繪畫中西方與中國元素的融合». 中央美術學院出版社, 2014年.
33. [Лі, Янчжен. (1993). *Даосизм у Китаї*. Пекін]. 李彥正. «中國近代的道教». 北京, 1993年.
34. [Ло, Сянлінь. (1974). *Історія культури доби Тан. Юаньлю*]. 羅祥林. «唐文化史». 元流, 1974年.
35. [Ло, Шихун & У, Вей. (2009). *Дизайн розкрою сучасного одягу*. Хунаньське народне видавництво]. 世宏, 吳偉. «現代服裝的裁剪設計». 湖南人民出版社, 1974年.
36. Лу, Сінь. (1961). *Вибрані твори* (І. Чирко, Пер.). Держлітвидав України.
37. [Лу, Яньцін. (2018). *Дослідження жіночих образів у китайському таджицькому живописі*. Магістерська дисертація, Університет Сучжоу]. 陸延慶. «中國塔吉克繪畫中的女性形象研究». [碩士論文, 蘇州大學, 2018年.
38. Му, Кэ. (2019). *Проблемы становления и развития станковой живописи в китайском искусстве XX века*. [Неопубл. дис. канд. искусствовед.]. Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова.
39. Пин, Пинфань. (2008). *Художественная интерпретация традиционной живописи Китая в декоративном убранстве интерьеров пригородных дворцов Санкт-Петербурга*. [Автореф. дис. канд. искусствовед., Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. ЭБ РГБ. <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01003461111?page=1&rotate=0&theme=white>.
40. [Сі, Цзінчжі. (2005). *16 уроків російського мистецтва*. Видавництво Університету Цінхуа]. 奚敬志. «16節俄羅斯藝術課». 清華大學出版社, 2005年.
41. [Сі, Цзінчжі. (2010). *Максимов К. М. Альбом*. Народне видавництво]. 奚敬志. «馬克西莫夫 [К.М.]. 專輯». 人民出版社, 2010年.
42. *Слово о живописи из сада с горчицное зерно*. (2001). (Е. Завадская, Пер.). В. Шевчук. (Оригинал опубликован в 1679 г.).
43. [Сун, Юн'ці & Цао, Цзе. (1986). *Сучасні костюми*. Чжаохуа]. 宋永琪, 曹傑. «現代西裝». 昭華美術出版社, 1986年.
44. Сюй, Бэйхун. (2010). *Об искусстве*. У Ван, Цжен. *Избранное*. Шанхайское издательство изобразительных искусств.
45. [Сюй, Хуеймін & Хецзін. (2004). *Гамма кольорів в дизайні костюма*. Цзі-ліньське художнє видавництво]. 徐惠明, 何晶. «服裝設計中的配色方案». 志林美術出版社, 2004年.
46. [Сюй, Хун. (2014). *Новий простір китайського живопису олією*. *Мистецтво*, (11), 115–116]. 徐紅. 中國油畫的新空間. «藝術». 2014年11期. 115–116頁.
47. [Сюн, Сяоянь & Цзяї, Пін. (2003). *Дизайн особливих елементів в костюмі*. Видавництво вищої освіти]. 熊晓燕, 江平. «服装专题设计». 高等教育出版社, 2003年.
48. [Сюн, Ін. (2006). *Сучасна мова реалізму: вивчення мови олійного живопису*. Шанхайське видавництво живопису та каліграфії]. 熊寅. «現實主義的現代語言: 探索油畫的語言». 上海書畫出版社, 2006年.

49. [Тан, Іцзе. (1988). *Конфуціанство, даосизм і буддизм у традиційній китайській культурі*. Видавництво світ Китаю]. 唐一傑. «中國傳統文化中的儒、道、佛». 中國世界出版社、1988年.
50. [Тан шу. *Історія династії Тан та костюмний церемоніал*. (Б. д.). Б. в.]. «唐書. 唐朝歷史與服飾盛典». [N. p.], [N. d.].
51. [Тютюнова компанія району Баошань провінції Юньнань. *Сто зразків орнаменту національних менишин провінції Юньнань*. (1995). Юньнаньське художнє видавництво]. «雲南省寶山區煙草公司. 雲南省少數民族百飾品». 雲南美術出版社、1995年.
52. У, Чэн-энь. (1994). *Путешествие на Запад: роман: в 4 т.* (В. Колоколов & И. Голубев, Пер.). Полярис. (Оригинал опубликован в 1592 г.).
53. [У, Чжен'бао. (1994). *Мистецтво кольору в одязі*. Цзянсуське художнє видавництво]. 吳正寬. «服裝中的色彩藝術». 江蘇美術出版社、1994年.
54. [Фан, Гуанчан. (1994). *Зібрання перекладів та коментарів до «Сутри серія»*. Шанхайське видавництво стародавніх текстів]. 方广辑. «般若心经译注集成». 上海古籍出版社、1994年.
55. [Фан, Діан. (2009, 12 березня). *Конкретний реалізм – Лю Сяодун, його часи та наші часи*. Art China. http://big5.china.com.cn/gate/big5/art.china.cn/mjda/2009-03/12/content_2785697.htm]. 范迪安. «具體現實主義—劉小東和他的時代和我們的時代». 2009年3月12日. 藝術中國. http://big5.china.com.cn/gate/big5/art.china.cn/mjda/2009-03/12/content_2785697.htm.
56. Хэ, Чжиюнь. (2011). *Эволюция китайского традиционного костюма на Севере Китая как репрезентация социокультурных кодов картины мира*. [Неопубл. дис. канд. культурологич. наук]. Дальневосточный государственный технический университет.
57. [Цао, Шибан. (1981). *Збірник статей з історії перекладу буддійських сутр у Китаї*. Дунчу]. 曹仕邦. «中国佛教史经论集». 东初出版社、1981年.
58. Цзин, Хао. (1965). Заметки о правилах работы кистью (С. Кречетов, Пер.). В А. А. Губер & В. В. Павлов (Ред.), *Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах: Т. 1. Средние века* (с. 72–79). Искусство.
59. [Цзя, Цзіншен. (1993). *Наука про дизайн кольору в костюмі*. Видавництво вищої освіти]. 賈京生. «西裝色彩設計的科學». 高等教育出版社、1993年.
60. Ци, Бинь. (2007). *Основы творческого метода китайского художника Сюй Вэя (1521–1593)*. [Неопубл. дис. канд. искусствовед.]. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена.
61. [Цин, Сітай. (1988а). Про місце даосизму у традиційній китайській культурі. *Дослідження філософії*, (1), 52–66]. 清熙泰. 論道教在中國傳統文化中的地位. «哲學研究». 1988第1號. 52–66頁.
62. [Цин, Сітай. (1988b). *Новий розгляд даоської культури*. Сичуаньське народне видавництво]. 清熙泰. «道教文化的新面貌». 四川人民出版社、1988年.
63. [Цуй, Жунжун & Чжан, Цзінцун. (2009). *Повне зібрання національного костюма та декору національності хань у новітній час*. Китайське видавництво легкої промисловості]. 崔榮榮、張景瓊. «漢族近現代民族服裝服飾全集». 中國輕工業出版社、2009年.
64. [Цю, Дунлянь. (2006). *Сучасний китайський живопис*. Хунаньське видавництво образотворчого мистецтва]. 邱東蓮. «當代中國畫». 湖南美術出版社、2006年.
65. [Чан, Сюнь. (2014). *Історію мистецтва написав народ Китаю*. Санлян]. 陳勳. «藝術史是中國人民書寫的». 三良出版社、2014年.
66. [Чжан, Цзін. (2013). *Сьогодення та минуле екранізації китайської опери з використанням історичного костюма*. *Цінчунь Суй-юй*, (10), 20–28]. 張靜. 古裝戲曲電影改編的今昔. «慶春隨遇». 2013年10期. 20–28頁.
67. [Чжан, Шусінь. (2007). *Малюнки орнамент костюма та декору*. Видавництво вищої освіти]. 張樹新. «西裝的裝飾品和裝飾的圖紙». 高等教育出版社、2007年.
68. [Чжан, Юй. (2017). *Дослідження костюмів персонажів у картинах олією Чень Іфєя*. [Магістерська дисертація]. Шеньсійський університет науки та технологій]. 張宇. «陳逸飛油畫人物服飾研究». [碩士論文]. 陝西科技大學、2017年.
69. [Чжан, Чженфен. (2000). *Історія китайського мистецтва*. Наука]. 張正峰. «中國美術史». 科學 2000年.
70. [Чжао, Лі & Юй, Дін. (2001). *Історія китайського живопису 1542–2000*. Хунаньське видавництво з образотворчого мистецтва]. 趙立於丁. «中國繪畫史 1542–2000». 湖南美術出版社、2001年.
71. [Чжен, Цзюнь & Лю, Шаюй. (2007). *Колір одягу*. Видавництво хімічної промисловості]. 鄭軍、劉沙宇. «衣服上的顏色». 化學工業出版社、2007年.
72. Чжоу, Син. (2010). *Няньхуа Сучжоу и ее влияние на японскую гравюру XVII–XVIII ст.*

- [Неопубл. дис. канд. искусствовед.]. Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов.
73. [Чень, Даньцін. (2002). *Малюнки та живопис, які були виконані Чень Даньцін протягом 1968–1999 рр.* Чженцзянське видавництво з народного мистецтва]. 陳丹青. «陳丹青在 1968–1999 年間創作的素描和繪畫». 鄭江民間美術出版社、2002年.
74. [Чень, Даньцін, Ай, Вейвей & Ван, Баодію. (2006). *Мистецтво — не звичайне інтерв'ю.* Народна література]. 陳丹青、艾薇薇、王寶迪玉. «藝術不是一次普通的採訪». 民間文學、2006年.
75. [Чень, Юйдун. (Ред.). (2005). *Енциклопедія буддійської культури* (Виправлене видання). Тяньцзіньське народне видавництво]. «佛教文化百科全書» / 陳玉東. (Ed.). (Revised edition). 天津人民出版社、2005年.
76. [Чжу, Чуньлінь. (2006). *Класична мова реалізму: вивчення мови олійного живопису.* Шанхайське видавництво живопису та каліграфії]. 朱春林. «現實主義的古典語言: 油畫語言探索». 上海書畫出版社、2006年.
77. [Чунь, Лю. (2005). *Історія живопису олією у Китаї.* Молодь]. 劉春. «中國油畫史». 青年、2005年.
78. Чэнь, Синь. (2010). *Творчество китайских мастеров — учеников русских художников-эмигрантов в Китае в XX веке как проявление диалога культур.* [Неопубл. дис. канд. культурологии]. ФГАОУ ВО Дальневосточный федеральный университет.
79. [Шао, Дачжень. (2010). *Китайський сучасний художник Цзінь Шані.* Ліннаньське видавництво образотворчих мистецтв]. 邵大振. «中國當代藝術家金山». 嶺南美術出版社、2010年.
80. [Шуй, Тяньчжун. (2001). *Історія мистецтва та людина.* Гуансійське художнє видавництво]. 水天中 «藝術史與人類史». 廣西美術出版社、2001年.
81. [Юе, Мінцзюнь. (2006). *Китайці-творці.* Видавництво образотворчих мистецтв провінції Сичуань]. 岳敏君. «中國創作者». 四川美術出版社、2006年.
82. Bennett, S. (2010). *The Mustard Seed Garden Manual of Painting. A Reevaluation of the First Edition.* University of Washington.
83. Bush, S. & Shih, Hsiao-yen. (1985). *Early Chinese Texts on Painting.* Harvard University Press.
84. Chartier, R. (1989). Le monde comme représentation. *Annales*, 44(6), 1505–1520.
85. Creel, H. G. (1974). *Shen Pu-hai. A Chinese Political Philosopher of the Fourth Century B. C.* University of Chicago Press.
86. Graff, D. A. & Higham, R. (Eds.). (2012). *A Military History of China* (Updated edition). University Press of Kentucky.
87. Hay, J. (2001). *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China.* Cambridge University Press.
88. Ho, Wai-kam & Smith, J. (Eds.). (1992). *The Century of Tung Ch'i-chang, 1555–1636* (Vols. 1–2). The Nelson-Atkins Museum of Art in association; The University of Washington Press.
89. Hu-Sterk, F. (2003). Tang Landscape Poetry and 'Three Distances' of Guo Xi. In O. Lomova (Ed.), *Recarving the Dragon: Understanding the Chinese Poetics* (pp. 179–204). Karolinum Press.
90. Peng, Na. (2014). On the changes of the female image in oil painting since the founding of New China. *Journal of Art Education Research*, (8), 10–15.
91. Pines, Y., Shelach, G., von Falkenhausen, L. & Yates, R. D. S. (Eds.). (2013). *Birth of an Empire: The State of Qin Revisited.* University of California Press.
92. Representation. (2022, 20 november). Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Representation>.
93. Rossabi, M. (Ed.). (1983). *China among equals: the Middle Kingdom and its neighbors, 10th-14th centuries.* University of California Press.
94. Rowe, W. (2002). Social Stability and Social Change. In W. Peterson (Ed.), *The Cambridge History of China: Vol. 9, part 1. Ch'ing Empire to 1800* (pp. 473–562). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521243346.011>
95. Siren, O. (1958). *Chinese Painting. Leading Masters and Principles* (1st American edition): Vol. 1. Early Chinese Painting. The Ronald Press Company. Siren, O. (1958). *Chinese Painting. Leading Masters and Principles* (1st American edition): Vol. 3. Plates. The Ronald Press Company.
96. Sullivan, M. (1979). *Symbols of Eternity: Landscape Painting in China.* Stanford University Press.
97. Teng, E. J. (2004). *Taiwan's Imagined Geography: Chinese Colonial Travel Writing and Pictures, 1683–1895.* Harvard University Asia Center. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1tf9cz>
98. The Lingnan School of Painting: Art and Revolution in Modern China 1906–1951. (n.d.). <https://www.lingnanart.com/lingnanschool-eng.htm>.
99. Tillman, H. C. & West, S. H. (1995). *China under Jurchen rule: Essays on Chin intellectual and cultural history.* State University of New

- York Press.
100. Vandier-Nicolas, N. (1987). *Esthetique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song)*. Paris.
101. Walthall, A. (2008). *Servants of the Dynasty: Palace Women in World History*. University of California Press.
102. Wang, Keping. (2002). Wang Guowei: Philosophy of Aesthetic Criticism. In Chung-ying Cheng & N. Bunnin (Eds.), *Contemporary Chinese Philosophy* (pp. 37–56). Blackwell Publishers.
103. Wang, S. (2008). Qing Imperial Women: Empresses, Concubines, and Aisin Gioro Daughters. In A. Walthall (Ed.), *Servants of the Dynasty: Palace Women in World History* (pp. 137–158). University of California Press.
104. Yang, X., Barnhart, R. M., Nie, C., Cahill, J., Lang, S., & Wu, H. (1997). *Three Thousand Years of Chinese Paintings*. Yale University Press; Foreign Languages Press.

Розділ 7

ДЕРЖАВНЕ РЕГУЛЮВАННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Анна Анатоліївна Батюк

*викладачка кафедри методології кроскультурних практик
Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
Харків, Україна
batiuk1990@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000000325795578>*

7.1 Теоретичні аспекти та методологія державного регулювання аудіовізуаль- ного мистецтва

Трансформації, що наразі відбуваються у світі, впливають на всі ланки життя людей. Розвиток цифрових технологій та інформаційного простору невпинно позначається як на процесах світової глобалізації — стираючи кордони, об'єднуючи простір, так і на сфері державного регулювання, котре все більше не відповідає викликам сьогодення.

Інтелект і креативні ресурси наразі стають важливою складовою для стабільної розвинутої економіки держави. У цьому аспекті підвищується важлива роль креативної індустрії та розвиненої аудіовізуальної сфери.

У свою чергу, розвиток аудіовізуального мистецтва й виробництва перебуває під дією багатьох зовнішніх чинників, а швидкий перебіг технологічного прогресу створює складні умови, що потребують постійного моніторингу, інноваційних змін для якісного наповнення продукту. Таким чином, актуальність нормативноправового регулювання діяльності у сфері аудіовізуального мистецтва відповідно до вимог сучасності, забезпечення якісної підготовки фахівців, компетентне навчання за професіями аудіовізуального виробництва, забезпечення ефективної зайнятості в цій сфері та мінімізації можливого безробіття є пріоритетними питаннями державного регулювання в процесі становлення та розвитку аудіовізуального виробництва.

Вивченням проблеми розвитку креативних індустрій займалися багато науковців — як іноземних, це, зокрема, Р. Флорида (Флорида 2005), Ч. Лендрі (Landry 2008), Ю. Хонг, Х. Чен (Hong, Chen 2017), так і українських: О. Валевського (Валевський 2018), О. Ніколаєвої, А. Онопрієнка, С. Таран, Ю. Шоломицького, П. Яворського (Ніколаєва, Онопрієнко, Таран, Шоломицький, Яворський 2020), І. Кукси, Т. Петухової (Кукса, Петухова 2017), Є. Олійник (Олійник 2018) та інші.

При аналізі доробку іноземних науковців окрему увагу було приділено праці Річарда Флориди «Креативний клас. Люди, що змінюють майбутнє» (Флорида 2005), де він одним з перших вводить поняття креативного класу. Автор обґрунтовує особливе місце креативного сектору в структурних зрушеннях економіки. На думку Флориди, креативні індустрії відіграють провідну роль у зміні світу.

Детальне висвітлення теорії креативних міст можна побачити у працях Ч. Лендрі (Landry 2008), де автор описує особливості креативної галузі та її вплив на економіку країни. Ідеї Чарльза Лендрі, що були викладені 1994 р. в роботі «Креативне місто», є певною інструкцією для державної влади щодо підтримки розвитку креативної галузі та приватного сектору, який працює у творчій індустрії. Лендрі запевняє, що підприємства приватного сектору не зможуть розвиватися без фінансової підтримки з боку держави. Погоджуємося з думкою вченого, що місцева та державна влади повинні з метою розвитку креативного міста заохочувати творчі експериментальні й пілотні проекти, а також усувати перепони — такі як бюрократія, велика структурність органів влади та контролюючих органів. Розвитку творчого мислення не має заважати нічого, необхідно створити відповідні умови для комфортної креативної діяльності. Лендрі наголосив на важливості наявності певної стратегії, яка дасть імпульс і стимулює розвиток культурної та мистецької

ланки. Дуже важливо проводити постійний моніторинг і перевірку темпів розвитку та зростання, а також орієнтуватися на досвід більш розвинутих міст і країн у питанні становлення креативної індустрії, розвитку креативного міста. «Креативне місто» є, певним чином, настільною книгою в процесі побудови та розвитку будь-якої творчої галузі.

У сфері світових наукових досліджень окреме місце займає розвідка (Hong, Chen 2017), де автори Юсу Хонг та Хуейвен Чен порівняли розвиток креативної індустрії в різних країнах (Японія, Корея, Тайвань). У ході роботи автори дійшли висновку про важливість розвитку креативної економіки держави. Вони визначили головні пріоритетні аспекти, необхідні для розвитку креативної галузі та трансформації креативної економіки до «всеосяжної креативної економіки»; це: якісна освіта, виховування творчих талантів і творчого підприємництва паралельно з освітою, створення галузевих творчих систем. З огляду на важливість якісних знань соціуму для економіки та взаємозв'язок рівня системи освіти та рівня життя запропоновані аспекти можуть бути певною аксіомою для розвитку креативної галузі й будуть формувати фундамент для будівництва всеосяжної креативної економіки, розвитку складників галузі креативної індустрії.

Вищезазначеними розвідками зроблено вагомий внесок у розвиток креативного сектору у світі. Пропозиції та доробок їх авторів є фундаментальними для подальших досліджень у сфері креативної економіки та можуть використовуватися при розробленні стратегії розвитку державного регулювання творчої ланки.

Основу дослідження креативних індустрій в Україні поклали такі вчені як І. Кукса, Т. Петухова (Кукса, Петухова 2017). У спільній науковій праці вони ще раз дослідили поняттєвий апарат і навели аргументи на підтримку нової парадигми розвитку, яка пов'язує економіку та культуру. Займаючись пошуком напрямів сприяння розвитку культурних і мистецьких підгалузей, І. Кукса та Т. Петухова визначили важливість сприяння розвитку креативності й підприємницьким навичкам у системі освіти на всіх рівнях. Вважаємо також доцільними пропозиції науковців (Кукса & Петухова 2017) забезпечувати ресурси для міжнародного співробітництва й торгівлі, просувати українські таланти та творчість у всьому світі.

Є. Олійник (Олійник 2018) визначила основні перепони розвитку креативної галузі в Україні, до яких віднесено нераціональне фінансування, ігнорування авторського права та низький попит на культуру в Україні. Ці перепони є вагомими в аспекті зростання креативної економіки і тому потребують вирішення на державному рівні шляхом проведення нормотворчої діяльності, формування концепції підтримки культурної та мистецької галузі.

Вагомі здобутки в аналізі сучасного стану креативної галузі та дослідженні її впливу на сектори економіки країни відображені у спільній праці Ольги Ніколаєвої, Андрія Онопрієнко, Світлани Таран, Юрія Шоломицького й Павла Яворського (Ніколаєва, Онопрієнко, Таран, Шоломицький, Яворський 2020). Дане дослідження дозволяє обґрунтувати позиції багатьох науковців та проводити подальші розвідки, спираючись на представлені фактичні результати.

О. Валецький (Валецький 2018), у свою чергу, приділив увагу дослідженням ролі держави у сфері креативних індустрій. У даній праці було визначено проблеми реалізації державної політики в процесі розвитку креативного сектору, що залишаються актуальними і сьогодні та потребують негайного вирішення.

Загалом в Україні останніми роками активно зростає чисельність науковців, що займаються дослідженням особливостей розвитку всієї креативної галузі. Створюються робочі групи за підтримки державних і громадських організацій, проводяться певні заходи. Проте відсутність єдиного плану дій заважає досягненню певних результатів, знецінює намагання держави надати підтримку та сприяти розвитку. У науковій діяльності окрему увагу українські науковці приділяють і дослідженням аудіовізуального мистецтва як окремого напрямку діяльності креативної сфери. Масштабне науковосоціологічне дослідження було проведено колективом авторів (Лазаренко, Ломоносова, Назаренко, Філіпчук, Хассай 2021). Відповідно до мети цього дослідження було з'ясовано умови праці людей, зайнятих у сфері культури та креативності в Україні; визначено проблеми, потреби, інтереси в професійному розвитку громадян, що є представниками культурної та креативної галузі; наголошено на відмінностях між працівниками за статтю, між найманими працівниками та незалежними фахівцями, на розбіжностях, що існують між різними секторами

креативних індустрій. Тут доречно зауважити, що відмінності в різних галузях економіки та галузях креативних індустрій можуть здебільшого полягати в державному регулюванні тієї чи іншої діяльності, важливе ефективне застосування методів сприяння розвитку галузі з боку держави, спрямоване саме на розвиток і допомогу конкретній галузі.

Незважаючи на численні здобутки науковців у сфері креативних індустрій та розвитку аудіовізуального мистецтва, досі залишаються відкритими питання: державного сприяння у сфері аудіовізуального мистецтва, вдосконалення нормативноправового регулювання; підтримки представників професій аудіовізуального сектору в процесі становлення трудової кар'єри.

Виходячи з цього сформульовано мету даної розвідки: дослідження проблеми державного регулювання аудіовізуального мистецтва.

Для досягнення поставленої мети окреслимо завдання дослідження:

- ознайомитися з сучасним станом сфери креативних індустрій України;
- дослідити вплив розвитку креативної та мистецької галузі на економіку країни;
- проаналізувати рівень зайнятості та безробіття у професійному розрізі мистецької галузі;
- сформулювати визначення державного регулювання аудіовізуального мистецтва та його складових елементів;
- вивчити нормативноправове регулювання у сфері аудіовізуального мистецтва;
- визначити проблеми державного регулювання аудіовізуального мистецтва та запропонувати шляхи їх вирішення.

У ході дослідження головну увагу зосереджено на аналізі частини креативної індустрії, яка належить до аудіовізуального мистецтва. Визначення рівня впливу цього сектору на економіку та обґрунтування необхідності вдосконалення державного регулювання зумовлено важливістю розвитку стратегічних напрямів телебачення, кіно, радіо, а також українських музичних композицій, пісень тощо. Події, що відбуваються нині на території України, війна з зовнішнім агресором виступають певним викликом для динамічного піднесення національної мистецької галузі, поширення українського мовлення, мистецтва, української мови, пісні, кіно. Таким чином, великого значення набуває застосування ефективного державного ре-

гулювання в аспекті стимулювання та підтримки аудіовізуального сектору.

Тобто необхідність наповнити кваліфікованою робочою силою ринок праці аудіовізуальної сфери потребує додаткових заходів державного регулювання, а саме застосування методів стимулювання розвитку національного аудіовізуального виробництва та фінансова підтримка їх з боку держави. Пріоритетним напрямом має стати формування цілісного механізму державного регулювання аудіовізуальної сфери в Україні.

Для вирішення поставлених завдань розвідки застосовано комплекс взаємодоповнюючих загальнонаукових і спеціальних методів дослідження, серед них: методи аналізу та систематизації наукових даних, положень законодавчих і нормативних документів — для з'ясування рівня наукової розробленості досліджуваної проблеми й рівня її нормативноправового забезпечення, виявлення рівня впливу креативних індустрій на національну економіку; синтезу теоретичних та емпіричних даних — для виявлення сучасного стану, проблем і тенденцій розвитку аудіовізуальної сфери; економікостатистичний метод — з метою виявлення тенденцій зайнятості у сфері аудіовізуального мистецтва та аналізу даних щодо чисельності зайнятих та безробітних зі спеціальностей, що належать до креативної індустрії; індукційний метод — для виведення логічних узагальнень, пов'язаних із сучасними процесами в аудіовізуальному мистецтві; методи системного та структурнофункціонального аналізу — для вивчення ефективності та дієвості існуючої системи державних заходів; абстрагування, формалізації, узагальнення — для напрацювання рекомендацій щодо вдосконалення державного регулювання аудіовізуального мистецтва; графічний метод було застосовано для побудови діаграм, із метою наочного відображення тенденції змін в економічних показниках.

Теоретична база дослідження ґрунтується на наукових доробках вітчизняних і зарубіжних науковців з проблематики державного регулювання у сфері аудіовізуального мистецтва. Інформаційна база дослідження складається з наступних нормативноправових актів: Конституції України, Цивільного кодексу України, законів України «Про державну підтримку кінематографії в Україні», «Про культуру», «Про кінематографію», «Про авторське право і суміжні права», «Про суспільні медіа України», «Про інформацію», «Про медіа», розпорядження Кабінету Міністрів України «Про

затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій» та інших законодавчих актів України, а також міжнародних договорів. Основою статистичної бази є дані Державного центру зайнятості та Державної служби статистики України.

Виходячи з актуальності та доцільності дослідження на сьогоднішній день, визначення й описання рівня впливу основних креативних сфер на економіку держави викликають потребу в детальнішому аналізі. Отже, перш за все, в дослідженні розглядається загальний прямий вплив креативних індустрій на економіку, що, по суті, являє собою кількісний внесок галузі в загальне виробництво, додану вартість, доходи та зайнятість. Відповідно до того, що креативний сектор — це загальне поняття, було наведено складники галузі, які його наповнюють. У роботі визначено масштаб розміру кожної підгалузі креативної індустрії і, таким чином, визначено їх окремий вплив на розвиток сектору зокрема та економіки країни в цілому.

З огляду на те, що в усьому світі креативні індустрії уже визнані як важливі рушійні важелі економічних та соціальних інновацій в економіці, необхідність підтримки їх розвитку не потребує обґрунтування. Ця галузь починає охоплювати всі ланки життя та сприяє розвитку гнучких, мобільних та мультидисциплінарних мереж, проектної організації робочих процесів, розвитку людського капіталу та творчих здібностей.

У ході аналізу стану ринку праці використовувалися дані рівня зайнятості за методологією Міжнародної організації праці. Рівень зайнятості визначають у відсотках як відношення кількості зайнятого населення віком від 15 років і старше до всього населення зазначеного віку чи населення відповідної соціальнодемографічної групи.

Результати аналізу ситуації на ринку праці засвідчують наявність проблем, що зумовлюють потребу вдосконалення механізмів, технологій і методів сервісної діяльності держави у сфері зайнятості спеціалістів мистецької галузі, зокрема впровадження нових підходів у наданні послуг безробітним громадянам та роботодавцям.

Зважаючи на трансформаційні зміни національного ринку праці, що відбуваються під тиском соціальноекономічних, політичних чинників і військового стану країни, підвищується конкуренція на ринку праці серед роботодавців і серед шукачів роботи. В умовах сьогодення одним з пріоритетних завдань державних органів влади є застосування

таких методів регулювання, які би пришвидшили темпи працевлаштування, стимулювали розвиток сфери аудіовізуального мистецтва, сприяли якісному навчанню молодих спеціалістів галузі. Зазначені чинники зумовлюють потребу вдосконалення технологій і методів державного регулювання.

