

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

НОВІТНІ ФОРМИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ІНСТАЛЯЦІЇ І ВІДЕОАРТ

Виконала:

здобувачка вищої освіти магістратури
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Анна ТАРАСЕНКО

Науковий керівник:

доцент, кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри майстерності актора ХДАК
Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ

Наукові рецензенти:

- 1) кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури ХДАК
Світлана ШУМАКОВА;
- 2) кандидат мистецтвознавства,
викладач ОНМА ім. А. В. Нежданової
Олена СТРИЛЬЧУК

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
20 грудня 2023 року

Харків
2023

Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступень «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ /
19 жовтня 2022 року

ЗАВДАННЯ на виконання кваліфікаційної роботи здобувачки вищої освіти Анни ТАРАСЕНКО

1. Тема: **«СУЧАСНІ ФОРМИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ІНСТАЛЯЦІЇ І ВІДЕОАРТ»**

науковий керівник – доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури майстерності актора ХДАК
Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ

затверджені рішенням кафедри режисури від 19 жовтня 2022 р.

2. Строк подання роботи – 20 грудня 2022 р.

3. Вихідні дані до роботи – досліджуються інсталяції і відео арт як сучасні форми європейського сценічного мистецтва.

4. Зміст кваліфікаційної роботи (перелік питань, що потребують розробки):

1. ВСТУП
2. РОЗДІЛ 1.
3. РОЗДІЛ 2.
4. РОЗДІЛ 3.
5. ВИСНОВКИ
6. СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ
7. ДОДАТКИ

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи

Розділ	Відомості про консультантів розділів кваліфікаційної роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання Прийняв
Вступ	доктор культурології, професор Антоніна КІКОТЬ	20.10. 22	
Розділ 1	викладач кафедри режисури Ігор СІКАЛОВ	14.11.22	
Розділ 2	кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК	20.04.23	
Розділ 3	викладач кафедри режисури Ігор СІКАЛОВ	15.05.23	
Висновки	доктор культурології, професор, завідувач кафедри майстерності актора Антоніна КІКОТЬ	05.09.23	
Список використаних джерел	кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри режисури Ольга ЛАЧКО	17.09.23	
Додатки	кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри майстерності актора Віталій МІЗЯК	01.10.23	

6. Дата видачі завдання – 19 жовтня 2022 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів кваліфікаційної роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	30.11.2022	
2.	Розділ 1	30.01.2023	
3.	Розділ 2	16.04.2023	
4.	Розділ 3	26.06.2023	
5.	Висновки	15.10.2023	
6.	Список використаних джерел	22.10.2023	
7.	Додатки	12.11.2023	
8.	Редагування тексту	17.12.2023	
9.	Збір рецензій	22.12.2023	

Здобувачка вищої освіти _____ Анна ТАРАСЕНКО
(підпис)

Науковий керівник _____ Віктор ТОПОЛЕВСЬКИЙ
роботи _____
(підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП	6
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	10
1.1. Теоретична база та термінологія дослідження	10
1.2. Методологія дослідження	15
Висновки до розділу 1	20
РОЗДІЛ 2. ЄВРОПЕЙСЬКЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО СУЧАСНОСТІ: ВІДЕОАРТ	21
2.1. Відеоарт новітній напрям мистецтва сучасності.	21
2.2. Соціокультурні передумови становлення відеоарту. Засновник відеоарту. Персоналії	28
Висновки до розділу 2	29.
РОЗДІЛ 3. ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ІНСТАЛЯЦІЙ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ СУЧАСНОСТІ ...	30
3.1. Культурно-історичне підґрунтя створення нових мистецько- видовищних форм: європейські інсталяції	30
3.2. Театральна інсталяція, відповідно до викликів сучасності. Демонстраційні форми через театральну сцену.....	34
Висновки до розділу 3	34.
ВИСНОВКИ	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	43
ДОДАТКИ	49

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Щодня людина стикається з все новим і новим аудіо-візуальним контентом, що впливає на світосприйняття та навіть психологічний стан. Це зумовлює влучну, швидку реакцію сучасної сценічної культури, що завжди постає відображенням реальності.

Необхідність вивчення обраної нами теми інсталяцій та відеоарту в контексті сучасних форм європейського сценічного мистецтва зумовлюється її недостатнім рівнем дослідженості в існуючій на сьогодні науковій літературі, отже потребою ґрунтовного аналізу.