Одним з пріоритетних завдань державного регулювання є не лише забезпечення ринку праці висококваліфікованою робочою силою, що би могла працювати в креативному секторі, а й гарантування зайнятості їх у майбутній перспективі.

7.2 Сучасний стан і перспективи розвитку державного регулювання аудіовізуального мистецтва в Україні

У XXI ст. неможливо уявити сучасне суспільство без аудіовізуальної культури. Кіномистецтво, фотографія, телебачення, інтернет усе більше займають місце в нашому повсякденному житті. Цифрові технології вносять певні корективи у сферу аудіовізуального виробництва, що робить його універсальною ланкою для комунікації, освіти та навчання, розваг і мистецтва.

Аудіовізуальне мистецтво може впливати на формування певної громадської думки, самовизначення, соціальної ідентифікації людини. Цей непомітний інструмент психологічного впливу є вагомим важелем, що потребує контролю, регламентування та державного регулювання.

Кінцевим продуктом аудіовізуальної сфери є творчість, що мотивує на нові звершення, передає певне інформаційне повідомлення, вибудовує певні позиції та індивідуальні думки. Творчість, що має схильність проникати в усі процеси діяльності, створює умови для особистого розвитку, соціальної реабілітації, підвищення трудового потенціалу.

Україна — це країна з багатою творчою душею та мистецькою натурою. Наша держава має потенціал у сфері креативних індустрій та їх застосування в різних секторах економіки, що може сприяти створенню нових робочих місць, тобто збільшувати показники валової доданої вартості та валового внутрішнього продукту. Однак сьогодні креативна індустрія в Україні не є пріоритетним напрямом розвитку, більша частина мистецької галузі досі перебуває у стані формування та становлення.

Креативна індустрія України останніми роками показувала швидке зростання основних економічних показників. Так, 2020 р. валова додана вартість креативних індустрій в Україні склала 132,4 млрд. грн (4,2% загальної доданої вартості). Для порівняння, у 2015 р. цей показник становив близько 40 млрд. грн, що дорівнює 2,5% загальної валової доданої вартості (рис. 7.1).

Щороку чисельність фірм, які працюють у цій сфері, постійно зростає. При аналізі кількості фірм, задіяних у креативних індустріях у період з 2013 по 2019 р., прослідковується загальна тенденція зростання креативної галузі (рис. 7.2).

Кількість суб'єктів господарювання у 2013 р. становила 5,6% від загальної чисельності суб'єктів господарювання, а в 2019 р. виросла майже удвічі, склавши 10,6%. Найрозвинутішими та найбільшими галузями креативної індустрії стали на сьогоднішній день рекламні агентства, діяльність у сфері телебачення, кіно та відеофільмів, у тому числі компонування, демонстрація та розповсюдження кіно, відеофільмів та телевізійних програм. Усі ці напрями діяльності належать до сфери аудіовізуального мистецтва, і це є підтвердженням актуальності та затребуваності даного напрямку діяльності.

Загалом в Україні аудіовізуальне виробництво є достатньо перспективним напрямом. Ця галузь є третьою в Україні серед усіх креативних індустрій. Зокрема індустрія кіно має значний потенціал консолідації зусиль та об'єднання декількох сфер у собі.

Індустрія аудіовізуального мистецтва демонструє значні темпи зростання: щороку збільшується її питома вага у валовій доданій вартості креативних індустрій, підвищується рівень зайнятості в цій сфері, що пов'язується зі зростанням числа фірм, працюючих у цій сфері.

Так, станом на 2019 р. в аудіовізуальному виробництві діяло 4,9 тис. суб'єктів господарської діяльності. Темпи зростання аудіовізуальної галузі показують збільшення кількості фірм на 1,8 тис. одиниць у 2019 р. у порівнянні з даними 2013 р. Проте питома вага фірм аудіовізуальної сфери в креативній індустрії України зменшилася з 3,2% у 2013 р. до 2,4% у 2019 р. Це пов'язано з загальним зростанням усіх галузей креативного сектору та галузей ІТ і комп'ютерного програмування.

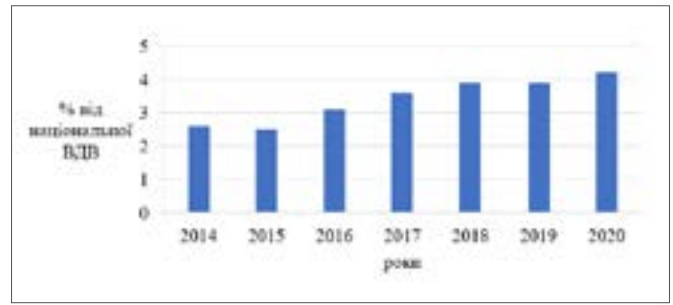


Рис. 7.1. Валова додана вартість креативних індустрій в Україні за 2014–2020 рр. (За даними Державної служби статистики України)

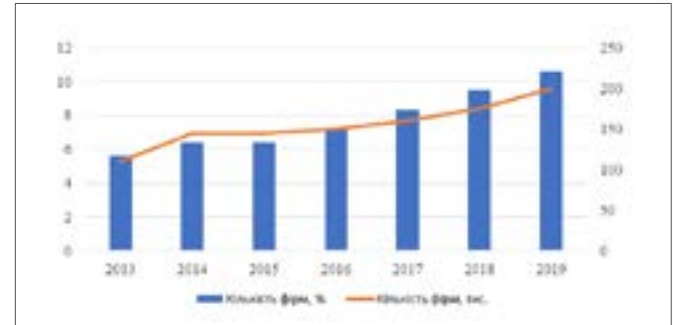


Рис. 7.2. Кількість фірм, працюючих у креативній індустрії України, за 2013–2019 рр. (Ніколаєва, Онопрієнко, Таран, Шоломицький, Яворський 2020, с. 12)

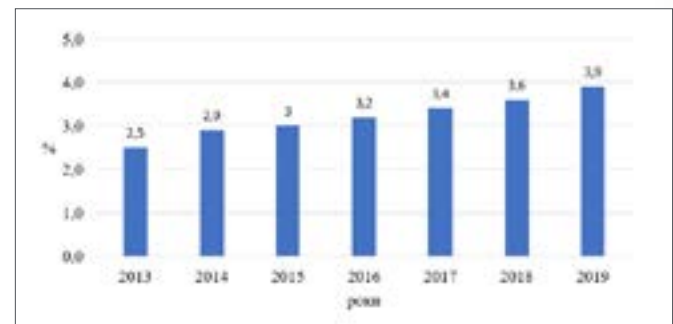


Рис. 7.3. Рівень зайнятості населення в креативній індустрії України за 2013–2019 рр. (Ніколаєва, Онопрієнко, Таран, Шоломицький, Яворський 2020, 17)

Для більш глибокого аналізу доцільно розглянути стан зайнятості в креативних індустріях та аудіовізуальному мистецтві. Рівень зайнятості у креативних індустріях протягом 2013–2019 рр. мав стабільну тенденцію до зростання, що говорить про розширення цієї сфери та займання нових позицій в економіці країни (рис. 7.3).

Темпи зростання рівня зайнятості населення в креативній індустрії протягом 2013–2019 рр. на 1,4% давали змогу прогнозувати подальший розвиток ринку праці галузі, збільшення числа зайнятих, створення нових робочих місць.

Аналізуючи зайнятість окремо по аудіовізуальній галузі за період 2013–2019 рр., бачимо коливання показника рівня

зайнятості у межах 9,9–11,8% від загальної зайнятості у сфері креативних індустрій (рис. 7.4).

Оцінка кількісної характеристики зайнятих працівників у сфері аудіовізуального мистецтва показує тенденцію до зростання. У 2019 р. кількість зайнятих у цій сфері становила 34,8 тис. осіб, що у порівнянні з попереднім роком більше на 1,4 тис. осіб. Таким чином, робимо висновок, що чисельність працівників, зайнятих у сфері аудіовізуального мистецтва, збільшується, тобто галузь розширяється. Доцільно зазначити, що рівень безробіття населення за видом економічної діяльності у 2020 р. був найнижчий у сфері інформації та телекомунікації — 0,9%. Порівнюючи середню заробітну плату працівників за видами економічної діяльності, визначаємо, що найвища середня заробітна плата в Україні була у працівників сфери інформації та телекомунікації — 21,1 тис. грн (станом на листопад 2020). З цього робимо висновок про затребуваність і високу конкурентоспроможність на ринку праці фахівців цієї сфери.

Водночас у порівнянні з іншими видами економічної діяльності креативної індустрії, темпи зростання аудіовізуального мистецтва незначні. Ця індустрія перебуває на етапі формування та становлення, багато осіб, що займаються цим видом діяльності, є фрилансерами та знаходяться в тіньовому секторі економіки.

З огляду на значний потенціал сфери аудіовізуального мистецтва, його вклад у валову додану вартість та тенденцію до зростання, виникає потреба в наданні допомоги цій сфері з боку держави.



Рис. 7.4. Зайнятість у сфері аудіовізуального мистецтва України – у відсотках до загальної зайнятості креативних індустрій (Ніколаєва, Онопрієнко, Таран, Шоломицький, Яворський 2020, с. 40)

7.3 Аналіз державного регулювання аудіовізуальної сфери в Україні та напрями його удосконалення

Розглядаючи державне регулювання будь-якої сфери, необхідно відштовхуватися від загального визначення цього поняття та його складових елементів. У більшості досліджених наукових джерел державне регулювання розглядається як комплекс економічних і політичних заходів, здійснюваних державними органами з метою координації економічних процесів та спрямованих на підтримку оптимальних пропорцій суспільного виробництва і запобігання в ньому кризових ситуацій (Зухба, Каптуренко 2002).

І. Михасюк та Л. Швайка трактують державне регулювання як комплекс заходів держави, спрямованих на скеровування суб'єктів економічної діяльності в напрямі, необхідному для досягнення поставлених органами державної влади й управління цілей (Михасюк, Швайка 2006). Ці визначення вказують на комплексний характер важелів регулювання та важливість визначення кінцевої мети впливу.

Державне регулювання в цілому ґрунтується на сукупності нормативних, організаційних та економічних складових елементів, що через заходи, методи та інструменти регулювання впливають на сектор, до якого застосовується певний вплив. Відповідно до сфери впливу, регулювання повинно включати низку методів, що є необхідною в певний період саме для цієї галузі.

З визначених вище понять сформуємо трактування дефініції «державне регулювання аудіовізуального мистецтва». *Державне регулювання аудіовізуального мистецтва є комплексним механізмом, що впливає на сферу аудіовізуального мистецтва з метою її становлення та всебічного розвитку, підняття соціальнокультурного рівня суспільства та зростання економіки країни за допомогою принципів, функцій, методів та інструментів.* Передумовою визначення державного регулювання аудіовізуальної сфери у вигляді комплексного механізму є потреба у спільній діяльності всіх суб'єктів управління — без дублювання повноважень, зі скоординованим застосуванням методів та інструментів регулювання як на загальнодержавному, так і на місцевому рівнях.

Складниками механізму державного регулювання аудіовізуального мистецтва є суб'єкти та об'єкти державного регулювання, принципи та методи регулювання. Виходячи з багаторівневості державного апарату всі складові зазначеного механізму будуть також багаторівневими і матимуть центральний та місцевий рівні.

До сектору аудіовізуального мистецтва належить творчість у сфері кіно, виробництво фільмів, телевізійних програм, компонування та демонстрація кіно, інша діяльність у сфері телебачення та радіомовлення, виробництво новітніх медіа, музики, телевізійного мовлення, реклама, фотомистецтво. Відштовхуючись від цього основними об'єктами державного регулювання аудіовізуальної сфери є телеканали та радіоканали, постачальники електронних комунікаційних послуг для потреб телебачення, аудіальний медіасервіс на замовлення і радіомовлення з використанням радіочастотного ресурсу. Утім, сьогодні до об'єктів, що належать до сфери аудіовізуального виробництва, необхідно також відносити всю мережу Інтернет, регулювання має охоплювати вебсайти, платформи спільного доступу до відео, онлайнмедіаканали, провайдерів сервісів доступу до пакетів телеканалів та радіоканалів, провайдерів платформ спільного доступу до інформації.

До суб'єктів державного регулювання аудіовізуального сектору в Україні виступають, зокрема:

- Верховна Рада України;
- Кабінет Міністрів України;
- Міністерство культури та інформаційної політики України;
- Національна рада України з питань телебачення і радіомовлення;
- Державний комітет телебачення і радіомовлення України.

Статтею 6 Закону України «Про медіа» визначено завдання суб'єктів державного управління та регулювання у цій сфері.

Верховна Рада України визначає державну політику щодо медіа, законодавчі основи її реалізації, гарантії соціального і правового захисту працівників цієї сфери.

Кабінет Міністрів України забезпечує проведення державної політики щодо медіа, спрямовує і координує діяльність міністерств та інших органів виконавчої влади у цій сфері.

Забезпечення формування та реалізація державної політики у сфері медіа покладаються на центральний орган виконавчої влади, що забез-

печує формування та реалізацію державної політики в інформаційній сфері.

Єдиним органом державного регулювання діяльності в цій сфері, а також органом нагляду (контролю) є Національна рада України з питань телебачення і радіомовлення.

Повноваження інших органів державної влади та органів місцевого самоврядування у сфері медіа визначаються законодавством України.

Загалом державне регулювання національного інформаційного простору здійснюється відповідно до Плану розвитку національного телерадіоінформаційного простору, цей документ розробляє і затверджує Національна рада України з питань телебачення і радіомовлення згідно з визначеними законами принципами, завданнями та пріоритетами.

Нормативноправове регулювання аудіовізуального мистецтва ґрунтується на положеннях Конституції України, законів України «Про інформацію», «Про медіа», «Про електронні комунікації», «Про забезпечення функціонування української мови як державної», «Про кінематографію», «Про рекламу», «Про суспільні медіа України», «Про систему іномовлення України», «Про державну підтримку медіа, гарантії професійної діяльності та соціальний захист журналіста», інших законів України, що регулюють діяльність у сфері медіа, міжнародних договорів, згода на обов'язковість яких надана Верховною Радою України.

Звертаючись до норм Конституції України, необхідно зауважити, що статтею 34 визначено гарантії кожному права на свободу думки і слова, на вільне вираження своїх поглядів і переконань. Україна є демократичною державою, таким чином громадяни мають право на свободу слова, мають право вільно збирати, зберігати, використовувати і поширювати інформацію усно, письмово або в інший спосіб — на свій вибір.

Зокрема за Законом України «Про медіа»:

1. Діяльність у сфері медіа ґрунтується на принципах свободи вираження поглядів і переконань, свободи поширення, обміну та отримання інформації, свободи діяльності суб'єктів у сфері медіа, в тому числі вільного визначення змісту інформації, свободи господарської діяльності у сфері медіа, гарантованості права на інформацію, відкритості та доступності інформації, достовірності й повноти інформації, правомірності одержання, використання, поширення, зберігання та за-

- хисту інформації, захищеності особи від втручання в її особисте та сімейне життя.
2. Будь-які обмеження зазначених свобод, у тому числі при прийнятті державними органами, органами місцевого самоврядування рішень, які забороняють або обмежують розповсюдження будь-якого медіа на території України, рішень про зупинення, анулювання або відмову у видачі ліцензій, про відмову у реєстрації суб'єкта у сфері медіа, можуть бути встановлені та застосовані лише на підставі закону, якщо це є необхідним у демократичному суспільстві, а відповідне обмеження є пропорційним (ненадмірним) щодо поставленої мети. Обмеження зазначених свобод може здійснюватися лише в інтересах національної безпеки, територіальної цілісності або громадського порядку з метою запобігання заворушенням чи злочинам, для охорони здоров'я населення, для захисту репутації або прав інших людей, для запобігання розголошенню інформації, одержаної конфіденційно, або для підтримання авторитету та неупередженості правосуддя. При впровадженні обмежень у сфері медіа державні органи, органи місцевого самоврядування, їх посадові особи застосовують практику Європейського суду з прав людини як джерело права.
 3. Цензура забороняється.
 4. Не допускається незаконне втручання у діяльність суб'єктів у сфері медіа з боку державних органів, органів місцевого самоврядування, громадських об'єднань, політичних партій, власників відповідних суб'єктів, будь-яких інших фізичних та юридичних осіб.
 5. Не допускаються вимога попереднього погодження інформації, яка поширюється медіа, заборона поширення інформації з боку посадових осіб державних органів, органів місцевого самоврядування, політичних партій. <...>
 6. Поширення медіа на території України може бути заборонено виключно у випадках та в порядку, встановлених законом.

З огляду на європейське направлення України та ратифікованої Конвенції про захист прав людини і основоположних свобод, зазначимо: в статті 10 даної Конвенції вказано, що кожен має право на свободу вираження поглядів. Це право включає свободу дотримуватися своїх поглядів, одержувати і передавати інформацію та ідеї без втручання органів державної влади і незалежно

від кордонів. Дана стаття не перешкоджає державі вимагати ліцензування діяльності радіомовних, телевізійних або кінематографічних підприємств, проте дає можливість закріплення демократичних норм, піднімає статус кожного з громадян, сприяє розвитку інформаційного простору та аудіовізуального сектору.

Тобто діяльність у сфері аудіовізуального мистецтва має ґрунтуватися в першу чергу на принципах свободи слова, свободи поширення та отримання інформації, свободи діяльності суб'єктів у сфері медіа, в тому числі вільного визначення змісту інформації, та свободи господарської діяльності.

Відповідно до Конституції України здійснення цих прав може бути обмежене законом в інтересах національної безпеки, територіальної цілісності або громадського порядку з метою запобігання заворушенням чи злочинам, для охорони здоров'я населення, для захисту репутації або прав інших людей, для запобігання розголошенню інформації, одержаної конфіденційно, або для підтримання авторитету і неупередженості правосуддя. Це дає можливість контролю за інформаційним простором та сектором аудіовізуального мистецтва, захисту незалежності та суверенітету держави, направлення аудіовізуального сектору саме для підвищення соціокультурного рівня населення та етнічної самоідентифікації.

Чинне законодавство розтлумачує визначення «цензура»: це будь-яка вимога, спрямована, зокрема, до журналіста, засобу масової інформації, його засновника (співзасновника), видавця, керівника, розповсюджувача, узгоджувати інформацію до її поширення або накладення заборони чи перешкоджання в будь-якій іншій формі тиражуванню або поширенню інформації (Закон України «Про інформацію» 1992).

Однак основні засади державного регулювання, що базуються на функціях, установлених у рекомендації Комітету міністрів Ради Європи «Про незалежність і функції регулювальних органів у секторі мовлення», говорять, що регулятори «повинні забезпечити дотримання мовниками, які перебувають у межах їхньої юрисдикції, основних принципів, викладених у Європейській конвенції про транскордонне телебачення, зокрема у статті 7». У свою чергу, стаття 7 Європейської конвенції про транскордонне телебачення передбачає обов'язки, які застосовуються до представників сфери телерадіоорганізації:

- забезпечення поваги до гідності та прав інших людей при наданні програмних послуг — а саме забезпечення пристойності та відсутності порнографії, а також заборона неправомірного пропагування насильства чи расової ненависті;
- заборона трансляції програмних послуг, які можуть завдати шкоди фізичному, психічному чи моральному розвитку дітей та підлітків, у разі якщо вони мають змогу їх дивитися;
- забезпечення об'єктивного висвітлення фактів і подій та сприяння вільному формуванню думок.

Таким чином, контроль та забезпечення соціальнокультурного рівня мовлення, дотримання етичних норм, правил пристойності та гідності є передусім заходом, покликаним забезпечити високі стандарти мовлення, якісний соціальнокультурний рівень контенту, що висвітлюється, сприяти розвитку правил моралі, стимулювати розвиток етнічної ідентифікації, патріотизм.

Важливо розуміти, що згідно з демократичними принципами, держава не повинна проводити регулятивний вплив у цій галузі. Однак відсутність впливу та цензури суттєво впливає на культурний рівень, етичність та грамотність суспільства. В умовах сьогодення, коли доступ до Інтернету, телебачення та різних засобів інформації є майже в кожній людині незалежно від її віку та місця проживання, аудіовізуальне виробництво потребує нових підходів до цензури та контролю за дотриманням норм свободи слова, що витікають із тенденцій швидкого інформаційнотехнологічного розвитку, — в першу чергу, задля виховання висококультурного покоління відповідно до норм етики та моралі.

Контроль (у вигляді цензури) за сектором аудіовізуального виробництва стає передусім превентивним заходом і не може визначатися як такий, що перешкоджає розвитку демократії та свободи слова. Контроль за розповсюдженням контенту вже після його публікації не може вважатися цензурою, а є необхідним важелем регулювання для захисту демократії та майбутнього покоління.

Усвідомлюючи масштабний потенціал сектору аудіовізуального мистецтва та всіх креативних індустрій, держава веде достатньо активну діяльність у розвитку цієї галузі. Так, аудіовізуальне мистецтво було інтегровано в політичну програму «Довгострокової стратегії розвитку української культури — стратегії реформ». Крім того,

сектор був визначений як пріоритетний у рамковому політичному документі — Експортній стратегії України. Також одним з кроків стало затвердження змін до Закону України «Про культуру», якими було впроваджено поняття «креативні індустрії», під якими розуміють види економічної діяльності. Метою затвердження законодавчого акта є створення доданої вартості та робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження, а їх продукти й послуги є результатом індивідуальної творчості.

За останні декілька років державний інтерес до цієї галузі значно виріс. З метою створення сприятливих умов для зростання конкурентоспроможності аудіовізуальної індустрії, було створено Державне агентство України з питань кіно, що повинне здійснювати моніторинг, сприяти подальшому розвитку кіновиробництва. Також було підтримано ініціативу з організації певного ряду заходів з популяризації української індустрії та національних фільмів як в Україні, так і за її межами. Так, було підтримано національні стенди на ключових кіноринках, навчальні програми з підвищення рівня кваліфікації локальних професіоналів, лекції іноземних спікерів та експертів, створено умови для представницьких функцій галузевих об'єднань.

Значна підтримка з боку Європейського Союзу у сфері сприяння розвитку української культури та мистецтва допомогла створити такі інституції, як Державне агентство України з питань кіно, Український культурний фонд, Український інститут книги тощо. Нові структурні організації допомагають у будівництві стійкого фундаменту креативної галузі, зокрема галузі аудіовізуального мистецтва.

Інша ініціатива в аудіовізуальному секторі була пов'язана з прийняттям Закону України «Про суспільне телебачення і радіомовлення України», яким було визначено засади суспільного мовлення та створено умови, необхідні для заснування структур, що забезпечують прозорість володіння ЗМІ та захист професійної діяльності.

У грудні 2019 р. до Верховної Ради України було подано на розгляд законопроект «Про медіа в Україні», спрямований на забезпечення реалізації права на свободу вираження поглядів, на отримання різнобічної, достовірної та оперативної інформації, на забезпечення плюралізму думок і вільного поширення інформації, на захист національних інтересів України та прав ко-

ристувачів медіасервісів, регулювання діяльності у сфері медіа відповідно до принципів прозорості, справедливості та неупередженості, стимулювання конкурентного середовища, рівноправності й незалежності медіа. Цей документ був покликаний замінити значний перелік законодавчих актів, таких як закони України «Про друковані засоби масової інформації (пресу) в Україні», «Про телебачення і радіомовлення», «Про інформаційні агентства», «Про Національну раду України з питань телебачення і радіомовлення», «Про порядок висвітлення діяльності органів державної влади та органів місцевого самоврядування в Україні засобами масової інформації», та внести низку змін у чинні кодекси та закони України.

У тексті документу знайшли відображення пропозиції щодо розширення переліку принципів телерадіодіяльності. Увагу приділено гарантуванню свободи слова та дотримання норм демократії, забезпечення реалізації статті 34 Конституції України. Окремо Законом України «Про медіа» затверджені основні завдання державної політики у даній сфері, це:

1. забезпечення достовірності та збалансованості подання інформації, гарантування вільного і відкритого обговорення суспільно важливих проблем, політична, економічна та ідеологічна багатоманітність, а також забезпечення свободи діяльності у сфері медіа, захист суб'єктів у сфері медіа від тиску з боку органів державної влади, органів місцевого самоврядування;
2. створення умов для задоволення та забезпечення інформаційних і культурних прав та потреб громадян України, а також потреб закордонних українців;
3. сприяння розвитку державної мови;
4. захист користувачів інформації, особливо дітей, від шкідливого впливу інформації;
5. сприяння розвитку публічних аудіовізуальних медіа;
6. стимулювання виробництва національного продукту;
7. сприяння об'єднанню суб'єктів у сфері медіа у співрегуляторні органи, а також сприяння роботі таких органів, залучення їх до прийняття рішень державними органами;
8. захист економічної конкуренції у сфері медіа;
9. забезпечення прозорості й доступності інформації про структуру власності суб'єктів у сфері медіа;
10. забезпечення прозорості, незалежності та законності діяльності державних органів у сфері медіа, зокрема під час здійснення регулювання і нагляду (контролю);
11. запобігання виникненню тотожних або дублюючих повноважень державних органів щодо регулювання і нагляду (контролю) у сфері медіа;
12. забезпечення регулювання у сфері медіа незалежно від способу та технології поширення інформації, за винятком випадків, прямо передбачених Законом України «Про медіа»;
13. створення рівних можливостей для діяльності у сфері медіа, за умови відповідності вимогам законодавства України;
14. забезпечення дієвих гарантій інституційної та операційної незалежності Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення;
15. забезпечення ефективного нагляду (контролю) за дотриманням на території України вимог і обмежень у сфері медіа, передбачених Законом України «Про медіа», з метою захисту національного медіапростору України та побудови інформаційного середовища, здатного протистояти актуальним загрозам, інформаційної безпеки;
16. забезпечення представлення інтересів держави Україна, фізичних та юридичних осіб, що діють у межах її юрисдикції, у відносинах з власниками платформ спільного доступу до інформації, встановлення співрегуляторних та інших механізмів взаємодії.

Даний перелік у цілому відповідає потребам сфери аудіовізуального виробництва. Проте зважаючи на виклики часу та інформаційнотехнічний прогрес, виникають нові форми електронних аудіовізуальних медіа, що є доступними кожному за допомогою мережі Інтернет, яка не знає географічних кордонів та вікових обмежень. У зв'язку з цим виробник аудіовізуального контенту, який відображається та передається через мережу Інтернет, повинен нести певну відповідальність за контент, що його виготовляє. Водночас необхідні важелі регулювання з боку держави. У цьому аспекті законодавча влада повинна з відповідальністю ставитися до розроблення нових законів, переглянути наявне нормативноправове регулювання, розробити нові засоби моніторингу та регулювання аудіовізуальних медіа, що транслюються в електронному форматі через мережу Інтернет.

На сьогодні в Україні функціонує низка суб'єктів управління, які регламентують діяльність інформаційного простору, зокрема Національна комісія, що здійснює державне регулювання у сферах електронних комунікацій, радіочастотного спектра та надання послуг поштового зв'язку, Національна рада України з питань телебачення і радіомовлення, Державний комітет телебачення і радіомовлення України. Діяльність названих органів і виконувани ними функції регулюються численними законодавчими й нормативноправовими актами.

Ознайомлення з основними функціями, виконання яких покладено на ці органи, дозволяє переконатися, що є певне дублювання повноважень. У цілому завдання зазначених органів полягає в здійсненні контролю за технічними та програмними засобами на предмет їх відповідності реєстраційним і ліцензійним вимогам, умовам, сертифікатам. Таким чином, визначається, що належного контролю та моніторингу за інформаційним простором мережі Інтернет немає. Фокус у державному регулюванні має бути зміщений на скоординованість та співрегулювання всіх владних структур.

Загалом Закон України «Про медіа» має комплексний характер. Він охоплює та komponує достатньо широкий сектор економіки. Однак масштабний перелік суб'єктів у медіа сфері, що подано в законі, з одного боку, визначає загальність та єдність аудіовізуального виробництва, а з іншого — ускладнює роботу з законодавчим актом, що як наслідок може вплинути на його ефективність.

Креативні індустрії є сектором, якому властива стрімкість розвитку та швидкоплинні трансформації. Нормативноправове регулювання сфери аудіовізуального мистецтва з метою підвищення ефективності застосування важелів впливу має прогнозувати та випереджати потреби суспільства в креативному секторі. Для цього має відбуватися постійний моніторинг світових змін і тенденцій стосовно розвитку галузі. Важливе також урахування досвіду найбільш розвинених країн світу та планування на довгострокову перспективу.

Окрім зазначених проблем, на сьогоднішній день існують перешкоди, що заважають розвитку галузі аудіовізуального мистецтва та не дають можливості реалізувати наявний потенціал повною мірою.

Основною з проблем, з якими стикається аудіовізуальна галузь (зокрема кіновиробництво), є

брак коштів, недостатність фінансування. З метою підтримки креативної діяльності Українським культурним фондом надаються гранти на конкурсній основі. Проте це не вирішує проблему фінансування в повній мірі. Проблема відсутності грошових ресурсів у сфері кіноіндустрії потребує більшого державного сприяння та допомоги.

З метою збільшення грошових надходжень та регулювання фінансової допомоги кіноіндустрії було прийнято Закон «Про державну підтримку кінематографії в Україні», який приніс революційні зміни та створив сприятливі умови для виробництва фільмів у країні. Цим документом було закладено основні нормативноправові засади надання фінансової підтримки для виробництва фільмів та додаткових податкових пільг підприємствам, що працюють у сфері кінематографії. Законом було встановлено можливість кіновиробникам отримувати 50–100% державного фінансування від загальної кошторисної вартості виробництва залежно від категорії картини. Крім того, виробники кінофільмів отримали право на відшкодування у розмірі 10% (у м. Київ та м. Севастополь) та 4,5% (на інших територіях) від розміру витрат на винагороду акторам та знімальним групам, якщо такі витрати відповідають певним критеріям. Ці норми суттєво покращили стан усього аудіовізуального мистецтва України та дали успішний старт українському кінематографу.

За даними соціологічного дослідження, що проводилося серед представників влади та державних інституцій у 2020 р., було визначено пріоритетні напрями державного фінансування. На думку респондентів, найбільше державне фінансування в креативних індустріях надходить на розвиток сфери кіномистецтва. Серед інших пріоритетів було названо книговидавництво та медіа. Сфера кіно найбільше фінансується через те, що цей продукт є масовим, може приносити прибуток, а сектор кіно активно лобіює свої інтереси. Однак проблему недостатнього фінансування не може бути повністю вирішено лише за рахунок коштів Українського культурного фонду. З метою забезпечення більших можливостей розвитку українського кіно та зростання аудіовізуальної галузі необхідна активна мобілізація власних фінансових ресурсів, можливість отримання кредитів і банківських позик, додаткове державне фінансування від центральних та регіональних органів державної влади, меценатська допомога.

Сфера аудіовізуального мистецтва та український кінематограф тільки стоять на порозі розвитку. Упродовж багатьох років Незалежності України, не приділялося достатньо уваги розвитку цієї галузі, і на це є багато причин, головна з яких — наявність російського кінопродукту. Україна, обравши європейський вектор розвитку, набрала певний темп у виробництві власних продуктів аудіовізуального мистецтва. Проте основною проблемою є фінансування галузі, необхідна побудова ефективного механізму державного регулювання з метою розвитку та належного функціонування аудіовізуальної сфери.

У сучасному світі існують додаткові можливості допомоги у фінансуванні сфери аудіовізуального мистецтва, є фандрайзинг та краудфандингові платформи. Ці способи збору коштів дозволяють малим підприємствам отримати доступ до альтернативних джерел фінансування. Однак ці механізми не мають достатньої популярності серед кіновиробників і потребують сприяння в розповсюдженні інформації, ініціативи розвитку та підтримки цих платформ з боку держави.

З набуттям чинності 2017 р. Законом «Про державну підтримку кінематографії в Україні», було впроваджено ще одну можливість отримання грошових знижок — кешребейтів на рівні 16,6% для покриття певних видів витрат. Однак підприємства, які мають право на отримання цієї знижки, не користувалися нею, оскільки до відповідних нормативноправових актів не було вчасно внесено зміни, необхідні для забезпечення функціонування кешребейтів.

Іншою проблемою, яка потребує державного втручання і з якою стикається аудіовізуальна індустрія в процесі розвитку та становлення, є потреба у посиленні системи охорони інтелектуальної власності. Аудіовізуальна індустрія тісно пов'язана з інтелектуальною власністю, і кошти від користування інтелектуальною власністю є частиною прибутку галузі. Скорочення частини доходу веде до зменшення видатків та занепаду розвитку галузі, тому застосування на державному рівні дієвих методів охорони прав інтелектуальної власності, що надає можливість отримувати прибуток власникам цих прав, є вкрай важливим питанням.

На даний момент система державного регулювання аудіовізуального мистецтва є хаотичною, вузькою та непослідовною. Інституційна структура, що включає в себе Управління інтелектуальної

власності та інновацій Мінекономіки, до функцій якого віднесено формування політики у сфері інтелектуальної власності, й Український національний офіс інтелектуальної власності та інновацій, який наділений повноваженнями щодо впровадження політики у сфері інтелектуальної власності, є недосконалою. З огляду на проблеми в захисті продуктів аудіовізуального мистецтва, можна говорити про недостатню дієвість наявної системи державних органів. Неспроможність вчасно відреагувати на виклики сьогодення та потреби галузі призводить до грошових втрат підприємств і зменшення інвестиційної привабливості.

Нечітке розподілення функцій та обов'язків між структурними підрозділами й державними органами, бюрократизм і довгі організаційні процедури негативно впливають на діяльність у сфері мистецтва. У свою чергу, система захисту інтелектуальної власності не відповідає міжнародним та європейським стандартам у сфері моніторингу та правозастосування. Таким чином, державне регулювання має запровадити нові нормативноправові акти, що будуть більш ефективно забезпечувати правовий захист інтелектуальної власності, встановлюватимуть новітні методи моніторингу.

Додатковим аспектом, що впливає на розширення діяльності аудіовізуальної сфери та порушення прав інтелектуальної власності, є недостатня обізнаність про специфіку українського законодавства. Це стримує появу нових підприємств та зростання існуючих і потребує допомоги держави в інформуванні, сприянні обізнаності населення.

Попри наявні проблеми фінансового та нормативноправового забезпечення аудіовізуального мистецтва, з боку держави недостатня увага приділяється підготовці фахівців відповідних професій та спеціальностей. Розбіжність між вимогами роботодавців до працівників — та навичками, досвідом і компетентностями молодих спеціалістів створює несприятливі умови на ринку праці, що в майбутньому може призвести до проблеми безробіття фахівців креативних професій.

При дослідженні ситуації на ринку праці Харківської області визначається дисбаланс між кількістю вакансій, поданих до Центру зайнятості, та осіб, що перебували на обліку, в 2021 р. (рис. 7.5). Так, з 18 вакансій заповнено було лише 10; з огляду на те, що чисельність безробітних осіб за відповідними спеціальностями склала 64 особи, можна робити висновок про недостатню профе-

сійну підготовленість осіб, які перебували в той час на обліку. Хоча Україна відома як країна з висококваліфікованою робочою силою. Проте роботодавцям стає все складніше знайти на українському ринку праці фахівців з навичками, яких вони потребують. Це свідчить про невідповідність попиту і пропозиції внаслідок відриву системи освіти від реалій сектору.

У цьому аспекті необхідне проведення двостороннього діалогу між майбутніми роботодавцями та представниками навчальних закладів для забезпечення відповідності вимог, професійних навичок та компетентностей майбутнього працівника з потребами роботодавця.

Також потребує запровадження більш практична підготовка спеціалістів із залученням роботодавців до цього процесу. Держава повинна ініціювати діалог між навчальними закладами та роботодавцями на постійній основі. Додатково необхідно привести у відповідність компетенції спеціаліста сфери аудіовізуального мистецтва. Наразі існуюча система освіти майже не сприяє розвитку управлінських та комунікаційних компетенцій, навичок стратегічної діяльності в майбутніх фахівців креативних індустрій. У цьому контексті виникає необхідність розробити нові підходи та ввести відповідні зміни до освітніх програм, які включатимуть здобуття підприємницьких, ділових і управлінських навичок.

Новітнє інформаційне суспільство створює нові можливості до економічного зростання та висуває певні вимоги до розвитку та поширення продуктів аудіовізуального мистецтва. Зростання українського кінематографа разом з глобалізаційними процесами у світі відкриває нові можливості інтеграції кіноіндустрії України в структури іноземних країн, з отриманням усіх супутніх переваг.

Загалом Україна є привабливою кінолокацією для іноземних кінопродюсерів своєю низькою вартістю виробництва, висококваліфікованою робочою силою, численними ексклюзивними локаціями. Тому держава повинна сприяти як виходу українського кінематографа на міжнародний ринок та гідного представлення у світі, так і залученню іноземних компаній до України. З метою розширення цільової аудиторії та географії охоплення ринку власним аудіовізуальним контентом, Україні необхідно ефективніше розвивати співпрацю з міжнародними, європейськими кінематографічними та аудіовізуальними організаціями.

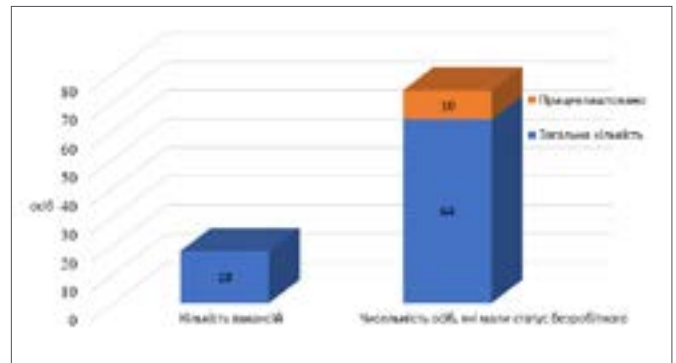


Рис. 7.5. Кількість вакансій у сфері аудіовізуального мистецтва та чисельність осіб, що шукали роботи за відповідними спеціальностями у 2021 р., за даними по Харківській області (За даними Харківського обласного центру зайнятості)

Аналіз галузі аудіовізуального мистецтва дає підстави стверджувати про значний потенціал та можливість цього сектору в аспекті розширення ринку креативних індустрій, підвищення рівня зайнятості шляхом створення нових робочих місць та, як наслідок, укріплення економіки країни і збільшення валової доданої вартості.

Проте наразі розвиток аудіовізуального мистецтва відбувається несистемно та епізодично. Методи державного регулювання не є комплексними та не охоплюють усю сферу. Через відсутність чіткого стратегічного бачення, цілей та відповідального підходу зацікавлених сторін може відбуватися регрес і зниження темпів зростання галузі всіх креативних індустрій.

Сьогодні в умовах військових дій, гібридної боротьби та інформаційного впливу на суспільство, сфера аудіовізуального мистецтва України потребує негайних кроків у модернізації та впровадження нових дієвих заходів державного регулювання. Вагомим інструментом успішного розвитку суспільства є розвинений креативний сектор, що відображає рівень розвитку людського капіталу України. Тому визначення перспективи суспільного розвитку, посилення ролі аудіовізуальної сфери та креативної галузі, особливо в умовах війни, набувають особливого значення.

Отже, в українській економіці та суспільстві необхідно створити умови для розвитку аудіовізуального мистецтва. Це сприяло б розвитку креативних індустрій і допомогло б у формуванні національної ідентичності, зміцненні відчуття національної єдності та відіграло б значну роль у розбудові української культури та мистецтва.

Відсутність комплексного стратегічного підходу до державного регулювання у сфері аудіовізуального мистецтва обмежує використання всіх

наявних можливостей галузі. Державне регулювання аудіовізуальної індустрії потребує значних змін. Перш за все, це запровадження нових методів додаткового фінансування та зменшення фіскальних видатків, що безпосередньо вплине на збільшення обсягів виробництва аудіовізуального контенту. Подруге, необхідне приведення до відповідності компетентних вимог до кваліфікованих працівників, запровадження якісної підготовки та підвищення рівня кваліфікації відповідно до цих вимог. Потретє, потребує державного сприяння вихід українських компаній сектору креативних індустрій на іноземні ринки збуту та співпраці з міжнародними кіноіндустріями, з метою заохочення їх до діяльності в Україні. Четверте, необхідне введення ефективного державного сприяння та стимулювання іноземних інвестицій у сектор аудіовізуального мистецтва, що позитивно вплине на його темпи розвитку та рівень інноваційного потенціалу.

Підсумовуючи, зазначимо, що мета державного регулювання у сфері аудіовізуального мистецтва має полягати у створенні належних засад зростання цієї галузі, стимулювання її перетворення на потужний економічний експортно орієнтований сектор. Для досягнення цього потрібен комплексний підхід до формування механізму державного впливу, що буде структурований, послідовний та ефективний. Фундаментом комплексного механізму має стати інституційна організація, на яку буде покладено чіткі функції і ряд завдань. У першу чергу в процесі удосконалення державного регулювання аудіовізуального мистецтва необхідно:

- адаптувати та модернізувати сферу аудіовізуального мистецтва та виробництва до вимог Європейського Союзу;
- підвищити імідж та конкурентоспроможність індустрії, а саме запровадити маркетингову компанію з формування бренду аудіовізуальної галузі, зокрема кіноіндустрії України, що дозволить підвищити конкурентоспроможність, привабить потенційних інвесторів;
- сприяти розвитку фахової освіти з професій і спеціальностей аудіовізуального мистецтва з метою підвищення якості й рівня підготовки висококваліфікованих працівників;
- розширити можливості фінансової та технічної допомоги галузі.

Перспективними напрямками подальших досліджень є вивчення можливостей побудови комп-

лексного механізму державного регулювання аудіовізуального мистецтва, формування його дієвої структури, окреслення основних векторів діяльності. Детального наукового вивчення потребують питання дисбалансу попиту роботодавців на молодих фахівців аудіовізуального мистецтва з їх пропозицією на ринку праці України. Також проблемою державного регулювання залишаються неконтрольовані міграційні процеси, зокрема відтік з країни представників креативних індустрій і спеціалістів аудіовізуального мистецтва, тож це може стати актуальними питаннями нової наукової розвідки.

Список літератури

1. Валевський, О. (2018). *Актуальні проблеми реалізації державної політики у сфері розвитку креативних і культурних індустрій* [Аналітична записка]. Національний інститут стратегічних досліджень. https://niss.gov.ua/sites/default/files/2019-01/111AZ_Walevskiy_07092018-0b9aa.pdf.
2. Європейська конвенція про транскордонне телебачення (1998). https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/994_444#Text.
3. Закон України «Про державну підтримку кінематографії в Україні» № 1977-VIII (2017). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1977-19#Text>.
4. Закон України «Про інформацію» № 2657-XII (1992). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2657-12#Text>.
5. Закон України «Про медіа» № 2849-IX (2022). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2849-20#n1251>.
6. Закон України «Про телебачення і радіомовлення» № 3759-XII (1994). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3759-12#Text>.
7. Зухба, Д. С., Зухба, Е. Н. & Каптуренко, Н. Г. (2002). *Принципы и проблемы государственного регулирования экономики*. ИПЦ «Донецк».
8. Конвенція про захист прав людини і основоположних свобод (1997). https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_004#Text.
9. Конституція України (1996). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254к/96-вр#Text>.
10. Кукса, І. М. & Петухова, Т. О. (2017). Креативна економіка як елемент інноваційної та стійкої стратегії розвитку України. *Ефективна економіка*, (12). <https://bit.ly/2tdnQR5>.

11. Лазаренко, В., Ломоносова, Н., Назаренко, Ю., Філіпчук, Л. & Хассай, Є. (2021). *Умови праці у сфері культури та креативних індустрій*. Аналітичний центр Cedos.
12. Михасюк, І. & Швайка, Л. (2006). *Державне регулювання економіки*. Магнолія плюс.
13. Ніколаєва, О., Онопрієнко, А., Таран, С., Шо-ломицький, Ю. & Яворський П. (2020). *Креативні індустрії: вплив на розвиток економіки України*. Київська школа економіки. <https://kse.ua/wp-content/uploads/2021/04/KSE-Trade-Kreativni-industriyi-Zvit.pdf>.
14. Олійник, Є. (2018, 25 січня). *Як справи: сьогодні і завтра креативних індустрій в Україні*. Platfor.ma. <https://platfor.ma/topic/yak-spravy-sogodni-zavtra-kreatyvnyh-industrij-v-ukrayini/>.
15. Флорида, Р. (2005). *Креативный класс: люди, которые меняют будущее* (А. Константинов, Пер.). Классика-XX I. (Оригинал опубликован в 2002 г.)
16. Hong, Y.-S. & Chen, H.-W. (2017). Does the Medium-term Development of the Creative Economy Guarantee Long-term Evolution? *International Journal of Cultural and Creative Industries*, 5(1), 22–44. <https://bit.ly/2OKZwyB>.
17. Landry, C. (2008). *The Creative City* (2nd ed.). Earthscan.

Розділ 8

МИСТЕЦЬКИЙ РИНОК ТА ЙОГО РОЗВИТКУ ХХІ СТОЛІТТІ

Ангеліна Андріївна Сагалович

Старша викладачка кафедри методології кроскультурних практик

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Харків, Україна

angelina_sagalovich@yahoo.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000000161652801>

8.1 Мистецький ринок в умовах глобалізації

Кожен народ пізнає себе та сучасність через своє мистецтво. Крізь грані художньої форми проступають головні якості епохи як цілого. Тому крізь окремих твір — краєвид, натюрморт чи портрет — постає для нас вся повнота ментальних станів, смаки, уподобання, вся тонка «метафізика» даної культури. Образотворче мистецтво є однією з найважливіших складових культури. Мистецтво відіграє помітну роль у збереженні національної самобутності, формуванні духовних та естетичних цінностей суспільства. Але художня творчість є і важливим економічним фактором, а також головним поштовхом до формування та розвитку мистецького ринку. Починати розмову про появу художнього ринку можна з того моменту, коли за виконання мистецької роботи чи за художній твір митець зміг отримати якусь винагороду. Безумовно, розвиток художнього ринку був нерозривно пов'язаний з культурним, економічним, соціальним ростом цивілізації і має бути проаналізований у часі з урахуванням усіх особливостей.

Становлення ринкових відносин супроводжується кардинальними змінами в усіх сферах життєдіяльності суспільства. Процеси переходу до ринку є важливими також і для сфери культури. Художні твори все частіше розглядаються не тільки як духовні, а й як комерційні цінності. Зміни, пов'язані з початком переходу до ринкової економіки, спричиняють активну комерціалізацію мистецтва, формують нову модель художньої свідомості суспільства, взаємодії бізнесу й культури.

Товарний оборот художніх творів став сприйматись як фактор, що істотно впливає на розвиток сучасного мистецтва та на творчі процеси й особистість художника. Процес трансформації фондів, легалізація положення продавця і покупця виділили в економічному просторі спеціалізовану область «художнього» підприємництва, в якій основним компонентом ділової активності виступає посередництво. Різноманіття посередницьких форм у країнах світу представлено сьогодні безліччю антикварних магазинів, салонів, галерей і аукціонних домів. Ці комерційні підприємства виникли відносно недавно. Проте вже сьогодні вони справляють істотний вплив на систему формування замовлень у сфері культури, а також служать фундаментом для розвитку цивілізованого артринку.

Мистецький ринок в умовах глобалізації є складним і багатостороннім явищем, яке має достатнє висвітлення в економікокультурологічних дослідженнях. На сьогодні існує багато визначень мистецького ринку: від авторського особистого бачення до поширених дефініцій. Відомий економіст А. Сміт вважав мистецькі практики такими, що нічого не виробляють, К. Маркс розглядав мистецтво як прибуткове лише в сенсі збагачення посередників між виробниками та споживачами культурних продуктів. Звичайно, така модель існувала в минулому та може залишатися актуальною на даному етапі, проте нині все більше говорять про економічний аспект культури й мистецтва. Економіка мистецтва, культури почала розглядатися в економічному сенсі та в економічних термінах ще й завдяки тому, що значну частку доходів капіталістичних країн почали складати прибутки від аудіовізуальних мистецтв, кіно та телебачення та й загалом тих, які основані на використанні інтелектуальної власності. Тому ми розглядаємо мистецький ринок як економічну категорію товарногрошових відносин, де товаром є твори мистецтва або мистецький продукт. Базові елементи: обставини

вироблення мистецького продукту, взаємодія з зовнішнім світом, індивідуальна роль кожного гравця та елемента — все це в сукупності визначає темпи й напрями, стратегії та успіхи, майбутні шляхи розвитку ринкових відносин у сфері мистецтва. На даному етапі сфера мистецтва активно інтегрується у світові процеси завдяки глобалізації. Тому мистецький ринок стає активним гравцем на світовому ринку, на думку Войцеха Ковальського (Kowalski 2018). Мистецький ринок є гібридним через свою творчу та економічну складові, що є, на думку багатьох дослідників (Held, McGrew, Goldblatt & Perraton 1999), явищами протилежними та непокєднаними. З точки зору глобалістичних досліджень цей напрям висвітлюється в економічних розвідках, які зосереджуються на перевазі комерції над індивідуальністю твору мистецтва (йдеться, наприклад, про роботи Річарда Флориди та Джона Хокінса). На думку Дженніфер Редборн (Radbourne 2013), нині спостерігається активна взаємодія між творцями й споживачами, художниками й аудиторією, тож виникає потреба нового концептуального пояснення та переосмислення мистецького ринку. Тому на основі аналізу високої культури та творчості можуть бути доповнені положення інституційної концепції культури, яка й домінувала у визначенні культурних інституцій, важливих для держави.

Глобалізація останніми роками мала вагомий вплив на багато сфер людської життєдіяльності, тому нині стає актуальним та інформативним розгляд її особливостей на мистецькому ринку, впливу на образотворчі явища та творчі інституції. У сучасному глобальному інформаційному суспільстві економічна й соціальна концепція мистецького ринку набуває нового характеру.

Метою розвідки є формулювання сучасної інтерпретації визначення мистецького ринку й аналіз його розвитку в XXI ст.

Дослідження є міждисциплінарним, яке охоплює економічну та культурологічну проблематику. Аналіз художнього ринку як системного явища вимагає всебічного охоплення, оскільки як об'єкт дослідження художній ринок є комплексним, має економічні, соціальні, культурологічні, філософські складники. З погляду макроекономіки художній ринок є складником товарного ринку і всесвітніх ринкових відносин. Міждисциплінарний підхід допоможе оцінити культурологічні, економічні зміни життя та динаміку

розвитку мистецького ринку в сучасних умовах економіки, яка перебуває під впливом процесів глобалізації. У свою чергу, це дозволить відкрити механізми економічного впливу та мистецької відповіді на сучасні глобальні виклики, мінімізувати негативні наслідки соціально-економічних і культурних трансформацій суспільства. Передбачається проведення аналізу закономірності структурнофункціональних та змістовно-символічних трансформацій в соціокультурній та економічній сферах. Для цього буде застосовано методологію манчестерської школи мікросоціологічних досліджень, що дозволяє оцінити вплив глобалізації на сучасний мистецький ринок.

Наука і мистецтво є різними способами пізнання та опису світу. З певними обмеженнями можна сказати, що наука прагне максимально об'єктивного, неупередженого, точного відображення реальності, а відображення світу в мистецтві є суб'єктивне, емоційне, націлене не на відтворення — на творчу трансформацію. Однак і наука, і мистецтво неоднорідні й різноманітні, вони можуть частково перетинатись, взаємодіяти як стосовно конкретного об'єкта пізнання, так і стосовно способів пізнання й відображення світу. Економіка як суспільногуманітарна дисципліна в багатьох своїх аспектах виявляється ближчою до мистецтва, ніж до точних наук.

Початковий художній ринок з'явився в стародавні часи й існував до появи ринку в загальному економічному значенні у XIII ст. Він вирізнявся ставленням до митця як до ремісника, процес ціноутворення у сфері художніх послуг залежав від вартості матеріалів і складності виконання. Особа митця опинялась відсуненою на другий план. Тому традиційною була анонімність автора, він вважався лише інструментом.

Згідно з твердженнями, які можна знайти в наукових розвідках, присвячених історії продажів творів мистецтва, а саме йдеться про праці Дж. Редфорда (Redford 1888a; 1888b) і В. Робертса (Roberts 1897), можна починати відлік виникнення артринку з 21 червня 1693 р., коли В. Мелфорд організував великий аукціон з продажу творів мистецтва. У першій половині XVIII ст. такі аукціони стали однією з розваг британської аристократії. Тоді великих доходів подібні заходи не приносили. Однією з перших демонстрацій аукціонів як засобу збагачення стали продажі, проведені в лютому та березні 1754 р. Р. Мидом. Загальна сума продажів виявилася рекордною

і склала 16 069 фунтів стерлінгів. Починаючи з другої половини XVIII ст. можна помітити значний приплив капіталу в полі артринку. Варто, однак, зазначити, що більшу частину продажів склали роботи (часто не найвищої якості) маловідомих авторів. Акцент на купівлі доробку Великих майстрів з'явився лише на початку XIX ст. Даний акцент був пов'язаний з тими сумами, які витрачалися на придбання однієї або декількох робіт, що, у свою чергу, привело до галасу в пресі, котра відіграла все більшу й більшу роль у формуванні громадської думки.

Розвинений художній ринок узяв свій початок у Європі в XIV ст., продовжив у час Ренесансу. Для такого ринку характерне як початкове усвідомлення митцем свого особливого становища, так і його визнання в суспільстві. Вирізнявся розвинений художній ринок самоорганізацією митців у цехи й гільдії, появою перших професійних продавців і консультантів. Другий період розвитку артринку характеризується також збільшенням капіталовкладень у сучасних авторів, які іноді навіть витісняють старих майстрів зі списку найгучніших лотів торгів. Класичний художній ринок отримав розвиток у Європі в XVII–XIX ст. Саме починаючи з другої половини XIX ст. можна говорити про розділення мистецького ринку на дві сфери: сферу продажів творів майстрів минулого і сферу продажів творів сучасних авторів. Обидві ці сфери активно конкурують між собою. Однак інституційного розділення між ними не спостерігається й досі. Модерний художній ринок сформувався наприкінці XIX ст., він мав усі риси, притаманні класичному ринку, але відрізнявся посиленням автономії поля виробництва мистецького продукту та усвідомлення митцями своєї унікальності як «творців», а також посиленням міжнародних зв'язків. З'явився професійний підхід до продажу творів мистецтва, конкуренція в середовищі митців, які виробляють мистецький продукт, і розвиток художнього ринку в контексті ринку світового. У процесі розвитку капіталістичних відносин фінансисти включили мистецькі твори до ряду капітальних активів нарівні з банківськими металами, цінними паперами, іншими матеріальними та нематеріальними активами.

Першим використовувати економічні принципи в секторі образотворчого мистецтва запропонував засновник теорії маркетингу Ф. Котлер у 1967 р. Ця ідея отримала підтримку та підтвердила маркетинг як невід'ємний елемент не-

комерційних організацій. Об'єднати маркетинг зі сферою культури пропонував також відомий економіст Ф. Кольбер (Колбер, Нантель, Билодо, Рич 2004). Філософ П. Бурдьє (Бурдьє 1993) зазначав, що процес становлення мистецтва як такого співвідноситься з трансформацією відносин між художниками та не художниками і тим самим з іншими художниками. Він каже про базові для простору художнього ринку відносини між виробником мистецького продукту і споживачем.

Становлення ринкової економіки супроводжувалося фундаментальними змінами у всіх сферах життя суспільства. Перехід до ринку торкнувся і сфери культури — твори перестали розглядатися лише як духовні цінності. Почалася поступова інтеграція мистецтва до міжнародного художнього ринку (Ashenfelter & Graddy 2002). Використання художніх творів як товару почалось у другій половині XX ст., і разом з цим почалось формування сучасного мистецького ринку. Ключову роль зіграв відомий колекціонер Лео Кастеллі, який «перетворився з незначного колекціонера в артдилера, однак був натхнений не стільки комерційними міркуваннями, скільки усвідомленням своєї місії популяризатора та захисника нових художників» (Кольчева 2012). Він почав свою діяльність з колекціонування та формування мистецького погляду в 1940х рр., а вже у 1960–1970х Лео Кастеллі не тільки збирав твори, а й відкривав нові галереї для просування та продажу мистецьких творів на ринку. Культурні зміни 1960х рр. спричинили зміщення ціннісних акцентів молоді на самореалізацію, й ті стали новими символами змін у розумінні культури як нового ресурсу та людської діяльності. У XX ст. в Європі та США з'явилися уже цілком комерційні та впливові культурні індустрії, якот видавництва, кіностудії, студії звукозапису, радіо тощо. Французька журналістка й арткритикиня Ж. БенамуЮе (БенамуЮе 2008) визначає художній ринок як одну з форм сучасного суспільства споживання, котре не пов'язане з істинною природою продукту, що споживається.

Новітній, або сучасний художній ринок вирізняється повною автономією художнього поля, розвиненою «культурною індустрією» та глобалізацією. Хоч у просторі цього ринку продовжують діяти інстанції, які керують ціноутворенням, вони мають дорадчий характер і самі є інструментами артринку, крім того, вони тим більш схильні відкидати вердикти канонізованих інстанцій,

чим сильніше поле інтелектуального виробництва стверджує свою автономію. Тому сучасний мистецький ринок є складним і багатофункційним феноменом.

Нині існують різні визначення художнього ринку: від авторських спроб, які передають різноманіття нового феномену, і до більшменш поширених дефініцій, якими користуються в академічному просторі.

До перших можна зарахувати пояснення французької дослідниці соціології та історії мистецтва Р. Мулен: «Артринок — це місце, де завдяки якійсь таємничій алхімії благо культури стає товаром» (Moulin 1987). Інші розглядають мистецький ринок з точки зору надання йому економічних характеристик. Тобто він стає простором укладення угод купівліпродажу творів мистецтва, які є надбанням культури, а також сукупністю специфічних умов і механізмів, що функціонують у контексті пропозиції мистецької продукції.

Бачимо, що в усіх варіантах визначень артринок розглядається як простір успішного обороту художніх творів як товарів, а тому його можна дослідити в контексті тенденцій, до котрих схильна і світова торгівля. Серед найбільш знакових за останній час варто назвати глобалізацію, розвиток міжкультурних відносин, а також вплив новітніх технологій.

Сьогодні на світовому економічному ринку твір має інвестиційну привабливість, міру ризику й прибутковості. Один з найповажніших дослідників економіки мистецтва О. Вельтус (Velthuis 2007) описує три різнобічні погляди на художній ринок. Перший з них, теорія неокласичної економіки, розглядає суб'єктів ринку — покупців і продавців мистецтва — суто з погляду бажання збільшити власний капітал. Соціокультурні мотиви володіння предметами мистецтва в неокласичній економіці вважаються вторинними і такими, що не впливають на ринок. За цією теорією, наявні всі ознаки інших товарних ринків, якот: попит і пропозиція, механізм ціноутворення та «невидима рука ринку». Другий погляд — теорія соціальної економіки — вбачає основною рушійною силою ринку мистецтва «мережевий аспект», тобто здобуття через володіння предметами мистецтва додаткових соціальних якостей (престижу, поголосу тощо), котрі, своєю чергою, дають власникові можливість успішно функціонувати на інших ринках. Третій — це теорія антитези, що продовжує наукові праці К. Маркса

та Г. Сіммеля. Вона розглядає ринок мистецтва як штучно створений механізм, необхідний для розірвання в уяві людини зв'язку між творцем і предметом мистецтва.

Але незважаючи на всі ці трактування та бачення, саме завдяки ринку мистецтва людство зробило свідомий перехід від «безцінного мистецтва» до «оціненого». Оскільки розуміння художнього ринку розвивалося паралельно з його розвитком, спочатку під цим терміном розуміли економічні операції з предметами, які мають художню цінність. Надалі ним послуговувались і для означення мистецьких або інших культурних послуг. На сучасному етапі, враховуючи комплексність і багатогранність цього явища, художній ринок набув визначення соціально-економічного і культурно-історичного феномену й механізму, що являє собою систему товарного обігу творів мистецтва. Отже, на основі викладеного ми розуміємо художній ринок як економічну категорію товарногрошових відносин, де товаром є твори образотворчого мистецтва, або мистецький продукт.

Під терміном «мистецький продукт» можуть бути розглянуті твори образотворчого мистецтва, які наділені символічною цінністю, які можуть бути продані та є товаром на художньому світовому ринку. Крім того, звернімо увагу на те, що мистецький продукт може бути невідчужуваним або не мати матеріального втілення, тому треба включити в поняття «мистецький продукт» не тільки мистецькі витвори, а й послуги з виконання мистецьких робіт.

8.2 Особливості мистецького ринку та мистецького інвестування

Тому варто розглянути, які механізми забезпечують твору мистецтва цінність — зокрема й комерційну. О. Вельтус та С. Б. Куріоні (Velthuis & Curioni 2015) вважають головною відмінністю художнього ринку від інших економічних ринків те, що кожен окремих твір є унікальним. Мистецький ринок — взаємини між кількома головними його учасниками. Передусім це митці, які виступають виробниками художніх цінностей, тобто мистецького продукту. Митець наділений аурую творця і використовує певні культурні інструменти для наділення своїх творів символіч-

ною цінністю. До другої групи учасників художнього ринку відносимо споживачів мистецького продукту. Це фізичні чи юридичні особи, які купують мистецькі твори для власних естетичних потреб чи як економічну інвестицію. Третя складова художнього ринку — це посередники, що забезпечують економічний і символічний обмін між митцем та споживачем, а також комунікацію всередині усієї системи.

Сучасна творчість стала частиною повсякденного життя найбагатших і найвідоміших людей нашого суспільства; але, здається, вона також знайшла свій шлях у безліч популярних сфер життя, від високої моди до кавових філіжанок. Спочатку мистецтво і справді зустрічалося лише в елітних секторах розкоші, фінансів, маркетингу, музики та кінематографа, а тепер, здається, є надбанням кожного і невід'ємною частиною майже всіх сфер творчості, комунікації та торгівлі. Коротше кажучи, воно є скрізь. Двадцять років тому ми могли легко визначити невелике внутрішнє коло людей, які знали про сучасне мистецтво, особливо з ринкової точки зору. Сьогодні це коло, можливо, продовжує існувати, але воно повністю трансформувалося, розширилося, глобалізувалося і, перш за все, омолодилося. Сучасні споживачі сучасного мистецтва, які абсолютно спокійно здійснюють покупки в Інтернеті, прийняли онлайнаукціон, як будь-яку гру на своїх смартфонах. Смаки цих споживачів формуються безліччю інформаційних джерел і сотнями художніх ярмарків по всьому світу, кількість яких зростає: у 2000 р. було приблизно 60 таких заходів, тепер існує 600. Поряд зі збільшенням кількості подій, аукціонні компанії адаптували свої стратегії, щоб залучити нових колекціонерів, відкриваючи офіси по всьому світу або організовуючи виставки та конференції, розпродажі, оновлюючи свої засоби комунікації та останнє, але не в останню чергу, створюючи свої онлайнпрофілі. У 2019 р. мистецький ринок досягнув піку: 550 000 лотів було продано на аукціоні, що принесло загальну суму 13,3 млрд. доларів. Цей історичний рекорд відображає безперечний апетит до мистецтва, особливо до сучасного — сегмента, в якому в середньому продається понад 200 робіт на день. Причини купівлі твору мистецтва різноманітні та специфічні для кожного з нас. Разом усі ці мотиви дозволили сучасній творчості зайняти чільне місце на світовому артринку на початку XXI ст.

Безперечно, глобалізаційні процеси за останні кілька десятиліть зуміли охопити більшість сфер людської життєдіяльності, тому ефективним стає розгляд особливостей їхнього впливу на різні явища та інституції. Найяскравішим проявом цих процесів є консолідація світового ринку, що сприяло нівелюванню кордонів та зникненню бар'єрів у міжнародній торгівлі.

Артринок є ринком творів мистецтва, у якому відбуваються акти їх купівліпродажу і формується їхня вартість. За своїм характером художній ринок — це ринок змішаного товару, яким є витвори мистецтва (споживчі та інвестиційні товари одночасно). При цьому первинним і головним мотивом є придбання предметів мистецтва насамперед як споживчого товару, а вторинним та супідрядним — як інвестиційного товару. Мистецьким ринком називають систему економічних і культурних взаємовідносин у сфері образотворчого мистецтва, за яких формуються попит і пропозиція на предмети мистецтва, визначається їх естетична цінність і матеріальна вартість.

Визначимо, *художній ринок — механізм взаємодії між виробником мистецького продукту або власником твору та споживачем, що відбувається за допомогою посередників за економічними законами попиту і пропозиції, тобто ціноутворення, та конкуренції у просторі певного сегмента мистецтва*. Художній ринок характеризується унікальністю створеної продукції, впливом на процес ціноутворення та відносин «продавець — покупець» з боку соціальнокультурного становища й інформаційного середовища та відповідає всім характеристикам загальноекономічних ринків.

Художній ринок, враховуючи його існування на перетині економіки й культури, розуміється в першу чергу як система відносин між митцями, що виробляють твори, і споживачами, які їх купують (пропозиція і попит), але цим простір художнього ринку не обмежується. Основними учасниками художнього процесу виступають митці, куратори, мистецтвознавці, критики, меценати, галереї, великі групові та міжнародні виставки, музеї сучасного мистецтва, художні журнали та інші спеціалізовані періодичні видання з мистецтва. Також сюди можна віднести художні аукціони, корпоративні колекції, журналістів, які ознайомлюють суспільні кола з подіями культурного життя через ЗМІ, випадкових покупців, які прикрашають інтер'єри творами мистецтва, тощо.

Отже, художній ринок є важливою складовою культури, його внутрішні механізми впливають на розвиток і поширення образотворчого мистецтва, якість життя митців і їхній взаємозв'язок із суспільством. Феномен художнього ринку продовжує залишатися предметом гострих наукових дискусій і потребує ще більшого теоретичного осмислення як важливої категорії культурології та економіки.

Мистецтво є сферою, максимально відкритою для всіх, хто ним цікавиться, і водночас наділеною неймовірним потенціалом трансформації культури й повсякденності. Воно позначає власні межі діалогу з економікою і цим відкриває символічну природу економіки. Неймовірні ціни на твори, що редукують художній досвід до мінімуму, — найцікавіший феномен, який робить привабливим мистецтво для великого підприємництва.

Нині у світі відбувається збільшення попиту на предмети мистецтва (насамперед із метою інвестування капіталу, що підвищує ступінь спекулятивності на цьому ринку). Предмети мистецтва, які купуються з метою інвестування, можна позначити як мистецькі активи. Предмети мистецтва (як і звичайні товари), що мають різні споживчі якості, стають сумірними тільки на ринку, а також завдяки тому, що на ньому вони набувають вартості. Іншими словами, незалежно від різної цінності різних предметів мистецтва вона може бути виражена в універсальному вимірнику — в ціні: у кількості грошей, які можна отримати через їх реалізацію.

Інфраструктура сучасного мистецького ринку все більше ускладнюється та включає в себе:

- авторів творів мистецтва (художників, скульпторів), тобто тих, хто забезпечує первинну пропозицію товару на ринку;
- посередників між продавцями та покупцями (аукціонні дома, дилери, професійні оцінювачі, страхові компанії, компанії, що надають інформаційні та юридичні послуги);
- покупців творів мистецтва (фізичні особи — основні покупці, компанії, банки, інвестиційні та пайові фонди, галереї).

Велику роль на артринку грають аукціонні дома, які його буквально створюють. Історично цей ринок створювали і дотепер створюють два найбільші аукціонні дома: Christie's та Sotheby's.

Головними гравцями на мистецькому ринку є *покупці творів мистецтва*, вони закладають основу існування цього виду ринкових відносин.

Покупці поділяються на дві вагомі групи. До першої належать *покупці, які не є оцінювачами мистецтва*, а скоріш розглядають витвори сучасного мистецтва як прийнятний та вигідний варіант інвестування особистих коштів і прагнуть за рахунок цього збільшити власний капітал. До другої, більш вагомої (як у всьому світі, так і в Україні) групи споживачів художньої творчості належать *особи, які насолоджуються мистецтвом* та можуть собі дозволити купувати мистецькі витвори, не акцентуючись на їх вартості. Саме такі групи покупців і створили передумови для формування та вдосконалення мистецького ринку. Покупець мистецького витвору (особливо відомого) набуває ваги у своїх очах та в очах оточуючого його суспільства. Так він підкреслює свою суспільну вагу, тому що купівля творів мистецтва — це недешеве хобі.

Мистецький бізнес — це економічна діяльність з оцінки та поширення предметів мистецтва. Нині це поняття міцно увійшло в життя сучасного західного суспільства, де поруч із різними видами ринків сформувався і механізм торгівлі предметами мистецтва — художній ринок. Нині більшість фахівців сходяться на думці, що художній ринок може бути поділений на два самостійні ринки: антикварного та сучасного мистецтва.

Дослідження показало, що ключовим критерієм антикваріату є категорія часу — фізичного чи історичного.

Ринок сучасного мистецтва є ієрархією пов'язаних один з одним щаблів, по відношенню до котрих кар'єра художника виглядає як послідовний перехід від нижчих щаблів до вищих. У свою чергу, гравці ринку намагаються спрогнозувати, який саме художник з найбільшою мірою ймовірності зможе здійснити подібний перехід, і, відповідно, ціни на його роботи істотно зростуть (Throsby 1994).

У застосуванні до художнього ринку виробництвом символічної продукції можна вважати не так самі картини, скульптури чи інші твори мистецтва, як їхнє культурне значення — ім'я автора, вартість, належність до певного стилю тощо. Отже, роль теоретикапосередника, який відкриває згадані вище аспекти, стає ключовою. Б. Тейлор (Тейлор 2006), описує шлях розвитку сучасного мистецтва в усіх можливих його формах, зауважує важливість людського чинника в контексті функціонування сучасного художнього ринку. Посилена роль теоретичної рефлексії

в розвитку сучасного мистецтва не тільки впливає на творчість художників (бо вони мають слідувати за «модою», інакше втрачать попит), а й породжує достатньо спекулятивну критику. Тому народжується ціла «культура експертів», що є третьою силою на художньому ринку, яка забезпечує комунікацію між покупцем і тими, хто пропонує мистецький продукт.

На художньому ринку величезна частка продажів творів мистецтва відбувається не з боку безпосередніх їх творців (художників і скульпторів), а з боку їх набувачів, у власності яких вони перебували. Це свідчить про те, що головними факторами ціноутворення тут є, поперше, час, необхідний для визнання художника та скульптора (цей час може лежати за межами його життя), по-друге, інфраструктура ринку, що капіталізує вартість витвору мистецтва. З іншого боку, роль часу як така може бути чинником підвищення реальної вартості твору мистецтва. Наприклад, спочатку картина якогось художника була придбана за 50 тис. доларів, тоді через 20 років вона має бути продана за вищу ціну, так, щоб забезпечити своєму власнику реальну прибутковість хоча б на мінімальному рівні (1–2% річних). Так само будуть чинити й інші власники робіт цього митця, й це загалом підтримуватиме і збільшуватиме реальну вартість його картин у часі. Мистецькі активи є специфічним способом інвестування грошових коштів і мають ряд унікальних особливостей, а їх придбання може собі дозволити вкрай обмежене коло осіб. Поняття мистецьких активів включає в себе: картини, скульптури, малюнки, фотографії, гравюри, акварелі тощо. З позиції інституційної економіки мистецькі активи є за своєю природою специфічними активами, вони мають особливу цінність (і, відповідно, вартість) тільки в рамках даних контрактних відносин, що склалися та історично вкорінені в суспільстві.

Предмети мистецтва є благом, вони характеризуються: демонстративною престижністю споживання (предмети не першої потреби); неподільністю; унікальністю; символічною цінністю (за високої вартості). Під реальною вартістю розуміється вартість з відрахуванням інфляції.

На первинному художньому ринку представлені фахівці, які безпосередньо пропонують свої роботи покупцям; останніми найчастіше виступають артдилери. На вторинному ринку артдилери продають через художні галереї та салони витвори, які придбані на первинному ринку. Осо-

бливий ринок становлять аукціонні доми зі світовою популярністю. Цей ринок характеризується суттєвою специфікою — відкритістю інформації про угоди з предметами мистецтва, відрізняючись від первинного та вторинного ринків, для котрих характерна неповнота та асиметрія інформації. Таким чином, достовірне відстеження структури й динаміки цін, обґрунтування їхньої легітимності можливе лише на основі аукціонних продажів.

Структура мистецького ринку змінюється на кожному рівні. Первинний ринок конкурентний: пропозиція з боку майстрівпочатківців значно перевищує попит, що утримує ціни на відносно низькому рівні.

На кожному окремому географічному сегменті вторинного ринку одночасно є лише невелика кількість художників. При цьому середня ціна роботи є досить високою. Галереї та дилери вторинного ринку мають істотну ринкову владу, дуже часто умови контракту з митцем зобов'язують останнього узгоджувати кожну виставку своїх творів з галереєю, що має ексклюзивні права на продаж його робіт. У такому разі галерея стає монополістом одночасно і стосовно митця, і стосовно покупця його робіт. Існуюча тенденція підкріплюється тим, що галереї, котрі виставляють твори найбільш відомих майстрів, привертають до себе підвищену увагу як покупців, так і інших художників. Подібні гравці здатні впливати на репутацію художника, а отже, і на ймовірну цінність його робіт.

Ключовими особливостями мистецького ринку та мистецького інвестування є:

1. подвійна функція мистецьких активів (як споживче благо і як засіб вкладення капіталу);
2. якісна різноманітність і неподільність предметів інвестування;
3. значна роль кількох у світі аукціонних домів (Christie's, Sotheby's та ін.), які «створюють» артринок;
4. необхідність наявності спеціальних знань про товар, який є досить диференційованим (можна сказати, що в цьому плані мистецький ринок наближається до моделі ринку монополістичної конкуренції);
5. відносно незначна ємність мистецького ринку, яка обчислюється кількома десятками мільярдів доларів на рік, що не дозволяє активно використовувати його з метою універсального інвестування для безлічі учас-

- ників. Так, у 2012 р. обсяг аукціонного продажу у всьому світі становив 12,3 млрд. доларів (Goetzmann 1993);
6. необхідність тривалого терміну інвестування для отримання позитивної прибутковості від вкладення капіталу в мистецькі активи. Це також зумовлено наявністю значних комісійних та інших виплат (сплата ПДВ, автору за перепродаж його доробку тощо), які лягають на покупця твору мистецтва;
 7. відсутність на ринку світових шедеврів, що практично виведені з економічного обороту і перебувають у національних галереях (проте можливе періодичне їх надходження на ринок із приватних колекцій);
 8. наявність негативного взаємозв'язку між ціною твору мистецтва та інвестиційним ризиком: наприклад, що більша цінова оцінка картини, то меншим є ризик вкладення коштів у неї, оскільки більш дорога картина належить пензлю відомого майстра, на роботи якого постійно є попит через наявність бажаючих їх мати у своїй колекції;
 9. віртуальність цін на мистецькі активи. Ціни складаються під впливом: окремих осіб, що пристрасні до творчості тих чи інших художників і мають значні кошти для придбання їх картин; перетворення мистецтва на фетиш, за володіння яким покупці готові платити величезні гроші; перетворення володіння тими чи іншими творами, полотнами деяких художників на самоціль; перетворення артринку на ярмарок марнославства тощо.

У мистецтво інвестують переважно фізичні особи: вони є основними покупцями творів мистецтва і, власне, формують його основний тренд.

Основними покупцями витворів мистецтва є:

1. фізичні особи, які набувають статусу власника цих творів (ефект споживання престижного блага); вторинним мотивом є можливість отримання прибутковості або збереження вартості;
2. музеї та національні галереї задля поповнення колекції творами різних художників, напрямів у мистецтві. Однак найчастіше музеї та національні галереї отримують витвори мистецтва або як дар від самих художників, що розглядають це як можливість отримати велику популярність, або від колишніх власників шедеврів, від інших музеїв;

3. інвестиційні компанії, пайові інвестфонди, пенсійні фонди, банки. Цілі придбання полягають в отриманні інвестиційного доходу та у використанні шедеврів як засобу диверсифікації інвестиційного портфеля.

Видами торгівлі витворами мистецтва є:

1. аукціонна торгівля — як було зазначено раніше, аукціонні дома формують мистецький ринок, займаються збиранням відомостей про продавців і покупців, експертизою та оцінкою творів мистецтва, рекламою творів мистецтва як у каталогах, що видаються, так і завдяки їх виставленню на продаж в аукціонному домі;
2. позааукціонна торгівля (через салони, в майстерні художника, через дилерів тощо).

Проведення аукціону¹⁸⁵ передбачає попередню виставку предметів, видання каталогу; покупцем стає той, хто запропонував найбільшу ціну. Як форма торгівлі творами мистецтва аукціон з'являється в античні часи; активно формується у XVIII ст., одночасно з європейським художнім ринком. У другій половині XVIII ст. в найбільших столицях Європи створюються аукціонні дома, зокрема діючі понині найбільші Sotheby's (Лондон, 1744), Christie's (1766). Аукціонні торги — найпрозоріша форма купівлі-продажу предметів мистецтва. У порівнянні з аукціонними інші форми угод мають очевидно закритий характер, а ціна на них встановлюється дуже суб'єктивно. Найважливішою особливістю аукціонних торгів є можливість у максимально стислий термін визначити ціну твору, тоді як усі інші форми угод мистецького ринку мають досить протяжний у часі характер, що дає змогу вплинути на остаточну оцінку твору неринковим, тобто не пов'язаним безпосередньо з окремим фактом купівлі-продажу факторам.

Підсумки аукціонних торгів є найточнішими оцінками цінності різних предметів мистецтва. Аукціонна вартість устанавлюється шляхом громадських торгів — її рівень задається самими гравцями ринку; знайдена подібним методом ціна може вважатися об'єктивною та справедливою, що врівноважує попит і пропозицію. Ефективність функціонування системи аукціонних торгів є ключовим показником розвитку мистецького ринку в цілому.

¹⁸⁵ Аукціони від лат. *auctio* – продаж з публічного торгу, спосіб продажу різних продуктів людської діяльності, зокрема творів мистецтва, антикваріату, раритетів, заявлених оригіналами.

Аукціонна торгівля витворами мистецтва нині є прибутковою сферою економіки Європи та США. Історично сформована роль аукціонного дому як посередника між продавцем і покупцем нині значно ускладнилася. У другій половині ХХ ст. остаточно склалася модель торгів, орієнтована на широку публіку (Демко 2006). Сьогодні на художньому ринку аукціонні дома виконують функцію організатора торгівлі: найчастіше вони мають незмінне місце розташування та проводять регулярні сесії протягом усього року. Особливість аукціонної торгівлі полягає в істотних витратах, вкладених у створення необхідного іміджу, певної репутації, які, своєю чергою, є значним входним бар'єром для нових учасників ринку.

Аукціонні торги класифікуються за формою та послідовністю прийняття цінових пропозицій. Пропозиції цін можуть надходити у письмовій чи усній формі. В обох випадках пропозиції приймаються приватним чи публічним чином. Варто зауважити, що гравець, який зробив цінову пропозицію, може зберегти за собою право залишитися невідомим, при цьому сама ціна абсолютно завжди є відкритою. Послідовність цінових пропозицій формується за принципом зниження чи підвищення ціни. Проте відомі торги, де всі пропозиції приймаються одночасно. Найбільшою популярністю користуються класичні англійські аукціонні торги або аукціони зростаючої ціни. Абсолютна більшість світових шедеврів мистецтва була реалізована саме за допомогою англійського аукціону двома найстарішими й найвідомішими аукціонними домами — Sotheby's та Christie's.

Продавцем на аукціоні може бути будьяка фізична або юридична особа, яка має право власності. Участь для покупця також відкрита — від особистої присутності до торгів по телефону. Перед торгами кожен твір проходить обов'язкову експертизу: фахівці аукціонних домів установлюють ціновий інтервал. Також законодавство деяких країн, насамперед Франції та Італії, віддає право пріоритету купівлі творів мистецтва державним музеям.

Інвестування в мистецькі активи пов'язано з наступними ризиками:

1. інвестиційний ризик; цей вид ризику полягає в неможливості реалізувати твір мистецтва за ціною, що перевищує раніше сплачену ціну (включаючи комісійні та інші виплати) з урахуванням витрат на його зберігання, охорону

та страхування. Крім того, інвестиційний ризик може передбачати неотримання очікуваної доходності від вкладення коштів у мистецькі активи;

2. ризик пошкодження або втрати первісних характеристик твором мистецтва; цей вид ризику полягає в пошкодженні або й знищенні внаслідок дії механічних, фізичних, хімічних, біологічних чинників (вицвітання та обсіпання фарб, поява механічних пошкоджень, цвілі тощо). Прикладом тут можуть бути полотна Тіціана, котрі з часом, як заведено вважати, втратили свій блиск — те, що становило високе мистецтво художника і надавало його шедеврам особливий колорит. Щодо картин Тіціана, ця думка не зможе вплинути на їхню вартість, а ось для картин інших майстрів утрата первісних художніх характеристик може призвести до того, що такі активи стануть неліквідними (або їх взагалі неможливо буде продати);
3. ризик викрадення; чим дорожчий витвір мистецтва, тим більшим є ризик його викрадення, тож на практиці багато музеїв, національних галерей та приватних осіб вдаються до страхування творів мистецтва, що потребує додаткових щорічних виплат, величина яких може бути значною і досягати кількох мільйонів доларів (це стосується творів мистецтва вартістю понад 100 млн. доларів).

Чинниками, що впливають на вартість картин відомих художників, є: 1) ім'я автора — головний і найбільш суттєвий фактор у ціноутворенні творів мистецтва; 2) ступінь популярності твору мистецтва та його значення в розвитку світового художнього мистецтва, провенанс — історія володіння твором мистецтва; 3) розмір твору мистецтва (за інших рівних умов); 4) ступінь безпеки твору мистецтва. Для невідомих чи практично невідомих художників вартість робіт складається залежно: 1) від розміру полотна; 2) від оригінальності сюжету; 3) від майстерності рисунку та ступеня промальовування окремих (найдрібніших) елементів на картині (рисунок картини); 4) від кількості людей, зображених на полотні; 5) від багатства барв та їх поєднання (колеристика картини); 6) від розміру картини. Порівнюючи чинники ціноутворення творів відомих художників із творами невідомих чи маловідомих, можна сказати: щодо других істотне значення мають майстерність автора і трудомісткість роботи (Market

Trends 2011 2013). Щодо перших — більше значення для ціноутворення має ім'я майстра (фактично купуватиметься не картина, а ім'я автора). Слід звернути увагу на те, що популярність художника та ступінь його майстерності (рисунок, колористика) не завжди є взаємопов'язаними. У сучасному світі ступінь популярності митця визначається ступенем його «розкрученості», здатністю стати арткумиром, завоювати серця мільйонів людей або вузької купки мільярдерів. Вплив ступеня майстерності на популярність художника мав місце в епоху «старих майстрів». Під картинами «старих майстрів» розуміються твори, що побачили світ у часовому відрізку від середньовіччя до кризи класицизму (від XIV до першої третини XIX ст.) і вирізняються цілісністю художньої форми. При оцінці ступеня ризикованості та прибутковості інвестування в мистецькі активи слід виходити з існування стандартного взаємозв'язку між прибутковістю та ризиком, відповідно до якого що більша прибутковість, то більший і ризик. Однак тут також слід враховувати, що мистецькі активи є не просто товаром і не так інвестиційним інструментом, як споживчим благом, покликаним перш за все задовольняти естетичні потреби. Тому за рушійну силу їх придбання виступає їх споживча корисність, що модифікує взаємозалежність між прибутковістю й ризиком.

Нині вважається, що найбільший дохід приносять інвестиції в антикваріат — насамперед у мистецтво епохи модерн. Аналіз аукціонних цін показує, що вартість предметів мистецтва може демонструвати зростання на сотні відсоткових пунктів — саме так дорожчають роботи майстрів-лідерів: Моне, Сезанна, Пікассо, Ван Гога. У цих умовах ринок сучасного мистецтва нерідко стає альтернативою акцій для приватних інвесторів. Потенціал розширення цього виду ринку, можна сказати, нічим не обмежений — фахівці живі і при бажанні можуть працювати відповідно до попиту. Інвестиційна прибутковість такого ринку вважається порівнянною з прибутковістю фондового ринку в ситуації стабільного зростання. Основне завдання даного сегмента художнього ринку полягає в залученні споживачів. І тут рекламні можливості сучасного мистецтва вищі, ніж антикваріату.

Особливого поширення набувають нині вкладення у твори мистецтва нетрадиційних споживачів — великих фірм, банків, страхових компаній,

що істотно збільшують вартість ділової репутації своїх корпорацій у власних очах та громадськості за допомогою наявності подібних активів.

Сучасний мистецький ринок можна розглядати як своєрідну фінансову піраміду, котра, ймовірно, ніколи не «лопне», на відміну від фінансових пірамід, що пов'язано з неможливістю паніки на цьому ринку та «скидання» мистецьких активів на ринку аж до мізерно малих цін. Це пов'язано з тим, що для власників мистецьких активів вони є надцінністю, яка не зводиться до вартості. Мистецькі активи (як і золото) зміцнилися у суспільному баченні як особлива цінність («артфетишизм» — сліпе бажання мати витвори мистецтва), що безпосередньо не має раціонального обґрунтування. Необхідно зазначити: така пристрасть виступає у вигляді містичного ставлення до творів мистецтва з боку низки індивідів, що, по суті, приводить до поклоніння цим творами.

Фахівці поділяють художні ринки на дві групи: «білі» та «чорні». У першому випадку торгівля здійснюється офіційно через аукціони та галереї з обов'язковим оформленням відповідної угоди. На «чорних» ринках угода укладається окремо, неофіційно й без будьякої реєстрації.

На даний момент у розвинених країнах сформувався міцний легальний ринок мистецтва: ні аукціонні дома, ні незалежні артдилери не підуть на придбання незаконно отриманої речі навіть за вигідну ціну, оскільки наступний її перепродаж буде пов'язаний із суттєвими труднощами.

Мистецькі ринки можна розділити за географічною ознакою — на країни, звідки предмети мистецтва активно вивозяться, і країни, куди пам'ятки здебільшого ввозяться. Держави першої групи називаються країнами-джерелами, держави другої — країнами ринку. Першу групу складають Італія, Греція та країни Латинської Америки. До другої групи можна зарахувати США та Швейцарію.

Якщо порівняти з іншими інвестиційними ринками, міжнародний мистецький ринок має значну перевагу: він гранично лібералізований. Гравці можуть оперувати великими сумами анонімно та найчастіше звільняються від сплати будьяких податків. Більше того, наприклад, у Японії кошти, витрачені на купівлю творів мистецтва, суттєво зменшують базу оподаткування. Також японський закон не обкладає податком спадкування предметів мистецтва, якщо вони передаються на зберігання до некомерційної організації.

У ХХІ ст. міжнародна сфера мистецтва суттєво змінилась. Ринок сучасного мистецтва вже не той, що був 20 років тому. Він зазнав глибоких структурних змін, збільшуючи чисельність митців (з 5400 художників до майже 32 000 сьогодні), збільшуючи кількість творів мистецтва (з 12 000 запропонованих лотів до 123 000), а також виріс і розширився географічно, з 39 до 64 активних країн. Він прискорився з поглинанням віддалених транзакцій і нині є найбільш динамічним та прибутковим сегментом усього мистецького ринку. За 20 років кількість аукціонних домів, що працюють на ринку сучасного мистецтва, зросла майже удвічі, кількість спеціалізованих сесій — утричі, а кількість проданих лотів — у шість разів. Раніше сегмент сучасного мистецтва був дуже невеликим, 3% 20 років тому, а тепер на його частку припадає 15% світового ринку мистецтва. Нині оборот аукціону «важить» трохи менше 2 млрд. доларів (проти 92 млн. доларів у 2000 р.) — тепер він обійшов і старих майстрів. Китай та США генерують 68% світового аукціонного обороту. У вартісному вираженні сучасні твори мистецтва принесли 22,7 млрд. доларів з 2000 р. Нині понад 60% ринку сучасного мистецтва припадає на картини.

У 2007 р. сегмент сучасного мистецтва приніс понад 1 млрд. доларів щорічного обороту, що досягло 15% світового ринку мистецтва (показник, який залишається більшим менш постійним донині). Одним з головних чинників його зростання був відносно раптовий прихід на ринок китайських покупців, що також кардинально змінив його. Із вибухом китайської економіки багаті підприємці почали цікавитися колекціонуванням мистецтва, а інші почали купувати художні твори, щоб диверсифікувати свої інвестиції. Ціни на сучасне мистецтво почали зростати дуже швидко, настільки, що сегмент, який приніс менше 100 млн. доларів у 2000 р., нині коштує майже 2 млрд. доларів. За 20 років митці «нашого часу» піднялися на вершину піраміди цін на мистецтво, конкуруючи з цінностями, які приписують дуже відомим роботам в історії мистецтва. Більше того, роботи кількох сучасних митців уже названі «історичним надбанням» та є настільки ж вагомими у грошовому еквіваленті, як і найзначніші сучасні шедеври, такі як твори Моне чи Пікассо. За період з 1998 по 2017 р. середня ціна сучасного мистецтва зросла втричі (з 7430 до 25 040 доларів США), що є найсильнішим прогресом за будьякий період творчості. Це зростання зробило сучасне

мистецтво основним двигуном зростання світового артринку ХХІ ст.

Європейський фонд образотворчого мистецтва (TEFAF) у своєму звіті за 2010 р. надав оцінку обороту на мистецькому світовому ринку, за якою сукупний оборот склав близько 60 млрд. доларів — на 52% вище, ніж у 2009 р. (Jurgin art: vetting in the world's top museums, art fairs and collections 2020). На той момент частка покупців з Китаю збільшилася до 23% — більше, ніж покупців з Великої Британії, чия частка склала тільки 22%. Лідером на світовому ринку мистецтва все ще залишаються США з лівовою часткою у 34%, але щоб оцінити масштаб змін, потрібно порівняти показники з 2006 р., коли покупці з США мали першість з 46% від сукупного обороту, на другому місці була Велика Британія з 27%, третє місце займала Франція з 6%, а на Китай припадали скромні 5%.

«Ринки США та Великої Британії відновлюють лідерство після фінансових криз і цифрової трансформації, але попит, спрямований з Китаю, збільшується завдяки росту зацікавленості покупців та зростанню економіки, і тільки в 2010 р. китайський ринок мистецтва та антикваріату зріс більш ніж удвічі, досягнувши майже 14 млрд. доларів», — йдеться у звіті TEFAF «Глобальний ринок мистецтва в 2010 р.: криза та відновлення». Частка гравців з Європи впала у 2010 р. до 37% — порівняно з 53% у 2003 р.

Інтерес покупців з Китаю виявився таким потужним, що їх частка на світовому ринку продажів мистецької продукції зайняла третє місце, випередивши спочатку представників Франції, а потім витіснивши по черзі англійських та американських покупців, котрі займали лідерські позиції на мистецькому ринку з 1950х рр. (Moine & Minguet 2020). За версією порталу Artprice, у 2010 р. покупці з Китаю придбали до 33% всіх запропонованих для продажу предметів образотворчого мистецтва, включаючи живопис, інсталяції, скульптуру, малюнки, фотографії та книги, а представники США, Великої Британії та Франції — тільки 30%, 19% та 5% від обсягу мистецького ринку.

Але зростання ринку сучасного мистецтва було спричинено не лише Китаєм. Воно виникло як загальний наслідок глобалізації артринку, що триває.

8.3 Сегменти мистецького ринку

Живопис. Ціни зростали на твори провідних індійських художників (Аніш Капур, Субодх Гупта), художників з Близького Сходу (Christie's працює в Дубаї з 2006 р.) і, звісно, західних художників.

Понад 30 000 митців продають свої твори публічно, але ринок, по суті, перетворюється на «ринок 100 найкращих». Великі імена сучасного мистецтва ваблять безліч відвідувачів до музеїв і надають авторитету та престижу колекціям — державним чи приватним. Оскільки роботи оцінюються в десятки мільйонів доларів, більша частина інтересу ринку зосереджена на цих високоякісних «підписах». Іншими словами, економічне здоров'я ринку сучасного мистецтва залежить від 0,3% митців, яких він представляє. Крива цін на сучасний живопис демонструє найсильніше зростання в будьякому середовищі та в будьякий період творчості. Маючи 1,4 млрд. доларів у 2019 р., живопис представляє левову частку ринку сучасного мистецтва, що становить 65% обороту від продажів сучасного мистецтва проти 52% у 2000 р. За 20 років живопис утвердився як головний локомотив ринку сучасного мистецтва.

Скульптура. Ринок скульптур також досяг значного росту, коли стали доступні безліч новітніх технологій і матеріалів. Скульптура є другою за величиною категорією в продажу сучасного мистецтва, на яку припадає 16% світового аукціонного обороту лише за 10% його транзакцій. За 20 років оборот цього ринку зріс на 1485% завдяки феноменальному зростанню цін на твори великих американських фаворитів Джеффа Кунса та Кавса, британських художників Дем'єна Херста і Ентоні Гормлі, німецьких художників Мартіна Кіппенберґера й Томаса Шютте.

Фотографія. Ринок сучасної фотографії зробив дуже значний стрибок у 2007 р., коли було створено серію нових рекордів, а річний оборот суттєво зріс, досягнувши 102 млн. доларів проти 17 млн. у 2000 р. Після цього сучасна фотографія зайняла своє місце як серйозний складник мистецького ринку, що становить половину загального обороту медіа за всі періоди. Цей розвиток був частково «структурним», оскільки історичні фотографії з'являлися дедалі рідше; але це також було «культурним», оскільки середовище фотографії все більше відповідало нашій епосі

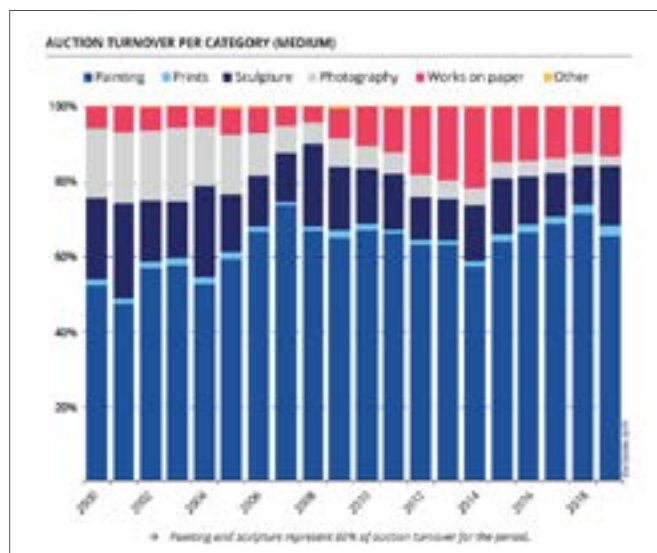


Рис. 8.1. Частка на ринку витворів мистецтва за категоріями, по роках (www.artprice.com)

одержимості зображенням. Крім того, фотороботи легко транспортувати та зберігати (а тому й накопичувати) і більшість із них доступні з невеликим бюджетом (50% фотографій, проданих на аукціоні, коштують менше 2000 доларів). Інших покупців приваблюють монументальні формати деякого з сучасних фотографів, які нагадують більші формати живопису. Тому фотографія привертає увагу дедалі більшої кількості покупців. Ментальність і звички значно змінили цей молодий медіаринок сучасного мистецтва, і цей метод почав завойовувати довіру колекціонерів уже з 1990х рр. Перший ярмарок, присвячений виключно фотографії (Paris Photo), датується 1997 р. Приблизно тоді було відкрито перші «монументальні» формати, які поєднували фотографічну присутність із силою живопису. За 20 останніх років було продано сучасних фотографічних робіт на 143,2 млн. доларів США (рис. 8.1).

Ринок сучасного мистецтва перебуває під впливом низки різних чинників, зокрема пристрасті до мистецтва, амбіцій м'якої сили, фінансових спекуляцій, моди і, звичайно, в наш час величезним є вплив цифрової сфери з точки зору маркетингу, пошуку новизни тощо. Сьогодні соціальні мережі (нові інфлюенсери), попзірки, бренди люкс та вуличного одягу відіграють активну роль у популяризації артистів. Вони сприяють орієнтації смаків, як це робили мистецтвознавці. Присутність в Інтернеті відіграла життєво важливу роль у протидії наслідкам пандемії та виявилась абсолютно необхідною для низки основних гравців ринку. Насправді ринок сучасного

мистецтва щойно пройшов важливу віху у 2020 р., яка є справжнім початком його цифрової революції. Мистецький ринок дедалі більше поглинає «недавні» роботи, іноді завершені за декілька тижнів до того, як вони з'являтимуться на аукціоні.

Криза здоров'я, пов'язана з пандемією Covid19, вплинула на обіг ринку сучасного мистецтва. Для художніх ярмарків, як і для власників галерей та аукціонних домів, потрібна була надзвичайна ситуація, щоб дати серйозний поштовх цифровому розвитку. Купівельні звички вже змінюються. Зі свого боку, аукціонні дома змогли уникнути найгіршого сценарію — повної зупинки ринку, терміново оновивши свої вебсайти для збільшення онлайнпродажів — єдиного каналу, який міг продовжувати аукціонну діяльність і підтримувати контакт з колекціонерами. На початку кризи Sotheby's випередив конкурентів, поставивши онлайнпродаж у центр своєї стратегії розвитку. Після зростання на 25% у 2019 р. онлайнпродажів Sotheby's зробили ще один крок уперед у 2020 р. Уже в березні американська компанія продала в 10 разів більше робіт, ніж її конкурент Christie's. У квітні було зароблено 6,4 млн. доларів, що є рекордом для онлайнпродажів. Більше половини проданих лотів перевищили їхню високу оцінку. Використовуючи Інтернет, покупці, незважаючи на період великої невизначеності, робили ставки далеко за межі очікувань. У 2020 р. світ мистецтва нарешті впорався з ідеєю дематеріалізації — і тим самим усунув одну з останніх важливих перешкод на шляху розвитку: дистанцію. Відтепер ми можемо повісити твір мистецтва (практично) на нашу стіну, і якість повного занурення, природно, буде розвиватись у майбутньому. Нові інструменти можуть допомогти мотивувати покупців. Для багатьох покупців досі фізичний контакт із творами мистецтва є важливим для прийняття рішень, але він, поза сумнівом, буде менш важливим для «цифрової молоді», яка прийде на ринок.

Попередня епоха спиралася на культуру уваги, де реклама та маркетинг боролися за покупця, але нині маємо констатувати формування культури участі. Тому культурні практики не просто борються за увагу людей, а й захоплюють її глядачів у співучасті, адже люди прагнуть стати учасниками: писати публікації в соцмережах, блогах, фотографувати, ділитися думками та враженнями. Відповідно до нової концепції артринку, запропонованої Б. Волмслі (Ben Walmsley, University of Leeds, Leeds, UK), мистецтво переважає комерцію,

досвід превалює над ціною, натхнення — над інформацією. Залучення значної кількості учасників для співтворчості сприяє поступовому зникненню сегментації для просування художніх творів та утвердженню гуманістичного процесу залучення аудиторії, яка є більш інтерактивною, діалогічною, реляційною. Таким чином, на думку Б. Волмслі, формується нова парадигма маркетингу у сфері культури.

Підсумовуючи, можна сказати, що витвори мистецтва є особливим товаром і підпорядковуються своїм (специфічним) законам ціноутворення, але на їх вартість впливає й не так наявність будьякої об'єктивної цінності, скільки сформований у суспільстві культ тих чи інших художників, що становить за своєю природою артфетишизм. Сміслові аспекти та загальнолюдські цінності, які втілені у творчості сучасних митців, мають розглядатись ширше, ніж просто задоволення смаків цільової аудиторії. Сучасний ринок має безліч інструментів (у тому числі маркетингових) для аналізу людських уподобань, тому з великою імовірністю може запропонувати покупцеві необхідний товар. Проте з мистецькими творами алгоритми не спрацьовують через низку факторів. Дослідники зауважують, що мистецький ринок має багато відмінностей від традиційних фінансових ринків.

На перший погляд, мистецтво — це дуже суб'єктивна і, певною мірою, ірраціональна цінність. Проте історія артринку останніх 100 років свідчить про те, що вартість творів мистецтва, як і вартість інших прагматичних інвестицій — таких, як, наприклад, золото чи нерухомість, є раціональною. Навіть більше: мистецтво як предмет капіталовкладення нерідко переважає інші інвестиції за багатьма об'єктивними показниками.

Можемо стверджувати, що художній ринок як економічний феномен має риси класичних ринкових відносин, як їх заведено розглядати в термінах макроекономіки. Однак твір образотворчого мистецтва, розглянутий як товар, демонструє унікальні характеристики в принципі ціноутворення: його вартість значною мірою залежить не від практичного процесу виробництва, а від символічного значення, цінності, якою його наділяє митець під час акту творення. Як і будьякий вироблений продукт, мистецькі твори мають вартість, утілену в просторі художнього ринку як ціна.

Тому слід зазначити, що попри всі негаразди мистецький ринок продовжує формуватись і розвиватись як в Україні, так і в усьому світі. Нині ін-

терес і публіки, і держави до мистецького ринку поступово зростає, що свідчить про перспективність його діяльності. У пресі зазначалося, що останніми роками мистецький ринок в Україні розвивався досить активно. Цьому сприяли як певне покращення економічної ситуації в країні на початку XXI ст., так і державна політика, спрямована на підтримку професійної творчості вітчизняних митців у галузі скульптури, живопису, графіки, декоративного мистецтва (Міністерство культури і туризму України 2007).

Перспективи подальших досліджень у цьому напрямі полягають у вивченні тенденцій розвитку національних і регіональних сегментів мистецького ринку.

Список літератури

4. Бенаму-Юэ, Ж. (2008). *Цена искусства*. Арт-медиа Групп.
5. Бурдьє, П. (1993). Рынок символической продукции. *Вопросы социологии*, (1/2). <http://bourdieu.name/en/book/export/html/51>.
6. Бурнашов, І. Ю. (2013). *Сучасне образотворче мистецтво та арт-ринок в Україні (оглядова довідка за матеріалами преси та неопублікованими матеріалами 2012–2013 рр.)*. Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematic_oglyadi/2013/Art13.1.Pdf.
7. Демко, О. (2006). Дещо з аукціонів світу. *Образотворче мистецтво*, (3), 118.
8. Колбер, Ф., Нантель, Ж., Билодо, С. & Рич, Дж. (2004). *Маркетинг культуры и искусства* (Л. Молчанова, Пер.). Васин А. И. (Оригинал опубликован в 1994 г.).
9. Колычева, В. А. (2012). Классификация факторов ценообразования на рынке произведений искусства. *Экономический анализ: теория и практика*, (41), 44–48.
10. Міністерство культури і туризму України. (2007). *Реалізація державної політики у сфері культури та туризму: пріоритети, досягнення, перспективи: аналітичний звіт за 2006 рік*.
11. Тейлор, Б. (2006). *Art Today. Актуальное искусство 1970–2005* (Э. Д. Меленевская, Пер.). Слово. (Оригинал опубликован в 2006 г.).
12. Ashenfelter, O. & Graddy, K. (2002). Art Auctions: A Survey of Empirical Studies. *Working Paper No. 8997*, National Bureau of Economic Research. <https://doi.org/10.3386/w8997>
13. Goetzmann, W. N. (1993). Accounting for Taste: Art and the Financial Markets Over Three Centuries. *American Economic Review*, 83(5), 1370–1376.
14. Held, D., McGrew, A., Goldblatt, D. & Perraton, J. (1999). *Global Transformations* (pp. 1–31). Stanford University Press.
15. *Judging art: vetting in the world's top museums, art fairs and collections*. (2020, September 2). Tefaf. <https://www.tefaf.com/stories/judging-art-vetting-in-the-worlds-top-museums-art-fairs-and-collections>.
16. Kowalski, W. (2018). Muzea a ryzyka związane z globalizacją rynku sztuki. *Opuscula Musealia*, (25), 287–310. <https://doi.org/10.4467/20843852.OM.17.021.9618>
17. *Market Trends 2011*. (2013). Artprice.
18. Moine, C. & Minguet, J. (Eds.). (2020). *The Contemporary Art Market Report*. Artprice.com. <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2020>.
19. Moulin, R. (1987). *The French Art Market: A Sociological View* (Arthur Goldhammer, Trans). New Brunswick: Rutgers University Press. (Original work published 1967).
20. Radbourne, J. (2013). Converging with audiences. In J. Radbourne, H. Glow & K. Johanson (Eds.), *The Audience Experience: A Critical Analysis of Audiences in the Performing Arts* (pp. 143–158). Intellect Books.
21. Redford, G. (1888a). *Art sales: A history of sales of pictures and other works of art*. Vol. 2. Bradbury, Agnew & Co.; Printers; Whitefriars.
22. Redford, G. (1888b). *Art sales: A history of sales of pictures and other works of art*. Vol. 1. Generic.
23. Roberts, W. (1897). *Memorials of Christie's: a record of art sales from 1766 to 1896*. G. Bell and sons.
24. Throsby, D. (1994). The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics. *Journal of Economic Literature*, 32(1), 1–29.
25. Velthuis, O. & Curioni, S. B. (2015). *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198717744.001.0001>
26. Velthuis, O. (2007). *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton University Press.
27. Walmsley, B. (2019). The death of arts marketing: a paradigm shift from consumption to enrichment. *Arts and the Market*, 9(1), 32–49. <https://doi.org/10.1108/AAM-10-2018-0013>

Розділ 9

СТУДІЇ МОВИ КІНО З ПОГЛЯДУ СИСТЕМНОГО ПІДРУЧНИКА

К. М. ТИЩЕНКА «ОСНОВИ МОВОЗНАВСТВА» (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМІВ НІМОГО КІНЕМАТОГРАФА)

Сергій Миколайович Марченко

*Доцент, доцент кафедри кінорежисури та кінодраматургії
КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
Київ, Україна*

marchenko.serhij@gmail.com, marse@ukr.net

ORCID ID: <https://orcid.org/0000000335806410>

9.1 Етнопрагматика кіно

Рухоме зображення переконливо завойовує простір. Його мова не потребує перекладача — передусім завдяки понадстолітньому тріумфу кіно, згодом телебачення, а для нинішнього часу характерна й цілковита гібридизація медіа. Мова екрана нині значно поширилася на побут, і це сталося на наших очах, за одне останнє покоління. Схоже, як і О. Люм'єр (Auguste Lumière) 1895 р. зняв для сімейного альбома сніданок свої дочки Андре, — власники гаджетів і собі почали масово виготовляти рухомі зображення. На всіх континентах користувачі масово створюють власні stories, кліпи, фільми, наповнюють Facebook — ця соцмережа нараховує нині понад 2,7 млрд. користувачів (<https://uk.wikipedia.org/wiki/Facebook>). Плюс — Twitter, Instagram, TikTok тощо. Популяризації рухомих зображень сприяє і всеосяжне поширення бездроту: на 2013 р. було зафіксовано 6,4 млрд. мобілок, з них 4,3 млрд. активних — це 57% людства (Тищенко 2014). Нині ця кількість зросла, інструментарій удосконалюється, фільмування стає якіснішим, дешевшим і доступнішим. Рухоме зображення отримало глобальну культурнокомунікативну функцію; народженим у XXI ст. здається, що так було завжди. Мільярди користувачів, наче діти, «розмовляють» спрощеною кіномовою, не знаючи до ладу її граматики. Шлях до позірної нині легкості кіномови був карколомним, він

потребує спеціальних знань. Тут пропонується розгляд проблем мови кіно в аспектах положень системного підручника основ мовознавства (Тищенко 2007).

Людство здавна втілювало поетику руху в танці, музиці, слові, в архітектурі, малюнку, скульптурі, аж поки не опанувало руху світлотіні на екрані. У вступі до історії кіномистецтва Ж. Садуль (Georges Sadoul) узагальнює, що витоки кіно треба шукати в магії китайських тіней та «чарівного ліхтаря» — в цих перших наївних способах оповідання за допомогою зображень — і що архіви цього нового мистецтва значною мірою нищилися, не зберігалися, доки не стало зрозуміло, що кіно є основою нової мови (Садуль 1957, с. 17). На давні витоки кіно вказував і парадоксальний напис на виставці Синематеки в Парижі на честь 60ліття кіномистецтва: «Ми святкуємо 60 років кіно й 300ліття кінематографії...» (Садуль 1958, с. 5).

Магії кіно присвячено тисячі книг, мові кіно — трохи менше. Схоже, як газетоцентричність XIX ст. стала стимулом до загальної грамотності, так і кінематографом (а згодом і телебаченням) підготовано ґрунт панекраноцентричності як певної грамотності в «читанні речень рухомих зображень». Ю. Ілленко стверджує, що мовою кіно спілкується все людство і що поняття «мова кіно» (через неймовірну популярність цього мистецтва) відірвалося від власного змісту, стало метафорою, штампом з розмитими змістовими межами — а саме мова кіно має майже сакральні спроможності кіно як фабрики снів утілювати, унаочнювати будьяку мрію людини (Ілленко 1999, с. 146). Ф. Коппола (Francis Ford Coppola) також переконаний, що «кінематограф — це новітня мова, у якій кадри виконують роль окремих слів та речень, отже, їх можна комбінувати,

повторювати, сплітати, розплітати і знову сплітати у щось нове за власним бажанням» (Коппола 2021, с. 109). Ці міркування підхоплює українська режисерка Ірина Цілик, запевняючи, що мова кіно нині значно вирашніша, бо універсальніша (Трегуб 2020).

Підходи до описання мови кіно зріли й рухалися разом із накопиченням матеріалу. Її синтаксис історично змінювався суголосно новаціям, і лінгвістична ідея щодо віднаходження паралелей, збігів і розбіжностей між структурами мови словесної та мови кіно постала однією з перших. Цей аспект проблеми розглядали Р. Арнхейм, А. Базен, Б. Балаш, С. Ейзенштейн, Б. Ейхенбаум, В. Горпенко, Є. Громов, Н. Клейман, З. Кракауер, Л. Кулешов, Ю. Лотман, М. Мартен, Є. Плажевський, В. Пудовкін, Ю. Тинянов, В. Шкловський, Р. Якобсон та ін. У 1960–1970ті рр. до цієї теорії долучається поступ структурного аналізу, феноменології, семіотики, що у працях відобразили Р. Барт, У. Еко, К. Метц, Ж. Мітрі, П. Пазоліні, В. Сальтіні (Plazewski 1961; Разлогов 1984; Громов 1989).

Виходячи з життєвих правил дослідника, наголошених ученим Г. Сельє (Hans Selye), та засад першорядного завдання науки — упорядкування та спрощення (Тищенко 2010, с. 8), ми запропонували *систематизацію мови кіно за п'ятьма розділами метатеорії мовознавства*, розробленої професором К. М. Тищенком (Тищенко 2007). У Лінгвістичному музеї КНУ імені Тараса Шевченка, створеному вченим, наочно представлені розділи метатеорії мовознавства. Тут, у музеї проводилися факультативні заняття студентів кінодраматургів Інституту екранних мистецтв КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, де ця ідея наповнювалася новим змістом. Уперше її було застосовано до синтактики фільмів С. Ейзенштейна (Марченко 2014), представлено на міжнародній науковій конференції (Марченко 2014, листопад), де ідею підтримали професори К. М. Тищенко й В. Г. Горпенко. Також її висвітлено в наукових публікаціях (Марченко 2015), на «Чубасівських читаннях» (Марченко 2015, березень), у виступі в Празькому інституті підвищення кваліфікації (Марченко 2017). Ідея викликала зацікавлення на Всеукраїнській конференції у КНУ імені Тараса Шевченка (Марченко 2021). Від моменту першої публікації минає більше восьми років, запропонована ж «операційна гіпотеза» — як один із можливих, далекий від абсолютних, поглядів на мову кіно — не

отримала заперечень, що дає підстави для глибшого розгляду.

З п'ятьох розділів метатеорії мовознавства К. М. Тищенка розглянемо найзагальніший — перший: *Етнопрагматика: теорія етномов*. Предмет: лінгвосфера регіональних, державних, парціальних, локальних етномов. Погляньмо на глобус: національні кінематографи, як і національні мови (як правило), збігаються з географічними абрисами країн: французький — з Францією, британський — з Великою Британією, німецький — з Німеччиною, шведський — зі Швецією... У нашому обмеженому регламентом розгляді зупинимось лише на періоді німого кіно, котре впродовж 1920х рр. досягло мистецьких вершин.

Що промовляв фільм «Прибуття потяга на вокзал Ла-Сьота» (*L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*) (1895)? Ось одне з перших газетних вражень: «Поїзд з'являється на горизонті. Ми чітко розрізняємо паровоз, що зупинився на станції. На пероні з'являється залізничник. Біжить відкривати двері вагонів; виходять пасажири, поправляють одягу, несуть валізи...» Автор допису, захоплений природністю екранного образу, відсутністю найменшого втручання авторів фільму в подію, заворожений правдивістю відображення життя екраном, стає свідком нового видовища (Теплиц 1968, с. 27). Після відомої паризької прем'єри Люм'єри подбали про піар: найнявши двісті кіномеханіків, брати відрядили їх показувати фільми по багатьох країнах. Тодішня Україна периферією не вважалася: перші люм'єрівські кінопокази — 7 липня 1896 р. у Харкові (Миславський 2007, с. 9), 17 серпня — в Одесі. А от у Львові показують едісонівські стрічки — 13–20 жовтня (Госейко 2005, с. 7–8).

Що ще побачив здивований глядач? Можливо, й неусвідомлено, — рівнинний провансальський ландшафт поблизу містечка Ла-Сьота, куди саме і прибуває поїзд, тогочасні форми паровоза й вагонів, що курсували Францією; риси обличчя французів, їхніх дітей, і як вони вдягнені, і які у дам капелюшки й ридикюлі... Інші люм'єрівські фільми теж дають уявлення про той час: про вигляд типових для Франції кінних екіпажів, площ у центрі Ліона — Кордельєр, Белькур, де жили і тримали фабрику Люм'єри; робітників, які виходять з їхньої фабрики фотопластинок; французьких рибалок, столярів, біржовиків, велосипедистів, і знову — дітей, манеру вдягатися тощо. Тобто

складові мови перших люм'єрівських фільмів навчають глядача сприймати рухоме зображення й розпізнавати, у першу чергу — типажі, національні особливості предметів та об'єктів Франції.

Схожі кінопроцеси відбувалися й у Великій Британії. У лондонському залі «Олімпія» на першому сеансі (березень 1896 р.), що його організував В. Пол (Robert W. Paul), показали документальні стрічки «Розбурхане море, що викликало повінь в Дуврі» (*Rough Sea at Dover*) (1895) та «Дербі» (*The Derby*) (1895). Інший англієць Дж. Вільямсон (James A. Williamson), кіномайстер брайтонської школи, фільмує життя британських шахтарів, моряків, каторжан, солдатів — орієнтуючись у першу чергу на смаки бідноти, яка переважно й відвідувала кінозали. Документальні фільми тої пори висвітлюють події Лондона — «Похорон королеви Вікторії» (*Queen Victoria's Funeral*) (1901), провінції. Ще один британець Ч. Урбан (Charles Urban) монтує знятий частково Г. Понтінгом (Herbert Ponting) і Р. Скоттом (Robert Scott) sensationний, як на той час, документальний фільм «Подорож Роберта Скотта в Антарктику» (*Scott's Antarctic Expedition*) (1913). Любов британців до природознавства втілилась у науковопізнавальні картини, зокрема з життя рослин, з астрономії — «Що видно у телескоп» (*As Seen Through a Telescope*) (1900) (Садуль 1958). Тобто в кадрах і назвах цих фільмів відображався британський національний характер.

Автори перших італійських фільмів (1905) попервах мало торкалися національних кодів власної країни, бо творили на французький штиб, залучаючи акторів і техніків з Франції. Та вже у 1908–1909 рр. фірма «Чінес» (*Cines*) випускає фільми «Маріо Вісконті» (*Mario Visconti*) (1909), «Судова драма у Венеції» (*Un dramma giudiziario a Venezia*) (1907), «Гамлет» (*Amleto*) (1908), «Ромео та Джульєтта» (*Romeo e Giulietta*) (1908), «Дон Карлос» (*Don Carlos*) (1909), «Життя Жанни д'Арк» (*La vita di Giovanna d'Arco*) (1909); фірма «Італа» (*Itala*) — «Манон Леско» (*Manon Lescaut*) (1911), «Герой Джордано Бруно з Вальмі» (*Giordano Bruno eroe di Valmy*) (1908), «За батьківщину» (*Per la Patria*) (1915), «Сцени французької революції» (*Scènes de la Révolution française*) (1909), «Генріх III» (*Enrico III*) (1909), «Масаньєло» (*Masaniello*) (1909), «Залізна маска» (*La maschera di ferro*) (1909), «Граф Уголіно» (*Il conte Ugolino*) (1908); фірма «Амброзіо» (*Ambrosio*) у 1908 р. — знаменитий фільм «Останні дні Помпеї» (*Gli*

ultimi giorni di Pompei) (Садуль 1958, с. 482–483). На початок 1910 р. постають сприятливі умови для знімання історичних бойовиків, сцен величчю Риму, його імператорів. Італійські театральні актори (в традиціях комедій дель арте) грають на тлі давніх архітектурних пам'яток і краєвидів Італії, екранно занурюючи глядача в античні події. Історичні фільми стають улюбленими для італійців і закордонної публіки. У тіні успіху цих фільмів лишається непоміченою мелодраматична неапольська історія «Загублені в мороці» (*Sperduti nel buio*) (1914, реж. Н. Мартоліо (Nino Martoglio)), яку згодом зарахують до класики і до предтеч неореалізму (Теплиц 1968, с. 60–67).

Американське кіно своїм поступом завдячує відкриттям Т. Едісона (Thomas Alva Edison). Саме його, а не Люм'єрів вважають батьком кіно в США (Паркінсон 1996, с. 6). Перший публічний показ у НьюЙорку — квітень 1896 р.: танцювальні номери та комічні сценки — в мюзикхолі Костера і Баєла. Знімають фільми документальні й ігрові: сюжети з побуту американців — «Життя американського пожежника» (*Life of an American Fireman*) (1902), «Велике пограбування поїзда» (*The Great Train Robbery*) (1903) (реж. Е. Портер (Edwin S. Porter)). Шалена прибутковість кіно провокує «патентну війну» (розпочату 1909 р. трестом, що захищав патентні права Т. Едісона) з метою монополізації кіновиробництва та прокату. П'ять років протистояння закінчилися програвом тресту й переїздом провідних кінофірм до сонячного ЛосАнджелеса, заснуванням Голлівуду, створенням «системи кінозірок». Перша світова війна, занепад європейської кінематографії сприяють підйому американського кіно та завоюванню ним світового ринку. Жанрово переважають мелодрами, вестерни, комічні, пригодницькі, костюмні історичносюжетні схеми. Фільми об'єднують ідею американської ідентичності (Шатерникова 1986, с. 394–395).

Ж. Садуль стверджує, що після тривалого «ярмаркового періоду» (1900–1908), коли до кіно ставилися як до ремесла, не вартого уваги фахівців, про кіно як мистецтво заговорили лише після фільму «Вбивство герцога Гіза» (*The Assassination of the Duke of Guise*) (1908) (реж. Андре Кальметт (André Calmettes), реж. акторів Шарль Ле Барджи (Charles le Bargy)). До виробництва картини вперше взялися професіонали — і передусім актори театру «Комеді Франсез» (Comédie-Française), письменник Анрі Лаведан (Henri Lavedan), ком-

позитор Шарль-Каміль Сен-Санс (Charles-Camille Saint-Saëns), після чого стало зрозуміло, що тільки фахівці можуть вивести кіно до рівня мистецтва. Ж. Садуль наводить відгуки критика А. Бріссона (Adolphe Brisson): «Коли ми розчищаємо шлях для кіно — ми створюємо мистецтво. Щойно природа зусиллями людини, її працею, вкладається у певні форми — виникає стиль...», «Публіка сприйняла цей фільм як шедевр...», «Актори грають стримано, і майже в кожному жесті — чисто і правдиво» (Садуль 1958, с. 510–512).

Цей фільм, натхненний театром, знято переважно загальним планом. Кіно на той час наслідує театр, і поява на екрані поясного плану — «без рук» чи «без ніг» — попервах викликала у глядача жах і несприйняття. Сміливий відхід від канону в цій сфері пропонує американець Д. Гріффіт (David Llewelyn Wark Griffith), який знімає картину «Багато років по тому» (*After Many Years*) (1908). Лінда Арвідсон (Linda Arvidson) зауважує (1925), що в сюжеті цієї стрічки не було гонитви, а це вважалося проґрашним і драматурґійно, і комерційно, та Гріффіт зачаровує глядача іншим чином. Він здійснює відкриття — застосовує неймовірні, як на той час, засоби кіномови: close up (побільшений, великий план, або так званий крупний план), cutback (повернення, скорочення дії, свідоме монтажне зміщення хронології подій) (Арвідсон 1944, с. 130).

Саме тут доречно згадати Річотто Канудо (Ricciotto Canudo), його метафоричне порівняння Кіно з новонародженим казковим сином Машини та Почуття — і слова про те, що це дитя швидко дорослішає і дуже скоро заволодіє умами та мріями (це фрагмент з його «Маніфесту семи мистецтв» (*Manifeste des sept arts*) (1911)). Р. Канудо первісно працює в царині музичної есеїстики, пише романи, та врешті дослідника захоплює кіно, і саме він вважається першим кінотеоретиком. Він звертає увагу на проблеми кіномови, називає кіно *кінематографом* (світловим письмом) — мистецтвом синтетичним, помічає схожість словесної та екранної мов, вбачає у кіно можливість універсальної мови образів і зазначає, що кіно не замінює слово зображенням, а рухоме зображення творить власну цілісну мову. «Ми потребуємо Кіно, щоби створити тотальне мистецтво, до якого прагнули всі інші мистецтва» (Канудо 1988, с. 20–22).

Шведське кіно виникає пізніше від французького та італійського, але раніше за німецьке та ро-

сійське. Від 1900х рр. регулярно з'являються документальні й ігрові стрічки, зняті фотографами Карлом Магнуссоном (Charles Fredrik Magnusson) та Юліусом Єнсоном (Julius Jaenzon) (які знімали картини аж до кінця 1920х — до приходу звуку). Відомо хвилююча 80метрова стрічка Єнсона «Небезпека в житті рибалки» (*Fiskerlivets farer*) [186], знята в шторм з рибалького човна. Також за зразком французького «Вбивства герцога Гіза» до 1914 р. було поставлено чимало кінодрам за участю акторів стокгольмського театру. Більшість найперших фільмів не вирізняються художністю, головні сюжети — з бульварної, любовної, детективної літератури. Від 1916 р. започатковується шведська школа, яка проіснує до 1924го і стане центром європейського мистецтва, принесе всесвітній усіх, що його красномовно узагальнить Рене Клер (René Clair): «Шведи — це бездоганна правдивість образу». Шведське кіно тяжіє до психологічних драм у намаганні проникнути в таємниці людської душі (що переконливо розвинулося згодом у творчості Інгмара Бергмана (Ingmar Bergman)). Джерела успіху — у зображенні національної скандинавської самобутності, в залученні легенд, саг, творів С. Лагерльоф, Г. Ібсена та ін. І хоч, на переконання Є. Теплиця, реалізм шведських фільмів був обмежений як самими режисерами, так і літературними джерелами, все ж ця школа створила певні зразки кінематографічної стилістики, що не втратили значимості протягом десятиліть (Теплиця 1968, с. 157–158, 168–171).

Японське кіно починається з 1899 р. А з 1912го — налагоджується кіновиробництво, й наступного року було випущено 155 фільмів. Це були картини двох типів: костюмні (дзидайтеки) та сучасні (гендайтеки).

Перші домінували до 1915 р. й були пов'язані з традиціями кабукі: театральна дія механічно переносилася на екран. Кабукі увібрав у себе багато умовностей — у декораціях, костюмах, масках, міміці, вимагав від глядача певної інтелектуальної підготовки та знання національної історії.

Другі — звернені до сучасності, натхненні Голлівудом. Це були драматичні та комедійні фільми, суголосні духу модернізації Японії.

Ці два типи картин і виробили підвалини японських художніх засад, що відрізнялися від європейських та американських. Незважаючи на

186 Точна дата створення оригінального фільму невідома, але більшість людей, які досліджували його, вважають, що він був знятий не раніше 1906 р. та не пізніше 1908го, тому більшість установлювала 1907й як рік виробництва фільму.

впливи американських, французьких, німецьких, радянських картин, японці зберегли національний характер власних фільмів, і напередодні появи звуку їхній кінематограф досягнув мистецької зрілості (Теплиць 1968, с. 311–312, 316).

Перші російські фільми, наслідуючи зарубіжні зразки, починають з'являтися з 1908 р., цей кінематограф «користується чужою, позиченою мовою, зоровий образ слухняно слідує за написом, як ілюстрація — за текстом книги» (Селезнєва 1972, с. 25). Сюжетно це, зокрема, стрічки, зосереджені на російських національних героях та історичних персонажах: «Стенька Разін» (1908) (реж. В. Ромашков), «Єрмак Тимофійович — підкорювач Сибіру» (1910) (реж. В. Гончаров), «Смерть Іоанна Грозного» (1909) (реж. В. Гончаров), «Петро Великий» (1910) (реж. К. Ганзен, В. Гончаров), «Цар Іван Васильович Грозний» (1915) (реж. О. ІвановГ-ай); фільми реконструкції історичних подій — «Оборона Севастополя» (1911) (реж. В. Гончаров, О. Ханжонков). Переважають бульварні кіносюжети, що швидко обридають публіці. Сценарний голод підказує залучати літературу: екранізуються І. Тургенєв — «Дворянське гніздо» (1914) (реж. В. Гардін), О. Пушкін — «Пікова дама» (1916) (реж. Я. Протазанов), Л. Толстой — «Отець Сергій» (1918) (реж. Я. Протазанов), М. Гоголь — «Вій» (1909) (реж. В. Гончаров) і «Тарас Бульба» (1909) (реж. О. Дранков), М. Лермонтов — «Боярин Орша» (1909) (реж. П. Чардинін, В. Гончаров) та ін. Кіно користується шаленим попитом: на 1910 р. Російська імперія мала понад сто мільйонів глядачів щороку, посідаючи світову першість за розвитком кінопрокату (Зак 1986, с. 358).

Перша ігрова картина, знята в Харкові (ресурсами кінотеатру «Едентеатр»), — комедія «Харківський слуга», що вийшла на екрани 18 жовтня 1907 р. (Миславський 2007, с. 12). Регулярно картини українського виробництва з'являються з 1909–1910 рр. Це комедії-водевілі, «кінодекламації», «кіномовні картини» (один або декілька акторів за екраном озвучують діалоги персонажів, що є спробою розширення ареалу мови кіно — прообразом звукового кіномистецтва). Дія театральних вистав адаптувалася для екрана, показуючи саме український типаж, костюм, краєвид, етнографічні деталі, набуваючи національний колорит, характер, які на той час найповніше відображав театр корифеїв. Театральні режисери (переважно самі) екранізують власний репер-

туар, залучають літературні твори: «Ніч перед Різдом» М. Гоголя (1909) (реж. О. Олексієнко), «НаталкуПолтавку» І. Котляревського, «Богдана Хмельницького», «Марусю Богуславку», «Ой не ходи Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Мартина Борулю», «Суєту», «Хазяїна», «Житейське море» І. К. Карпенка-Карого, «Невільника», «По ревізії» М. Кропивницького, «Шельменкаденщика» Г. КвіткиОснов'яненка, «Запорожець за Дунаєм» С. ГулакаАртемівського, на екрани вийшли фільми Я. Протазанова за І. Тургенєвим «Які були троянди, свіжі й гарні» (1913), В. Гончарова «Мазепа» (1909) за пушкінською «Полтавою», картина Д. Сахненка «Запорізька січ» (1911) — про героїчне минуле, XVII ст. (Миславський 2006, с. 12–13).

Картини створюють ентузіасти Д. БайдаСуховій, О. Олексієнко, О. ОстроуховАрбо, Д. Сахненко (який разом із М. Садовським екранізує українських класиків і утворює 1911 р. «Південноросійське сінематографічне акціонерне товариство Сахненко, Щетинін і Ко»). І хоч так званий дореволюційний етап становлення українського кіно розглядався як явище *загальноросійське*, фільмування в різних містах України являли собою кінофіксацію «місцевого матеріалу». Тобто предметом уваги й об'єктом відтворення перших кіномитців були події життя українського народу, які приваблювали тогочасного глядача (Горпенко 2000, с. 8–10).

Злет українського німого кіно припадає на період ВУФКУ, яке виникає 1922 р. на тлі культурної революції, українізації. У 1923 р. постає державна кіноосвіта (Росляк 2006). Микола Бажан ще 1926 р. зауважує: «Коли не зважати на поодинокі картини творців (згадайте Ейзенштейна, Кулешова, Вертова!), то пересічний фільм РСФРР... ані з якого боку не може дорівнятися пересічному фільму України. Не вмівши добре налагодити справи... кінематографія РСФРР занепадає» (Бажан 1926, с. 3). ВУФКУ випускає сотні різножанрових фільмів, які отримують міжнародне визнання. Сценарії пишуть І. Бабель, М. Бажан, Д. Бузько, О. Досвітній, М. Йогансен, Г. Косинка, О. Корнійчук, В. Маяковський, В. Підмогильний, В. Радиш, М. Семенко, Ю. Тютюнник, Ю. Яновський, В. Ярошенко та ін. Екранізується українська та світова класика, зокрема Т. Шевченко, І. Франко, М. Гоголь, М. Коцюбинський, В. Винниченко, ШоломАлейхем, А. Чехов, Г. Веллс, Е. По. ВУФКУ, на той час незалежне від центру, продає власні фільми за кордон, передплачує світову кі-

нопресу, випускає власний часопис «Кіно», за своєю естетичні й технічні новації європейського та світового мистецтва. Пік цього періоду українського авангардного кіно припадає на 1929 р., коли виходять відомі шедеври «Людина з кіноапаратом», «Земля», «Навесні», «Нічний візник», «Хліб», після чого цей успішний національний кінопроект фактично у 1930 р. було знищено (Козленко 2019; Всеукраїнське фотокіноуправління 2022).

Ширші обрії світової етнопрагматики представлено в британському 15серійному освітньому проєкті ірландського режисера Марка Казінса (Mark Cousins) «Історія кіно. Одиссея» (*The Story of Film: An Odyssey*) (2011). Назви серій промовляють самі за себе: 1 — «Народження кіно», 2 — «Голлівудська мрія», 3 — «Золотий вік світового кіно», 4 — «Прихід звуку», 5 — «Післявоєнне кіно», 6 — «Секс і мелодрама», 7 — «Європейська нова хвиля», 8 — «Нові режисери, нова форма», 9 — «Американське кіно 70х років», 10 — «Фільми, які змінюють світ», 11 — «Прихід мультиплексів та азійський мейнстрим», 12 — «Боротьба з владою: Протест у фільмі», 13 — «Нові кордони: світове кіно в Африці, Азії та Латинській Америці», 14 — «Нові американські незалежні & Цифрова революція», 15 — «Кіно сучасне і майбутнє». Тривалість кожної серії — 60 хв. Загалом процитовано епізоди з 619 фільмів, знятих на чотирьох континентах найвидатнішими авторами, починаючи від Люм'єрів і до сучасних. З українських режисерів згадано О. Довженка, С. Параджанова, К. Муратову. І хоч деякі критики висловили сумнів щодо стилю викладу, структурування та певної суб'єктивності автора (зокрема проти Голлівуду), все ж часопис «The Telegraph» (вересень 2011) назвав цей серіал «кінематографічною подією року», «візуально захоплюючим та інтелектуально гнучким, і водночас — любовним посланням до кіно, майстеркласом, що його не можна пропустити, і водночас — радикальним переписуванням історії кіно». Серіал демонструвався у Великій Британії, США, Канаді, Туреччині, на міжнародних кінофестивалях (*The Story of Film: An Odyssey*, 2011), зокрема і в Україні (Одеський МКФ, 2013), у січні 2018го — на «UA: Перший» (Трибач 2018).

9.2 Аксіопрагматика кіно. Теорія кінодіалектів

Звернімося до другого розділу — меншого масштабу — метатеорії мовознавства: *Аксіопрагматика, теорія діалектів*. Піднімаючись умовною пірамідою на другий поверх, опиняємось у дещо вужчому просторі структури обраної метатеорії, у дещо меншому діапазоні досліджуваних об'єктів. З означень метатеорії, діалект — це різновид етномови, уживаний більшими чи менш значними частинами етносу (масами, громадами, соціальними верствами), пов'язаними територіальною, соціальною або фаховою спільністю. Існують також варіантні особливості етномови у вікових та гендерних групах етносу. Специфічні риси діалекту складають сукупність діалектизмів, субмов, спеціальних мов, особливо солецизмів (синтаксичних конструкцій, окремого слова чи морфем з індивідуального мовленнєвого вжитку, не прийнятого в нормі). Якщо їхня поява викликана соціальними потребами, то в них є шанс перейти до широкого вжитку, узусу, стати *загальноживаними неологізмами*, у тому числі й на письмі, з фактичним їх переходом до норми, кодифікації, включенням до словників, граматик, підручників. Схоже, як колись не існували такі, здавалося б, звичні українські слова *мистецтво, свідомство, зміст, отвір, співчувати, мрія* або російські *промышленность* (М. Карамзін), *водород, углерод, кислород* (М. Ломоносов) — а тепер стали нормою (Тищенко 2007, с. 65–69). Аналогічно й у кіно вперше кимось застосовані терміни, прийоми монтажу та фільмування — втрачають авторство і стають загальноживаними.

Кожен національний кінематограф у певний історичний період формує у своєму середовищі *художні напрями, течії, прийоми*, довкола яких об'єднуються митці, — утворює, умовно кажучи, «діалекти», що їх сумарно значно більше, ніж мов. Виняткові мовотворчі знахідки стилю кожного напрямку, авторського прийому (ніби аналогії мовних солецизмів) засвоюються всередині течії, згодом і кінематографістами різних країн. Кожен з цих напрямів виробляв власну мову кіно (і як експеримент, і як відповідь на суспільні чи глядацькі очікування).

Розглянемо специфіку кінодіалекту на прикладі *німецького експресіонізму*. Виникає цей напрям у середовищі німецького кінематографа часів Першої світової війни (тоді постало декілька

художніх течій). Німеччина зазнає поразок, контрибуцій, і щоб підбадьорити занепадницькі настрої німців, кінокомпанія УФА (UFA, «Universum Film AG») розважає їх розкішними костюмами, декораціями, подорожами в минуле, звертається (фільмами Е. Любича (Ernst Lubitsch)) до історичних постановок: «Мадам Дюбаррі» (*Madame Dubarry*) (1919), «Анна Бoleyн» (*Anna Boleyn*) (1920), «Дружина фараона» (*Das Weib des Pharao*) (1921) (Теплиць 1968, с. 141).

Та глядача тоді більше захоплює інший напрям, що отримав назву німецький експресіонізм, — оригінальніший, більшою мірою національний, натхненний традиціями середньовічних переказів, німецької фантастичної літератури, романтиків А. Шаміссо (Adelbert von Chamisso), Й. Ейхендорфа (Joseph von Eichendorff), Е. Гофмана (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) (Садуль 1982, с. 439). Німецький експресіонізм триває десятиліття (бл. 1913–1925) і видозмінюється з настанням певної стабільності Веймарської республіки. Як дослідив З. Кракауер (Siegfried Krasauer), цей напрям ніби передбачив потік подій, що привели тиранів до влади, — «Від Калігарі до Гітлера» (*Von Caligari bis Hitler*).

Мова кіно в цей період збагачується: екранні герої зображають психологічні стани особистості, розчепленої між добром і злом, зануреної в колективне позасвідоме, страх, передчуття апокаліпсису. Естетичним наслідком шукань стають незнані досі засоби екранної виразності, що узагальнюють прояви колективного архетипу, фатуму травм, національних втрат, вловлюють катастрофічні настрої мільйонів німців, яким імпонують примари, вампіри, злочинці, міфологічні істоти. Фільми цього напрямку знаходять надзвичайно масовий відгук, суголосний понурому настрою публіки.

Вплив експресіонізму не обмежився Німеччиною. Ж. Садуль наводить свідчення, що «Кабінет доктора Калігарі» (*Das Cabinet des Dr. Caligari*) (1920) (реж. Р. Віне (Robert Wiene)) викликав збурення скрізь, де його демонстрували. Ось що пише А. Руссель («Сіне магазин», 12 серпня 1921 р.): «Весь НьюЙорк пристрасно обговорює це нездорове творіння — цілком сміхотворне, але й, безумовно, сміливе. Отже, про цей німецький фільм нині пишуться гори паперу, про нього говорить вся Америка» (Н. Roussel 1921, pp. 12). А Л. Деллюк («Синема», 7 квітня 1922 р.) зазначив: «Багато хто з кінематографістів оцінює “Ка-

бінет доктора Калігарі” як нісенітницю. Але цей есей хоч і безталанний, та все ж не позбавлений сміливості й вигадки, рівноваги й почуття міри. Наші діди висміювали Дега, Ренуара, Мане, чий класицизм нині протиставляється Ван Донгену та Пікассо. А дідів же наших уже нема!» (Delluk 1922, pp. 11). Мовотворчі відкриття експресіонізму знаходять відгук у творчих пошуках майстрів Голлівуду, зокрема в Орсона Веллса (George Orson Welles) (Садуль 1982, с. 444, 527).

Багато хто відгукнувся про цю стрічку неприхильно. Режисер французького кіноавангарду Жан Епштейн (Jean Epstein) назвав її «декорацією, натюрмортом, де всі його живі складові знищені помахом пензля». Дискусія довкола фільму виникла й серед радянських кіномитців (1923): «Це кіно чи театр»? На переконання Л. В. Кулешова і В. К. Туркіна, досвід «Кабінету доктора Калігарі» — негативний: одноманітна фактура кадру, примітивна трактовка павільйону, нерухомі для глядача декорації, випадкова і слабка мізансцена, що нагадує примітивний театр, монтаж дії слабкий, мало схожий на кінематографічний. Це — нехтування природою кінематографа, «умовний стиль» якого переймає умовності театру, а не специфічні, притаманні кіно форми (Селєзнєва 1972, с. 24).

Незаперечні здобутки експресіонізму узагальнює Є. Теплиць: експресіоністи першими звернули увагу на зображальну композицію фільму, зрозуміли, що декорації, освітлення, рух камери — це передусім засоби передачі ідейного змісту. Експресіонізм навчив кінематографістів мислити цілісно, створювати кінокадр з різних елементів, поєднуючи акторську гру з декораціями, досягаючи, за твердженням французького кінокритика Леона Муссінака (Léon Moussinac), надзвичайно яскравої видовищної форми. Експресіоністи знайшли засоби досягнення емоційної напруги, що її письменник створює на сторінках книги. Завдяки експресіонізму, відкинувши зображувані ним нестерпні кошмари та хворобливості, світове кіномистецтво збагатилося елементами та засобами кінофантастики (Теплиць 1968, с. 155–156).

Якщо опоненти експресіонізму звертають увагу на наявність титрів, що їх глядач мусить читати (ніби літературу), відволікаючи увагу від зображуваної дії, то такий варіант експресіонізму, як *камершпіле* уже не потребує коментаря. Кадри тут знято та змонтовано так, що для розуміння сюжету досить одного зображення. Для камершпіле

характерна мінімізація знімального простору, повернення до реалізму, точність деталей, акторської гри, яка майстерно передає психологічні стани персонажів. Вплив камершпіле виявляється вирішальним, зокрема, у фільмах Джона Форда (John Ford), Марселя Карне (Marcel Carné). Відома перша картина без субтитрів «Скалки» (*Scherben*) (1921): «Фільм потрібно очистити від слів. Жодних титрів! Досить лише фотогенії», — саме так визначив своє кредо режисер цього фільму Лупу Пік (Lupu Pick) (Садуль 1982, с. 467).

Ще карколомнішими в пошуках кіновирозності виступають авангардисти — поборники чистої мови кіно. Живописець Фернан Леже (Fernand Léger) заявляє: «Помилка живопису — сюжет. Помилка кіно — сценарій». Знімає спільно з Дадлі Мьорфі (Dudley Murphy) 16хвилинний фільм «Механічний балет» (*Ballet Mécanique*) (1921) — як досвід «абстрактного фільму». Домінантою цієї картини є ритм, що досягається монтажем коротких кадрів рухомих фігур, предметів, усміхнених жіночих вуст, і знову — трикутників і ліній, діючих механізмів, капелюшка й анімації, і знову — здивованих жіночих очей, написів, цифр, і знову — дівочої усмішки й жінки з ношею, і ця жінка знову, знову і знову марно піднімається сходами... Справедливо помічено, що цей віднайдений ритм, з першого погляду, ніби безглуздий, одноманітний — та як кіномовний засіб зображення ритму механізмів корабля буде використаний у «Панцернику "Потьомкін"» (1925).

Фернан Леже зізнається, що ці ритми були нав'язані фантазмагорією його друга Блеза Сандрара (Blaise Cendrars) — романомсценарієм «Кінець світу, знятий для кіно ангелом собору Паризької Богоматері» (*La Fin du monde filmée par l'Ange N.D.*) (1919), твором, суголосним з міркуваннями іншої праці його колеги — «Азбука кіно» (1917?) [187]. Наведемо фрагмент цієї абетки, за духом досить сучасної і нині: «Усе пророчить, що ми рухаємося до нового синтезу людського духу, до нового людства, все промовляє, що з'явиться нова раса людей. Їхньою мовою стане кіно. Дивіться! Піротехніки тиші готові. Зображення лине з первісних джерел емоції. Її намагалися вхопити старезними художніми формулами. Нарешті славна битва білого і чорного почнеться на всіх екранах світу. Шлюзи нової мови відкриті. Букви нового

букваря незчислені, вишикувались у чергу. Усе стає можливим...» (Сандрар 1988, с. 41).

А от відомий французький режисер Жак Фейдер (Jacques Feyder) створює фільми поза рамками авангарду та комерційного кіно, не долучаючись до жодного табору. Митець ще в ті роки висловив припущення, що кіно виходить з дитячого віку, формується й дорослішає, проходить манівцями блукань, дослідів і сумнівних теорій — навпомацки, через помилки — й нарешті доростає захоплюючого віку, коли перед ним відкриваються всі шляхи та карколомні можливості, охоплені майбутніми перемогами й таємницями. Тому можна пробачити, що кіно не завше було самим собою. Ж. Фейдер, на переконання Р. Клера, наповнив свої фільми вишуканим змістом, зверненим до всіх класів, та став натхненником провідних кінематографістів 1930х рр. (Фейдер 1988, с. 233–234).

Кожна кінематографічна течія намагалася віднайти найпритаманніші вияви, не схожі з іншими. Доречна думка Анджея Вайди (Andrzej Wajda), винесена на початок монографії О. Мусієнко, — «Студентом я переглянув багато фільмів. Особливо глибоко запали в мою пам'ять французький авангард і німецький експресіонізм, і я усвідомив, що справжні формальні експерименти вже позаду: ні колір, ні широкий формат не дадуть вже нічого нового» (Мусієнко 2018, с. 9).

Ці напрями мали суттєвий вплив і на радянське кіно, яке шукало власного «діалекту» — унікальних мовних засобів, які б виражали дух революції, величі майбутнього, як воно тоді уявлялося. О. Довженко бачив німецькі фільми, ще коли працював у дипломатичній місії у Варшаві, Берліні, і не приховував зачарування, помітного у «Звенигорі» (1927), «Арсеналі» (1929). Як режисера його високо оцінили у світі, зокрема після прем'єри у Берліні фільму «Земля», що став відкриттям, передвісником італійського неореалізму, українського поетичного кіно. Та офіційно, з ідеологічних міркувань, зарубіжні впливи засуджувалися, що прочитується з доносу: «Геть фашистський експресіонізм із нашого соціалістичного мистецтва — кіно! Фашистський експресіонізм німецький із Німеччини привіз Довженко. Геть Довженка й довженят з нашого радянського мистецтва» (Безручко 2008, с. 33).

С. Ейзенштейн, суголосно моменту, також засуджував експресіонізм, «Кабінет доктора Калігарі» називав «варварським самознищенням здорового людського начала в мистецтві», хоча вплив

зазначеного фільму, як і експресіонізму загалом, помітний у творчості цього мистця. Наприклад, для приголомшення глядача у «Панцернику “Потьомкін”» режисер використовує «атракціони жорстокості» — кадри варварського розстрілу на Потьомкінських сходах, з жінкою, дитиною і коляскою. Або можна згадати «естетизацію страждань» — у другій серії «Івана Грозного», в епізодах страти бояр, бенкету опричників, танцю, вбивства (Мусієнко 2018, с. 46).

Кіномовні відкриття в радянському кіно все ж виникають, зокрема, довкола *дискусії про ігрове та неігрове кіно*. Радянські кінематографісти не могли дійти згоди щодо абсурдної, як на сьогодні, проблеми: чи ігрове кіно потрібне радянській людині, чи воно — пережиток минулого, буржуазного? Творче об'єднання документалістів на чолі з Дзигю Вертовим — *кіноки* — протиставляють себе ігровому кіно та традиційним кінематографістам. Публікують маніфести, де стверджують майбутнє кінематографа через спротив його минулому. Наголошують на самостійності кіно, протиставляючи його театру, нездатному звільнитися від тягаря традицій і стати ідеологічним рупором нового суспільства. Стверджують, що шлях розвитку революційного фільму «пролягає через голови кіноакторів та дахи ательє» — тобто поза ігровим кіно. Кіноки пропонують теорію «неігрового» кінематографа; спираючись на власні декларації, знімають документальні випуски «Кіноправа» (1922), «Кінооко» (1924). Підґрунтям цього напряму виступають засади літературнохудожнього об'єднання (ЛЕФ на чолі з Маяковським 1922 р.), яке дотримується настановлення на факт, виходячи апріорі з того, що у новому суспільстві немає необхідності спотворювати реальний матеріал, бо для цього немає соціальних причин, і реальний матеріал має соціальну й пізнавальну вагу, куди сильнішу за будьякий художній вимисел.

Певну неточність, розбіжність між маніфестом кіноків та їхньою кінопродукцією помічає Х. Херсонський (1926). Херсонський дорікає Вертову, що в «Кінооці» він зруйнував документальність, що кіноки — переродилися, відмовилися від декларованих засад зображати «життя, яким воно є», що цього ніколи вони не робили, а лише художньо оформляли хроніку. І що фільми «Крокуй, Радо», «Шоста частина світу» задумані як хронікальні — та їхню інформаційність утрачено. Вертов багато в чому мислив як авангардист і но-

ватор, який щиро вірив у проголошені ним лозунги. Його порівнюють з Колумбом, який шукав Індію, та знайшов Америку. Вертов переконливо називав хронікою й «чистим фактом» те, що хронікою не було. А було чимось іншим і новим, що визначилося пізніше, — *кінопубліцистикою* (Селезнєва 1972, с. 26–27, 42). Це стало відкриттям, що його попервах сприйняли не всі, як і останній німий авангардистський фільм «Людина з кіноапаратом» (1929), що його визнано журналом Британського кіноінституту (BFI) «Sight & Sound» у 2014 р. найвидатнішим документальним фільмом світу — маніфестом кіноавангарду, методологічним посібником універсальної кіномови (James, Winston, Rosenbaum, Nayman, French, Rapold, Rakes, Hutchinson, Mayer, Bell & Giles 2019; McManus, Bradshaw & Stevens 2014).

Есфір Шуб також працювала виключно з документальним кіноматеріалом. Монтуючи фільм «Падіння династії Романових» (1927), використовувала «чисту хроніку». Та завдяки методу монтажних зіставлень (зокрема кадрів розкоші поміщика — і злиднів селянина, знятих у різний час, різними авторами, з різних приводів) досягла яскравого соціальнополітичного забарвлення, що також було сприйнято як перемога неігрового кіно. Та ще тоді було визнано, що монтаж такого роду кадрів — це фальсифікація (так званий «підмочений флагрант»). Адже хроніку Романови знімали не для того, щоби згодом показати її як факт падіння їхньої династії. Хворобливу, як її слушно називав В. Шкловський, суперечку між ігровим та неігровим було доведено до краю (Селезнєва 1972, с. 45). Історичне значення дискусії «ігрове/неігрове» полягає в тому, що вона скінчилася нічим. Тодішня кінодумка під переконливим впливом кінематографічної практики приходять до відмови від цього антагоністичного поділу кіно. Ця диференціація згодом продовжилася, але за жанрами, які формувалися повільно й неквапливо (Селезнєва 1972, с. 55).

Дещо осторонь цієї дискусії трималися ФЕКСи — авангардна група в ігровому радянському кіно: Г. Козінцев і Л. Трауберг, які не сповідували виняткову монополію кінохроніки та принципу «життя знеацька». Григорій Козінцев погоджувався, що кіно значною мірою перебуває під впливом театру, під владою натуралізму, особливо помітного в історичних фільмах, які Тинянов називав «рухомими картинними галереями». ФЕКСи не заперечували ігрового кіно, але «по-

ставили собі завдання: боротися проти натуралістичності в історичних фільмах». Так виникли «С.В.Д.» («Спілка Великого Діла») та «Новий Вавілон» — історичні фільми нового типу, створені новим методом використання історії в художньому кіно (Козинцев 1982, с. 258–359).

Відбувався взаємовплив стилівнапрямів. Фільми С. Ейзенштейна та Вс. Пудовкіна справляли враження за кордоном, зокрема на французькі кіноосередки: «Мені відомо небагато фільмів світової продукції, які б настільки широко привертали увагу й несамовито діяли на почуття» (Делон 1988, с. 187). Американський мейстрім, голлівудські стандарти впливають на радянське кіно. Улюблені публікою радянські комедії 1930х — «Веселі хлоп'ята» (1934) Г. Александрова та ін. — постають як жанрове наслідування голлівудських музичних фільмів, архетипів, «комедій абсурду» братів Марксіс (Marx Brothers) (Мусянко 2018, с. 52).

Зауважимо, що в контексті апології другого розділу метатеорії мовознавства специфіку кіномови можна диференціювати й за іншими ознаками: за жанрами, формою екрана (широкоекранні, кругорами), кольором-ч/б, стерео 3D тощо.

9.3 Ідіопрагматика кіно. Теорія кіноідіолектів

Порівняно з двома попередніми, ширшими масштабами, опиняємось у щільнішому просторі третього розділу метатеорії мовознавства *Ідіопрагматика: теорія ідіолектів* — у ще вужчому діапазоні об'єктів, де мовознавство прицільно досліджує *особливості мови індивіда* (усної та письмової), тобто кожного мовця (який, звісно, належить до діалекту та етномови попередніх двох масштабів).

Звернемося до означень цього розділу. Предмет ідіопрагматики — структура лінгвосфери ідіолектів. Мета — вивчення закономірностей змін ідіолектів на рівні ідіомовних доробків (текстів або їхніх частин). Одиниці ідіопрагматики: від ансамблів творів — до їх уривків, що зберігають авторські риси. Поділ дрібнішає не на сотні етномов чи мільйони діалектів, а на кілька мільярдів мовних індивідуальностей. Сутність кожної з одиниць ідіопрагматики визначена її вищим відношенням, відсутнім у кожній сусідньої нижчої одиниці, але далі наявним у вищих одиницях уже як рядова ознака (Тищенко 2007, с. 92).

Річище мови формують індивіди: як і кожна людина має неповторний голос, так і кожен митець — власний почерк, стиль. У мові кіно індивідуальним «мовцем» виступає автор рухомого зображення. Кіномовні знахідки стають спільним надбанням (і штампами). Як численні мовці творять діалекти та етномову, так аналогічно й річище кіномови складається з індивідуальних творів авторів (режисерів) та їхніх творчих внесків — кінодоробків, кінодіалектів, які й творять національний (та світовий) кінематограф.

Повернімося до витоків. Ж. Садуль дає широку картину передісторії кіно, описує ефекти, пристрої, називає імена винахідників, чії ідеї лягли в основи рухомого зображення: І. Ньютон, Ш. д'Арсі, П. М. Роджет, М. Фарадей, Дж. Гершель, Г. Фіттон (William Henry Fitton), др Дж. Періс (John Ayrton Paris), Ж. Плато (Joseph Plateau), С. Штампфер (Simon von Stampfer) (Садуль 1957, с. 17). Мова «докінематографічного періоду» чимось нагадує лепет дитини, яка хоче щось сказати, — лише б здогадатися, що, та її мовний апарат іще не сформовано.

У. Еко виокремлює два річища, що утворюють витoki кіномови. Перше — *фотографічність* як засіб фіксування реальності «у вигляді власних одиниць знаків і синтагм попереднього *фотографічного коду*» (Еко 2006, с. 215). Друге — пошук *способів зрухнення фотографії*, статичної за своєю природою.

Перші плини цього річища — матеріально зафіксоване зображення, що його отримує Ж. Ньєпс (Joseph Niépce) за допомогою лінзи. Експериментує з *геліографією*: фокусує зображення на типографічну кам'яну пластину, покриту асфальтним лаком, експонує її по декілька годин, поки сонячні промені, відбиті від дахів, димарів, будинків, пом'якшать лак, який згодом вимивається розчинником. Пропорційно до інтенсивності світла на поверхні лаку утворюється рельєф, що його покривають фарбою і відтискають зображення на папері (за технологією гравюри). Таким чином виникає перше (1826) «нерукотворне», «об'єктивне» зображення, що фіксує види міста з вікна. З Ньєпсом співпрацює Л. Дагер (Louis Daguerre), геліографію Ньєпса він згодом трансформує у власний винахід — *дагеротипію*, яку й представляє (1839) Французькій академії наук.

Дагеротипія — ртутнойодний оптичнохімічний процес. Англієць В. Тальбот (William Talbot) (хімік, чи не перший професіонал у цьому три-

валому марафоні) цей досить шкідливий процес зі ртуттю замінює на калотипію (1841). Її вдосконалює Л. Бланкар (Louis Blanquart-Evrard) (1847), а Ф. Арчер (Frederick Archer) і П. В. Фрай (Peter Wickens Fry) запроваджують мокроколоїдний спосіб (1851), після чого фотографія стає технологією, а фотопроцес — досить доступним. Упродовж десятиліття (1850–1860) постає професія фотографа і поняття моментальності.

Друге річище кіномови — зрухнення малюнків, а згодом і фотографічних зображень. Перші фрази рухомого зображення: Ж. Плато конструює *фенакістископ* (1832), у якому фази малюнків створюють ілюзію руху, досліджує явище *перситсенції* — фактично формулює технічні засади кіно. Схожий пристрій, *стробоскоп*, конструює віденський професор геометрії С. Штампфер. *Фенакістископ* В. Хорнер (William George Horner) трансформує (1834) у *зоотроп* (технічний прототип якого сягає Давнього Китаю II ст.). Перші рухомі зображення людей з'являються саме на диску зоотропа: малюнки замінюють на фотографії рухів людей за роботою. Це послідовні фази жанрових сцен: швачка шие, селянка годує курей, перукар, коваль, стоматолог — за роботою, чоловіки, що сперечаються, п'яничка, курець... Інший поширений сюжет — циркові номери: жонглери, акробати, боксери, борці, клоуни, дресировані тварини (Садуль 1958, с. 155).

Наступний крок: знімки з диска переносяться на стрічку. Ідея належить К. Селлерсу (Coleman Sellers), який конструює *кінематоскоп* (1863), після чого Л. Дюко дю Горон (Louis Ducos du Hauron) передбачає ефекти *раніду*, *цейтраферу*, *зворотної зйомки* (1864), що їх згодом застосують у кіно. Г. Гейл (Henry Heyl), користуючись *фазматропом*, організовує перший в історії сеанс живої фотографії (1870) — покази навіть приносять зиск. Е. Мейбрідж (Eadweard Muybridge) використовує 24 фотокамери для зйомки фаз руху коня в галопі (1877–1882). Окремі фотографії (де було зафіксовано несподівані, часом неестетичні пози коня) викликали навіть подивування митцівхудожників несподіваністю положення копит: воно суперечило уявленням, вихованим полотнами Рафаеля та інших класиків, які майстерно малювали коня у вирашних, ефектних ракурсах. Фотозйомки завершилися успішним показом руху коня на екрані *зоотраксографічного ходу* (Садуль 1958, с. 31–60, 75, 102, 109).

Едісон також здійснює важливі винаходи: *фонограф* (1877) і *лампу розжарювання* (1879), без яких кінематограф був би неможливим. Натхненний екранним рухом коня, майстер задумує пристрій, на якому синхронно записує звук та зображення (1886–1887). Недоліки цього схожого на фонограф пристрою наводять винахідника на думку про переваги *целулоїдної плівки*, на яку він і фіксує фази об'єкта, що рухається. Для транспортування її в знімальному апараті Едісон пробиває отвори у плівці по центру, у міжкадровому проміжку. А його співробітник В. Діксон (William Dixon) перфорує по чотири прямокутні отвори з обох сторін кадру, що врешті точніше центрує зображення. Саме тоді й було створено *кінематографічну перфоровану плівку*, яка стала *передумовою кінематографа* і яку фірма «Кодак» почала випускати з 1889 р. Перфорована плівка проіснує все XX ст. Т. Едісон патентує (1891) *кінетоскоп*, або *кінетограф* і представляє його публіці (1894). Перші платні півхвилинні кіноролики можна було подивитись у кінетоскопі на Бродвеї з 14 квітня 1894 р. Цей кінетоскоп був ящиком з окуляром, усередині крутилося декілька метрів склеєної в кільце плівки з рухомим зображенням, бачити яке могла лише одна людина (Садуль 1958, с. 107).

Перший том Ж. Садуля — півтисячі сторінок — це панорама імен, дослідів, перипетій, суперечок, позовів, поразок і перемог карколомного марафону, фінішем яких стає рухоме зображення на екрані. У формі дайджесту цього тому назвемо лише найзнаковіші імена та події, що спричинилися до поступу мови кіно.

Ж. Демені (Georges Demenÿ) співпрацює з Люм'єрами (1893), виготовляє *фоноскоп*, схожий на апарат Мейбріджа, знімає й показує серію облич. Це була перша поява *великого плану*: людина ворушила вустами, ніби намагаючись щось сказати, і це вразило навіть Едісона. У березні 1895 р. Луї Люм'єр отримує патент на свій *кінематограф*, пориває стосунки з Демені, робить перший закритий показ 22 березня 1895 р. Т. Армат (Thomas Armat) і Ч. Дженкінс (Charles Francis Jenkins) використовують *грейферний механізм*, чим покращують якість проєкції, конструюють *фантаскоп*, беруть патент навесні 1895го, дають сеанс 30 жовтня 1895 р. в Річмонді (Індіана, США). В. Латам (Woodville Latham) видозмінює кінетоскоп Едісона (пропонує петлю, щоби плівка не натягалася й не рвалася) і представляє *паноптикон*.

Появу цього пристрою оскаржує 21 квітня 1895 р. Т. Едісон як запозичення його кінетоскопа (Садуль 1958, с. 122). Р. Пол отримує патент на *біоскоп* 8 березня 1896 р., та не може використовувати його комерційно, бо вже два тижні в Лондоні торжествує кінематограф Люм'єрів, і тому змушений перейменувати свій апарат у *театрограф*, а потім в *анімограф* (Садуль 1958, с. 125). Е.-Ж. Марє (Étienne-Jules Marey) створює *хронофотографічний апарат*, але бере патент 26 серпня 1896 р. — міг випередити Люм'єрів, та прогавив цю можливість. Р. ГрімуенСансон (Raoul Grimoin-Sanson) мудрує над перетворенням кінетоскопа Едісона у проєкційний апарат і восени 1895 р. створює фототахіограф. У Німеччині перші публічні покази рухомої фотографії наприкінці 1895 р. здійснює М. Складановський (Max Skladanowsky) своїм *біоскопом*. В Італії перший патент на проєкційний апарат бере Ф. Альберіні (Filoteo Alberini) (1895). Згадаймо і пропущені у Ж. Садуля та згадані у Є. Теплиця кінопроєкційні покази поляка К. Прушинського (Kazimierz Prószyński) (Теплиц 1968, с. 25), українця з Одеси Й. Тимченка, який створив знімальний і проєкційний апарати й 9 січня 1894 р. на IX Конгресі натуралістів і лікарів у Москві продемонстрував рухомі зображення: винахідника похвалили — та й годі! Упродовж 1895–1896 рр. змагалися десятки творців кіно, та серед них лише Люм'єр отримав найпереконливіший успіх. Після показу в підвалі «Гран кафе» (Grand Café) 28 грудня 1895 р. — «фазу лабораторних дослідів закінчено, настає царство кіно» (Садуль 1958, с. 132–133). Доречно згадати, що автор даного дослідження був на бульварі Капуцинок у Парижі (березень–травень, 2022) і зауважив відсутність меморіальної дошки чи бодай якогось помітного знаку, де відбувся перший кінопоказ Люм'єрів. «Гран-кафе» існує донині, десятки відвідувачів за столиками, на тротуарі бульвару, щодня тут трапезують і, скоріше, навіть не здогадуються про світову культурну значимість саме цього місця.

Мова перших фільмів, як і засоби їх творення, різнилися від автора до автора. Люм'єри знімають «життя, яким воно є» — переважно хроніки, фільмирепортажі, де екранний зміст вичерпує подію. Ж. Мельєс (Georges Méliès) попервах також експериментує з документальним матеріалом, фільмує в заморському французькому департаменті у ВестІндії «Виверження вулкана на Мартиніці» (*Éruption volcanique à la Martinique*) (1902).

Т. Едісон знімає камерні сцени, що тематично продовжують сюжети зоотропу, для чого створює неподалік від НьюЙорка павільйон «Чорна Марія» — вагончик з темними стінами, що міг повертатися за сонцем, без даху (використовувалося денне світло, бо плівка була малою чутливості).

Тут криється дивовижна загадка: чому геній Едісона не побачив комерційного майбутнього саме в проєкції рухомого зображення на екран для його колективного перегляду? Винахідник повернеться до цієї ідеї лише після успіху Люм'єрів. Едісон представляє себе не як творець кіно, а передусім як винахідник і підприємець: продає кінетоскопи. Люм'єри ж — наймають та навчають двісті кіномеханіків, відряджають їх з кінопроєкційними апаратами в різні країни (з забороною ці апарати «випускати з рук»), тобто вдаються до піару, здійснюють серію рекламних показів (Садуль 1958, с. 125).

Попервах Ж. Мельєс намагається «вхопити» і скандальні події французького політичного життя, «відтворює події», інсценізує «під документ» («Справа Дрейфуса» (*L'affaire Dreyfus*) (1899)); звертається й до історії («Жанна д'Арк» (*Jeanne d'Arc*) (1900)) — а отже, освоює мову ігрового кіно, де за сценарієм діють французькі статисти, костюмери, художники. Згодом екранізує розважальні номери свого власного театрального репертуару, для чого створює 1898 р. оснащене кіноательє в Монтре, передмісті Парижа.

Суттєве кіномовне відкриття Люм'єрів — інсценізація, прообраз сюжетного ігрового фільму — «Политий поливальник» (*L'Arroseur arrosé*) (1895). Досвід саме цієї стрічки підказує Ж. Мельєсу можливості відходу від документального принципу до таємничого й магічного — світу кіновидовища. Мистець знімає «Політ на Місяць» (*Le Voyage dans la Lune*) (1902) та сотні інших фільмів, які мали вдячного глядача. Майстерно залучаючи трагічні, комічні, фантастичні ефекти, розширює ареал кіномови, спроможної виразити естетичні уподобання тодішньої Франції, — відкриває *видовищний жанр* (Теплиц 1968, с. 30–31).

Перші вісімнадцять місяців, як вважає Ж. Садуль, — це «епоха Люм'єрів», наступні роки, включно до 1902 р., — «епоха Мельєса» (Садуль 1958, с. 214). Об'єднає цих кіномайстрів комерційна складова і те, що жоден з них не бажає ані ділитися надбаннями, ані уявити майбутнє кіно поза ними...

Внесок британців у поступ мови кіно також безперечний. Підприємець Р. В. Пол (незалежно від Льюм'єрів) конструює власну камеру. Як і Мельєс, починає з репортажу та освоює засади ігрового мистецтва. Комедії цього майстра, зняті до 1898 р., Ж. Садуль вважає вишуканішими, аніж у Мельєса. Якщо камера Мельєса знаходилася на місці «пана, що сидить у партері», то англійська школа переносить апарат на природу, в гонитву за акторами (Садуль 1958, с. 523). Діяльність брайтонців, піонерів англійського кіно, зосереджується не в столиці, а в графствах Йоркшир, Ланкашир, в околицях Лондона, поблизу ЛаМаншу. Автори фільмів В. ФрізГрін (William Friese-Greene), Дж. Вільямсон (James Williamson), Дж. А. Сміт (George Albert Smith) — діють у куротному Брайтоні. Наслідують французів і в царині історичних видовищ: анлієць В. Баркер (Will Barker) знімає сценки з життя короля в суто британській перспективі — фільм «Генріх VIII» (*Henry VIII*) (1911). Сценарна криза наводить британців розширювати кіномовний ареал сюжетами англійської літератури: В. Скотта — «Айвенго», Ч. Діккенса — «Олівер Твіст», В. Шекспіра — «Ромео і Джульєтта» (1908), творами Д. Дефо, Б. Шоу та ін. Однонаміття засобів інсценізацій набридають глядачам. Кіно стає ілюстратором літератури, власна мова його дещо гальмується. Але в той час спостерігаються й авторські відкриття: Дж. А. Сміт, який був фотографомпортретистом, задовго до Мельєса використовує прийоми подвійної експозиції як екранної «матеріалізації духу» на екрані, вперше застосовує плани різної величини, прийоми монтажу. Зловживання реконструкціями реальних подій «під документ» піднімає цінність суто документального кадру. Відбувається мовна диференціація, а отже, й виокремлення мовних засад ігрового кіно та документалістики. Наприкінці 1920х в англійському кіно з'являється коло митців, для яких створення фільмів стає не лише заробітком, а й життєвим кредо: Е. Асквіт (Anthony Asquith), А. Гічкок (Alfred Hitchcock), А. Монтею (Ivor Montagu), Дж. Гріпсон (John Grierson) (Трутко, 1970, с. 9–14; Теплиц 1968, с. 34–35, 296–297).

Того ж 1908 р., коли у Франції з'явився фільм «Вбивство герцога Гіза», Д. Гріффіт у США закінчує «Багато років по тому» (сценарій Ф. Вудса (Frank E. Woods) за поемою А. Теннісона «Енох Арден»). Кожен з цих фільмів в історії кіно — знаковий, мовотворчий. Гріффіт застосовує монтажне поєднання коротких сцен, що відбуваються

одночасно в різних місцях («паралельний монтаж»). Ці кадри об'єднує не так фізичний рух героїв у часі та просторі, як цілісність драматичної дії, чіткість думки. Швидка зміна великих планів героя, що опинився на безлюдному острові, та його нареченої, яка його чекала, підкреслює їхню тугу, пристрасть розлучених сердець. Після появи цього фільму ставлення американського істеблішменту до кіно змінюється. Ж. Садуль цитує повідомлення Т. Рамсея (Terry Ramsaye), який наприкінці 1908 р. констатує, що Гріффіт виробив синтаксис екрана. До 1908 р. зображення, що оживали на екрані, белькотали перші літери алфавіту, а завдячуючи Гріффіту вони освоїли граматику екрана, риторику зображення. Коли Мельєс лише намацував цю азбуку, застосовуючи монтаж, переміщення камери, багатократні експозиції, напливи, великі плани, вважаючи їх театральними *трюками*, магічними засобами режисури, — Гріффіт ці трюки перетворює з магічних фокусів на засоби драматичної виразності, застосовуючи рудиментарні навички англійської школи 1902 р. Гріффіт, перекидаючи дію з натури до павільйону, першим відкрив драматичні можливості кінокамери (Садуль 1958, с. 522–523). Новаторські мовні відкриття Д. Гріффіта закладають основи американського кіномистецтва, школу кіноакторської гри, кінорежисури — як досі незнаного методу досягнення драматичної напруги та атмосфери (Шатерникова 1986, с. 394–395). І хоч великий план застосував Едвін Портер (Edwin Porter) ще 1903 р. у «Великому пограбуванні поїзда» — але скоріше несвідомо, випадково, а не як результат художньої інтуїції. Абель Ганс (Abel Gance) зустрічається з Гріффітом у його студії «Мамаронек» (Mamaronec) (1921), після чого радикально переосмислює своє розуміння кіномонтажу. Гріффіт згадував: «Коли я захопився кінематографом, фільм був комерційною та промисловою новинкою. Я докладав максимум зусиль, щоб його поглибити й підняти до рівня людської мови. Моя єдина заслуга — що я віднайшов дві перші літери цього нового алфавіту, далекого до завершення: *cutback* та *closeup*» (Сандрап 1988, с. 40). Його *closeup*, *cut back*, *flashback*, наплив, затемнення, «туманне» м'якофокусне знімання через тюль тощо (Сміт 1944) стали спільним надбанням. Ч. Чаплін згодом зізнається: «Усі ми вийшли зі школи Гріффіта». Саме його відкриття, на переконання Луїса Бунюєля, ділить історію кіно на дві епохи. Перша — така сама далека від мистец-

цтва, як і лубок від картини, друга — епоха фотогенії (з 1913 р.), коли великий план, застосований Гріффітом, піднімає кіно до кола вишуканих мистецтв. Та впродовж наступних чотирьохп'яти років відкриття Гріффіта привели до штампів — бездумного зловживання великими фотогенічними планами, що порушило рівновагу кіномови, відновити яку вдалося згодом Е. Любичу (Ernst Lubitsch) (Бунюель 1988, с. 115, 119).

Власну семантику розробляли тоді й режисери шведської школи. В. Шьостром (Victor Sjöström) знімає «Інгеборг Хольм» (*Ingeborg Holm*) (1913), що ґрунтується на правдивих фактах про злидні робітників і лицемірства заможних. Переломним моментом є екранізація режисера В. Шьострома «Тер'є Віген» (*Terje Vigen*) (1916) за поемою Генріка Ібсена — про мужність норвезького рибалки (якого грає сам режисер), де сюжет не обмежується діями героїв, *персоніфікується природа, море*. Стихія драматургійно поєднується з діями персонажів. Цей фільм виходить на світову арену.

«Сценарний голод» спонукає і шведів шукати нові сюжети в літературних джерелах: за драмою ісландця Йоуханна Сигурйонссона (Jóhann Sigurjónsson) знімається «Гірський Ейвінд і його дружина» (*Berg-Ejvind och hans hustru*) (1917) (реж. В. Шьостром), за романом Сельми Лагерльоф — «Гроші пана Арне» (*Herr Arnes pengar*) (1919) (реж. М. Стіллер (Mauritz Stiller)). Зауважимо, що Шьостром зіграв свою останню акторську роль у «Суничній галявині» (*Smultronstället*) (1957) Інгмара Бергмана, психологізм фільмів якого не випадково стає визначальним передусім як розвиток настанов Шьострома — поглиблювати драматургію кіно до рівня театру, до потреб інтелігентної публіки, як спонукання глядача до роздумів (Теплиц 1968, с. 157–163).

Творчі мовностильові запозичення, перелаштування сюжетів і стилів — майже природне мистецьке явище, що простежується на шведському фільмі «Еротикон» (*Erotikon*) (1920) (реж. М. Стіллер). Це салонна комедія з життя професора етимології, історія подружніх перипетій — за мотивами угорської бульварної комедії Ф. Герчега (Ferenc Herczeg) «Блакитний лис» (*A kék róka*) (1917). Режисер намагався «перемогти американців їхньою ж зброєю», на що шведи не пошкодували коштів: найкращі актори, пишні декорації, постановка балету в Стокгольмській опері... Комедія вийшла вишуканою і космополітичною, легкою, без пласких жартів, знятою з дотепними,

живими темпоритмами. На переконання істориків шведського кіно, ця картина мала надзвичайний вплив на творчість Е. Любича (в його американський період), який назвав її найкращим фільмом з усіх, що він бачив. Ця стрічка стала й підґрунтям комедій Любича 1920х рр., де також відчувається стіллерівська атмосфера поблажливої іронії до життя багатих нероб. Та кінознахідки Моріца Стіллера теж не були оригінальними, а взятими з італійських комедій Лючіо д'Амбра (Lucio D'Ambra) про життя сеньйорів з вищого світу (Теплиц 1968, с. 167–168).

Японські режисери орієнтувалися на успіхи американського кіно. Режисер Т. Куріхара (Thomas Kurihara, トーマス 栗原) й оператор Г. Котані (Henry Kotani, ヘンリー・小谷), що пройшли школу Голлівуду, повертаються до Японії, застосовують зразки сучасної, як на той період, мови кіно: великі плани, напливи, відмовляються від театральної умовності (коли жіночі ролі грають чоловіки). У фільмах Норімаси Каеріяма (Kaeriyama Norimasa, 帰山教正) «Розкішне життя» (*The Glow of Life (Sei no kagayaki)*) (1918) та «Дівчина з гір» (*Maid of the Deep Mountains (Miyama no otome)*) (1918) уперше з'являються жінкиактриси, які завойовують приголомшливу популярність. Вплив американського кінематографа на формування мови кіно, його підтримка інтелектуалами — ознаки сутнісних змін у японському кіно початку 1920х рр. (Теплиц 1968, с. 311–312).

Японський глядач був привчений до монтажного мислення не лише театром, а й літературою. Мініатюрні поеми хокку здавна використовували образи, що символізували певні настрої та ситуації. Публіка була готова сприймати умовності зміни планів, особливо побільшених, емоційно насичених. Долучення в дію фільму станів природи як ліричного або драматичного елементу свідчило про поетичність. Ще одна особливість: на японське кіно мав вплив стиль *кодан*. Фігура коментатора, так званий *бенсі* (оповідач), грав свою роль, пояснював глядачам зміст фільму, і його декламація мала таку ж естетичну вагу, як зображення і монтаж. І хоч проти коментаторів боровся ще у 1918 р. режисер Каеріяма, фігура бенсі проіснувала до появи звуку і не зникла навіть на початку звукового періоду. Японія вміла поважати власні традиції, і тому, на відміну від мистецтва Європи та Америки, японське німе кіно промовляло людським голосом ще до появи звуку (Теплиц 1968, с. 316–317).

Більшість мовноноваторських картин значного касового й глядацького успіху не мали. «Народження нації» (*The Birth of a Nation*) (1915), «Нетерпимість» (*Intolerance*) (1916) Д. Гріффіта, «Панцерник “Потьомкін”» (1925) С. Ейзенштейна, «Наполеон» (*Napoléon*) (1927) А. Ганса, «Людина з кіноапаратом» (1929) Дз. Вертова, «Арсенал» (1929) О. Довженка та ін. мали значний вплив на мову кінематографа, очевидно, значно випереджаючи час.

9.4 Синтактика кіно

Передостанній, четвертий розділ метатеорії мовознавства — *Синтактика кіно. Теорія синтагм і парадигм*. Предмет — структура лінгвосфери речень, синтагм і парадигм. Мета — вивчати будову, функціонування, історичні зміни синтактичної структури. Дедалі дрібніше масштабу поділу мовних явищ: тепер це фрагменти текстів та їхні синтактичні складники. Одиниці синтактики — від пасажу як синтактичного цілого до найменшої складової — словоформи. Очевидні складники фраз і речень — синтагми, утворені двома або більше словоформами (Тищенко 2007, с. 125).

Застосовуючи цей розділ до мови кіно, опиняємося на передостанньому, ще більш звуженому «четвертому рівні піраміди», де розглядаються одиниці кіносинтактики — кінофрази, утворені щонайменше двома кадрами. Тобто в цьому розділі досліджується *монтаж*, природа монтажу. Відомо, що фільм заново народжується за монтажним столом. Одне з найвідоміших відкриттів монтажу — ефект Кулешова: два змонтовані кадри несуть зміст, відсутній у кожному з цих кадрів. Також відомий ефект Веллса-Куросави — свідоме й засадниче використання ефекту багатозначності на рівні драматургічної концепції (Горпенко 2000, с. 16).

Як речення може складатися з одного слова, так і окремий кадр може мати у своїй структурі ознаки монтажу (так званий внутрішньокадровий монтаж, глибинна мізансцена, рухома камера тощо). Наприклад, «Прибуття поїзда» Люм'єрів знято одним кадром, що має наступні ознаки: виражене положення камери, жодної панорами чи руху камери, максимальне охоплення знімального простору: зупинка вагонів, вихід пасажирів, проходження пероном.

Крім зорової компоненти фільму, в цьому розділі має досліджуватись і звукова складова мон-

тажу: *слово, музика, шуми* (сегмент кіномови з царини *звукорежисури*, яку тут не розглядаємо). Зокрема — контрапункт як свідоме незбігання зорової та звукової компонент. Саме на контрапункті (на відміну від синхронного знімання, що веде до натуралізму й театральності) ще 1928 р. наголошували С. Ейзенштейн, Вс. Пу-довкін, Г. Александров у відомій статті «Заявка. Майбутнє звукового фільму».

Проекція четвертого розділу метатеорії мовознавства детальніше розглянута в статті «Відеофільм Вадима Чубасова “С. М. Ейзенштейн: уроки монтажу” як підручник з синтактики кіномови Ейзенштейна» (Марченко 2014).

9.5 Десигніка кіно. Теорія кадрів

Останній, найвужчий її простір, «вершина піраміди», п'ятий розділ метатеорії мовознавства — *Десигніка: теорія слів*. Предмет — структура лінгвосфери слів, звуків, літер і значень. Мета — вивчення закономірних особливостей будови, функціонування й історичних змін знакової сторони етномов. До одиниць десигніки належать вокабула (слово) та її складники: бази, морфеми, артикулеми, диферентеми, тобто від вокабули (слова) до найдрібнішої її складової — диференційної ознаки фонем або графем (Тищенко 2007, с. 152).

У кінематографічному застосуванні цей розділ відповідає найменшій одиниці кіномови — *кадру*. Кожен кінотвір складається з кадрів, як і літературний твір — зі слів. Первісна мова кіно почалася з кадру (Ньєпса, Дагера...)

Луї Деллюк (Louis Delluc) у праці «Фотогенія» (1920) розробляє проблему кадру — *теорію фотогенії* як властивості істот і предметів існувати на екрані привабливішими, аніж у реальності. Він — чи не найпомітніша постать французького авангарду — узагальнює особливості кіномови, стверджує, що вона засадничо відмінна від мов інших мистецтв. Публікуючи цю важливу й донині працю, Деллюк розвиває ідеї свого друга Р. Канудо. Стверджує, що фотогенічність досягається всіма притаманними кінематографу екранними засобами фіксації думки та почуття: майстерністю оператора («біле і чорне», «поза фокусом», «перспектива»), характером освітлення («світлотінь», «контражур»), вишуканістю роботи гримера (обличчя, маски). Наводить приклади масок, якими повсюдно захоплюються:

японськими, турецькими, центральноафриканськими... Стверджує, що й маска Чапліна — схожа й така ж типова та першокласна: стриманість рухів, поблажливий погляд, іронія великого артиста. А от Сара Бернар, одна з перших театральних актрис, яка насмілилася зіграти молоду героїню Флорію Тоску, — такої маски знайти не змогла. П'єсу «Тоска» саме для неї 1887 р. написав Віктор'єн Сарду (Victorien Sardou). На момент прем'єри вистави актрисі було 43. Головну героїню актриса блискуче грала сотні разів у паризькому театрі ПортСенМартен (Théâtre de la Porte Saint-Martin) (<https://uk.wikipedia.org/wiki/Тоска>). А на час зйомок фільму «Тоска» (*La Tosca*) (1908) їй було 66. Деллюк наводить переказ, що коли актриса побачила себе на екрані — знепритомніла [188]. Сара Бернар категорично наполягла, щоб цю картину з нею не випустили. Фільм мусили перезнімати з молодшою актрисою Сесіль Сорель (Cécile Sorel). У каталозі «Фільмд'Ар» (Le Film d'Art) зазначено обидві картини «Тоска» (1908 і 1909) (https://ru.wikipedia.org/wiki/Le_Film_d'Art). Яскравий випадок фотогенії вже тоді стає для кінематографістів настановою: молоденька дівчина в кіно має бути молоденькою. Цього вимагає і логіка великого плану обличчя, яке відображає характер, психологізм. Мова умовності, дозволена в театрі чи опері, — в кіно неможлива. Л. Деллюк називає імена молодих актрис, які стали відомими: Перл Вайт (Pearl White), Ірен Касл (Irene Castle), Корінну Гріффіт (Corinne Griffith), і стверджує, що якби кожній з них на момент фільмування було за шістьдесят — їхні личка б не повернули до них стількох безвісних шанувальників (Деллюк 1988, с. 87).

Жан Епштейн, приятель Огюста Люм'єра, також визначає, як має виглядати фотогенічний кінокадр. Наголошує на надприродній сутності кіно, на нерозвинутості понять та ідей його мови, на «напівбожественному значенні» великого плану... Подаємо «нарізку» розмислів Епштейна про кадр: *Великий план — посилює сприйняття, хоча би своїм розміром. Великий план — драма, схоплена безпосередньо. Великий план, але не статичний — душа кіно. Бачити — це ідеалізувати, абстрагувати... Ось чому сінé стосується психіки... Обличчя, що має засміятися, — красивіше за сам сміх; губи, які мають промовити слово, але ще мовчать, переконливіше передають фотогенію*

*руху — фотогенічного руху в просторі й часі... Великий план спонукає до зміни реальності, зафіксованої на плівці. Револьвер на весь екран — уже не револьвер, а персонажревольвер, що має характер, норов, волю, душу... Поміщене в центрифугу — удесятиряє власну фотогенію, додаючи фотогенію головокружіння та обертання... Бачити танець, послідовно знятий з чотирьох протилежних напрямів. Потім, за допомогою панорамування або обертання на штативі, — зал, як його бачить танцююча пара... А скільки суму може навітьи дощ! Скільки чистоти в сільському дворішці... Пейзаж здаєн передавати стан душі. Екран узагальнює і визначає. Непотрібно текстів. Справжньому фільму вони не потрібні... (Епштейн 1988). Це написано 1921 р. у книзі «Bonjour Cinema», ідеї якої мотивували не одне покоління режисерів. Читаючи про центрифугу, ми згадуємо кадри з «Чотирьохсот ударів» (*Les Quatre cents coups*) (1959) Ф. Трюффо (François Truffaut), про рух камери в танці — «Бал» (фр. Le Bal, іт. Ballando Ballando) (1983) Е. Сколи (Ettore Scola)...*

Сергій Ейзенштейн засвоює і змістовно розвиває поняття кадру, монтажної композиції, яка нерозривно пов'язана з композицією кадру, і стверджує, що одна без іншої існувати не може. Наголошує, що значно більше уваги надавалося монтажу, проблема ж кадру майже не ставилася. Неохайна композиція кадру обкрадає глядача, викликає роздратування — кадр має бути «легким для розглядання», «за максимальної економії затрат на його сприйняття» (Ейзенштейн 1964, с. 335).

Отже, останній розділ розглядає специфіку кадротворення: як саме твориться кадр, які його чинники є суб'єктивні («почерк» оператора), які об'єктивні, — назвемо головні: оптика та властивості об'єктива, особливості плівки, матриці, апаратури, експозиція, характер освітлення, ракурс, розмір, композиція, контраст, тональність, колір, різкість і м'якість (розмиття), рух камери; специфіка кадру стереофільму, 2D, 3D, голографічного фільму тощо.

Підсумовуючи, можна зазначити, що кожен національний кінематограф, як і кожна мова, — унікальні: від найперших мовленнєвих спроб кінематограф кожної країни промовляє до світу щось особливе, локальне, сакральне. Візуальний код кіно неунікно несе національний шарм кожної спільноти чи країни. Усі кінематографи, як і мови, склалися як унікальний феномен, пов'язаний з географією, історією, традиціями.

188 Автор скоріше помилково називає цю картину «Дама з камеліями» — це був фільм «Тоска» (1908) студії «Фільм-д'Ар».

За твердженням Ф. Соссюра (Ferdinand de Saussure), кожна мова як явище — досить хаотична та піддається дослідженню. Схожим чином і кінематограф кожної країни складався досить хаотично, звертаючись до своїх глядачів зрозумілими засобами, темами, виробляв *національні коди*, що формувалися впливами історії, культури, літератури, живопису, музики кожної країни, і кожен фільм, потрапляючи в інший ментальний простір, неunikно несе власний національний код.

Першим, найзагальнішим масштабом кіномови виступає кінематографічна етнопрагматика, суголосна мові країни, її героям, міфології, колективним підсвідомим. Люм'єри вхопили саме *французькі* види міст, вулиць, будинків, людей, риси національного характеру кінця XIX ст. *Британські, італійські, шведські, японські, російські, українські* фільми відображали (і продовжують нині) фіксувати сюжети та міфологеми своїх країн. Як зауважує В. Скуратівський, культура, опанувавши кінематограф, винайшла «матрицю реального часу» (А. Тарковський), але, зрозуміло, не абстрактного часу взагалі, що ним реальний час бути не може, а часу минулого й давно минулого (Скуратівський 1997, с. 179). Незважаючи на глобалізаційні процеси, спільні міждержавні кінопроекти, взаємовпливи, етнорівень прочитується першим, виступає своєрідним національним кодом, що з перших хвилин спонукає глядача відрізнити індійські фільми від іранських, африканські — від латиноамериканських.

Другий, на сходинок менший масштаб — поява різних поетик усередині національних кінематографів. Ці новації з'являються як результат пошуку досі небачених кінематографічних засобів, напрямів. Це ніби своєрідні *кінодіалекти*, творчі осередки самовираження, естетичні магніти, довкола яких гуртуються кінематографісти кожного національного кінематографу. Розглянуто приклади — *німецький експресіонізм, авангард(и)* у французькому кіно, що мали суттєвий вплив на кінематографи інших країн. Згадано й інші: *символізм, дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм, реалізм, соцреалізм тощо* — кожен з яких залишив слід у мові кіно, формував певні естетичні канони, що засвоювалися наступними поколіннями. Якщо продовжити розгляд на пізніший період, то в сегменті «кінодіалектів» опиняться *італійський неореалізм, французька нова хвиля, українське поетичне кіно, Догма95...*

Третій рівень є ще дрібніший. Це ідіолекти — індивідуальні примірники, зразки мови (стилю, притаманного кожному митцю). Цих зразків стільки, скільки й митців, режисерів. Наголошено, що за три десятиліття до винаходу Люм'єрів ефекти *рапиду, цейтраферу, зворотного знімання* вже відомі, а отже, формуються ази теорії рухомого зображення. Появу кіно стримує лише відсталість техніки. Простежено докінематографічні кроки кіномови, перші її прояви у фільмах Едісона, Люм'єрів, Мельєса, Пола та ін., синтактичні її надбання на місцевому матеріалі. Мова світового кіно збагачувалася відкриттями кожного митця — Гріффіта, Ейзенштейна, Кулешова, Довженка, Вертова, Веллса, Курасави та сотень інших, кожен з яких розширював *тезаурус кіномовних надбань* словника мови кіно, чим збагачував мову світового кіно. Німе кіно промовляло людським голосом ще до появи звуку, що спостерігалося в закадрових декламаціях українського кіно та фігурах коментатора «бенсі» — у японському. Авторські, новаторські фільми значно випереджали час, не ставали комерційними, масовими, бо глядач не вловлював їхню мову, не був готовим до їх сприйняття.

Останні два розділи метатеорії мови кіно розглянуто побіжно: четвертий розділ стосується *монтажу*, п'ятий — *кадру*. Їхні положення детальніше викладено в аналізі фільму «С. М. Ейзенштейн: уроки монтажу» (Марченко 2014). Якщо четвертий розділ більшою мірою торкається специфіки роботи *режисерів монтажу*, то п'ятий — *кінооператорської майстерності, природи кадру*.

Дане дослідження може бути корисним як кінофахівцям, студентам кіновишів, викладачам медіаосвіти, так і ентузіастам зі смартфонами, тим, хто «ловить кадри», стихійно опановуючи мову рухомого зображення, фіксує себе та довкілля, монтує та оприлюднює кінодоробки в мережах. І хоча наш розгляд стосується переважно німого кіно, запропоновану метатеорію можна розширити й до кіно звукового, з усіма його численними (історичними, технічними, естетичними) новаціями, включно й із нинішніми — цифровими, що мають нині надзвичайний вплив на мову кіно.

Список літератури

1. Арвидсон, Л. (1944). Когда кино было молодым. В С. М. Эйзенштейн, С. И. Юткевич (Ред.), *Американская кинематография: Т. 1. Д. У. Гриффит* (с. 125–133). Госкиноиздат.
2. Бажан, М. (1926). Рік української революційної кінематографії. *Кіно*, (12), 2–3.
3. Безручко, О. (2008). *Олександр Довженко: розсекречені документи спецслужб*. Сучасний письменник.
4. Брюховецька, Л. (2018). *Перерваний політ. Українське кіно часів ВУФКУ: спроба реконструкції*. Києво-Могилянська академія.
5. Бунюель, Л. (1988). О фотогеничном плане. Раскадровка или Синеграфическая сегментация. В М. Б. Ямпольский (Сост.), *Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933* (с. 113–123). Искусство.
6. Всеукраїнське фотокіноуправління. (2022, 11 вересня). У *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Всеукраїнське_фотокіноуправління.
7. Горпенко, В. Г. (2000а). *Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: Т. 1. Довіразне зображення*. ДІТМ.
8. Горпенко, В. Г. (2000б). *Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: Т. 3, ч. 2. Монтажна архітектоніка фільму. Сюжетотворення*. ДІТМ.
9. Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа, 1896–1995* (С. Довганюк, Пер.). Кіно-Коло. (Оригінал опубліковано 2001 р.).
10. Громов, Е. (1989). К понятию «язык кино». В Е. С. Громов, В. С. Соколов, Л. К. Козлов (Ред.), *Что такое язык кино* (с. 5–12). Искусство.
11. Делон, А. (1988). Чистое кино и русское кино. В М. Б. Ямпольский (Сост.), *Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933* (с. 186–189). Искусство.
12. Деллюк, Л. (1988). Фотогения. В М. Б. Ямпольский (Сост.), *Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933* (с. 80–88). Искусство.
13. Зак, М. (1986). *Российской СФСР кинематография*. В С. И. Юткевич (Ред.), *Кино: Энциклопедический словарь* (с. 358–371). Советская энциклопедия.
14. Ілленко, Ю. (1999). *Парадигма кіно*. Абрис.
15. Канудо, Р. (1988). Манифест семи искусств. В М. Б. Ямпольский (Сост.), *Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933* (с. 20–23). Искусство.
16. Козинцев, Г. (1982). *Собрание сочинений в пяти томах: Т. 1: Глубокий экран; О своей работе в кино и театре*. Искусство.
17. Козленко, І. (2019). Передмова. В С. Мензелевський, А. Онуфрієнко, О. Телюк, І. Козленко (Ред.), *ВУФКУ. Lost&Found = VUFKU. Lost&Found, 1922–1930* (с. 6–7). Довженко-Центр.
18. Коппола, Ф. (2021). *Живе кіно і техніка його виробництва* (О. Тільна, Пер.). Ранок: Фабула. (Оригінал опубліковано 2017 р.).
19. Людина з кіноапаратом. (2022, 12 серпня). У *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/Людина_з_кіноапаратом.
20. Марченко, С. (2014). Відеофільм Вадима Чубасова «С. М. Ейзенштейн: уроки монтажу» як підручник з синтактики кіномови Ейзенштейна. В О. В. Безручко (Ред.), *Науково-практичні дослідження розвитку творчого процесу в різних видах мистецтва (кінематограф, телебачення, театр, медіа)* (Т. 5, с. 20–65). КиМ У.
21. Марченко, С. (2014, 24–25 листопада). Метатеорія мови кіно. В *Екранна творчість в сучасному медіакультурному просторі. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (с. 71–86). Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.
22. Марченко, С. (2015, 12 березня). Мова кіно: актуальність та пошук нових методологій дослідження. В О. В. Безручко (Ред.), *Чубасівські читання. Матеріали II круглого столу* (с. 162–177). Київський міжнародний університет.
23. Марченко, С. (2017, 19–26 лютого). Мова кіно: нові методи викладання. В *Problems and methods of training of highly qualified specialists. Proceedings of the scientific conference* (с. 33–35). Prague Institute for Qualification Enhancement.
24. Марченко, С. (2015). Погляд на мову кіно в контексті метатеорії мовознавства. *Науковий вісник КНУ театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, (16), 106–117.
25. Марченко, С. (2021, 4–5 листопада). Синтактика кіномови Сергія Ейзенштейна. В *Метатеоретичні засади досліджень і східна філологія. Круглий стіл на честь ювілею проф. К. М. Тищенка Всеукраїнської конфе-*

- ренції «Мова, література, переклад у комунікативному просторі сучасного світу». [Сесія конференції]. Навчально-науковий інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка. <https://eportfolio.kubg.edu.ua/data/conference/7551/document.pdf>.
26. Миславський, В. (2006). Перше десятиліття ігрового кінематографа в Україні (1907–1917). В І. Зубавіна (Ред.), *Нариси з історії кіномистецтва України* (с. 9–52). Інтертехнологія.
27. Миславский, В. (2007). *Харьков кинематографический. Фильмо-биографический справочник*. Харьковський частний музей городської усадьби.
28. Мусієнко, О. С. (2018). *Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття*. Логос.
29. Одеський МКФ (2013, 14 квітня). *Освітній проект «Історія кіно: Одіссея» Марка Казінса*. Платформа. <https://platfor.ma/movie/20130403152828/>.
30. Паркінсон, Д. (1996). *Кино* (Е. В. Комиссарова, Пер.). Росмэн. (Оригінал опублікован в 1995 г.).
31. Разлогов, К. (1984). «Язык кино» и строение фильма. В К. Разлогов & М. Ямпольский. *Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана* (с. 5–24). Радуга.
32. Росляк, Р. (2006). *Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття)*. ЕКМО.
33. Садуль, Ж. (1958). *Всеобщая история кино: Т. 1. Изобретение кино 1832–1897. Пионеры кино (от Мельеса до Патэ), 1897–1909* (Т. В. Иванова, Пер.). Искусство. (Оригінал опублікован в 1946 г.). https://royallib.com/read/sadul_gorg/vseobshchaya_istoriya_kinotom_1_izobretenie_kino_18321897_pioneri_kino_18971909.html#0
34. Садуль, Ж. (1982). *Всеобщая история кино: Т. 4.1. Европа после первой мировой войны* (Ю. Л. Шер, Пер.). Искусство. (Оригінал опублікован в 1975 г.).
35. Садуль, Ж. (1984). *Жизнь Чарли. Чарльз Спенсен Чаплин, его фильмы и его время*. Прогресс.
36. Садуль, Ж. (1957). *История киноискусства от его зарождения до наших дней* (М. К. Левина, Пер.). Издательство иностранной литературы. (Оригінал опублікован в 1953 г.).
37. Сандрар, Б. (1988). *Азбука кино*. В М. Б. Ямпольский (Сост.), *Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933* (с. 37–45). Искусство.
38. Селезнёва, Т. (1972). *Киномысль 1920-х годов*. Искусство.
39. Скуратівський, В. (1997). *Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція* (Ч. 1). Київський державний інститут театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.
40. Смит, Ф. (1944). Он мог быть самым богатым человеком в мире. В С. М. Эйзенштейн, С. И. Юткевич (Ред.), *Американская кинематография: Т. 1. Д. У. Гриффит* (с. 122–123). Госкиноиздат.
41. Теплиц, Е. (1968). *История киноискусства: Т. 1–2. 1895–1927* (В. С. Головской, Пер.). Прогресс. (Оригінал опублікован в 1955–1956 гг.).
42. Тищенко, К. (2010). *Життєві правила дослідника*. Видавництво КНУ імені Т. Г. Шевченка.
43. Тищенко, К. (2007). *Основи мовознавства: Системний підручник*. Київський університет.
44. Тищенко, К. (2014, 24–25 листопада). Освіта, література й наука в оточенні бездротових мереж. В *Екранна творчість в сучасному медіакультурному просторі. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого* (с. 47–49). Освіта України.
45. Тоска. (2021, 20 березня). У Вікіпедія. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Тоска>.
46. Трегуб, Г. (2020, 4 липня). Ірина Цілик: «Мовою кіно нині значно більше шансів розширити горизонти знання про Україну, бо ця мова загалом універсальніша». Український тиждень. <https://tyzhden.ua/Culture/245066>.
47. Тримбач, С. (2018, 15 січня). *Кіноодіссея Марка Казінса*. День. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kinoodissey-a-marka-kazinsa>.
48. Трутко, І. (1970). От пионеров до «рассерженных». В В. А. Рязанова (Ред.), *Кино Великобритании* (с. 9–61). Искусство.
49. Фейдер, Ж. (1988). Визуальная транспозиция. В М. Б. Ямпольский (Сост.), *Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933* (с. 233–238). Искусство.
50. Шатерникова, М. (1986). *Соединенных Штатов Америки кинематография*. В С. И. Юткевич (Ред.), *Кино: Энциклопедический словарь* (с. 394–399). Советская энциклопедия.
51. Эйзенштейн, С. (1964). *Избранные произведения: Т. 2. Теоретические исследования*

- и статьи. (С. И. Юткевич, Ред.). Искусство.
52. Эко, У. (2006). *Отсутствующая структура. Введение в семиологию* (А. Г. Погоняйло & В. Г. Резник, Пер.). Петрополис. (Оригинал опубликован в 1968 г.).
53. Эпштейн, Ж. (1988). *Чувство (1921). Укрупнение (1921). О некоторых условиях фотографии (1926)*. В М. Б. Ямпольский (Сост.), *Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933* (с. 88–108). Искусство.
54. Cendrars, B. (2014). The ABCs of cinema (France, 1917–1921). In S. MacKenzie (Ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (pp. 20–23). Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520957411-005>
55. Delluk, L. (1922, 7 avril). Un cheveu dans les pellicules. *Cinéa*, (48), 11. <https://archive.org/details/cina22pari/page/n283/mode/2up>.
56. Facebook. (2022, 7 листопада). У *Вікіпедія*. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Facebook>.
57. James, N., Winston, B., Rosenbaum, J., Nayman, A., French, P., Rapold, N., Rakes, R., Hutchinson, P., Mayer, S., Bell, J. & Giles, J. (2019, April 25). *Critics' 50 Greatest Documentaries of All Time*. BFI. <https://www2.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/greatest-docs>.
58. Le Film d'Art [1908]. (2022, 12 сентября). В *Википедия*. https://ru.wikipedia.org/wiki/Le_Film_d'Art.
59. McManus, P., Bradshaw, N. & Stevens, I. (2014, August 14). *The Greatest Documentaries of All Time — all the votes*. BFI. <https://www2.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/greatest-docs-full-poll/#/?poll=combined&film=4ce2b6a21d217>.
60. Roussel, H. (1921, 12 août). Le Film Allemand en Amérique. *Cinémagazine*, (30), 11–12. <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o000/625.pdf>.
61. The Story of Film: An Odyssey [2011]. (2022, 23 October). In *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Story_of_Film:_An_Odyssey.
62. Plazewski, J. (1961). *Jezyk filmu*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

ПІСЛЯМОВА

Підсумовуючи, можна констатувати, що на сьогодні в культурі й у мистецтві спостерігається системна взаємодія класичних, некласичних та посткласичних принципів і механізмів морфологічних трансформацій, що приводить до зміни предметної сфери дослідження з боку мистецтвознавців.

Обираючи науковий інструментарій дослідження, науковці орієнтуються як на його мету та завдання, так і на складність зазначеної предметної сфери. Важливо розуміти, що в сучасному мистецтвознавстві зберігається плюралізм науковометодологічних підходів, обмін дослідницькими ідеями, що, безумовно, збагачує цю сферу наукового знання.

Запропоновані методологічні студії демонструють і можливості морфологічної методології, і здатність класичного формально-мистецтвознавчого методу аналізу та інших, уже класичних методологій вирішувати поставлені науководослідницькі завдання. Чимало науковців нині зосереджують увагу на дослідженні саме явищ візуальної та аудіовізуальної культури й мистецтва, враховуючи їх домінуюче положення на сьогодні. Автори колективної монографії продемонстрували ті аспекти зазначеної проблематики, які викликають інтерес з боку українських дослідників. Вважаємо, що досвід колективної монографії стане в нагоді студентам, викладачам і мистецтвознавцям-практикам.