Обрана тема є актуальною в теоретичному і практичному плані, бо відбиває необхідність введення в науковий обіг маловідомих фактів, що вимагають різнобічного вивчення проблематики сучасних європейських сценічних форм.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами та темами. Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових досліджень кафедри режисури Харківської державної академії культури 2022–2023 рр., затвердженого на засіданні кафедри (протокол № 2 від 20 вересня 2023 р.), та є складовою теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Мета і завдання дослідження. *Мета магістерської роботи* полягає у вивченні інсталяції і відеоарту в контексті сучасних форм європейського сценічного мистецтва.

Мета зумовлює вирішення таких завдань:

- вивчити теоретичні основи дослідження;
- виокремити методи дослідження;
- проаналізувати підґрунтя створення новітніх форм – інсталяції та відеоарту;

- виявити тенденції розвитку інсталяції, відеоарту та контексті сучасного сценічного мистецтва;
- оцінити сучасний розвиток інсталяції та відеоарту;

Об'єктом дослідження є сучасні форми європейського сценічного мистецтва.

Предметом дослідження є інсталяції та відеоарт як актуальні розважально-видовищні форми.

Методи дослідження Обрана тема, поставлена ціль і виокремлені завдання, специфіка об'єкта та предмета даної роботи визначили методологічні основи дослідження, в якому домінуюче місце відведено підходам: міждисциплінарному (оскільки для повного розкриття зформульованої теми залучено данні різних наукових сфер), культурологічному (з огляду на осмислення взаємозалежності між історико-культурними і мистецькими контекстами), мистецтвознавчому (з метою осмислення творчого доробку) і театрознавчому (в намаганні розкрити міст інсталяцій та відеоарту як сценічного творення митця) та взаємопов'язаним методам: аналітичному – для вивчення наукової літератури за темою роботи; методу термінологічного аналізу – для означення ключових понять дослідження, методам мистецтво-знавчого аналізу – для дослідження творів і результатів творчої діяльності та вивчення актуального художнього досвіду майстрів інсталяції та відеоарту; дискрептивному – для вивчення аспектів ідентифікації специфічного в контексті сучасних форм європейського сценічного мистецтва; контент-аналізу – для розгляду широкого кола критичних, публіцистичних та відеоматеріалів, що містять інтернет-ресурси, (по-перше, в контексті сценічних втілень творчого доробку з відеоарту та інсталяцій як актуальних розважально-видовищних форм; по-друге, авторського мистецького мислення і ціннісних позицій у світлі динаміки сучасного сценічного мистецтва; методи аналізу та теоретичного узагальнення – для підведення підсумків дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у всебічному осмисленні й вивченні інсталяцій і відеоарту в контексті сучасних форм європейського сценічного мистецтва.

Удосконалено термінологічно-понятійний апарат вивчення інсталяцій і відеоарту.

Набуло подальшого розвитку осмислення проблемного поля новітніх форм європейського сценічного мистецтва сьогодення.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання матеріалу дослідження в практичній діяльності сучасних митців. Теоретичні положення магістерського дослідження можуть бути використані в навчально-методичній, науковій, педагогічній та творчій діяльності.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи обговорювались на засіданнях кафедри режисури ХДАК.

Апробація дослідницьких результатів здійснена на двох конференціях.

Тему дослідження відбито у публікаціях:

1. Тарасенко А. О. До постановки питання вивчення відеоарту та інсталяцій в контексті сучасних форм сценічного мистецтва Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали XV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 19 жовтня 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 173–174.

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів (2 листоп.). Київ: НАКККиМ, 2023. С. 173–174.

Тарасенко А. О. Сучасне сценічне мистецтво та відео-арт: точки перетинів. Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (9 листоп.). Київ: НАКККиМ, 2023. С. 147–148.

Структуру роботи складають: вступ, три розділи з трьома параграфами, висновки, список використаних джерел з __ найменувань, __ додатка (__ сторінка); основний зміст – __ сторінок, загальний обсяг роботи – __ сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Теоретична база та термінологія дослідження

Сучасні технології все потужніше коригують всі боки життя суспільства в його культурно-історичному розвитку, докорінно змінюючи й переосмислюючи культурно-мистецьку сферу. І як результат впливового розвитку креативної індустрії, що ґрунтується на залученні та зацікавленні реципієнта через поглиблені емоції й яскраву видовищність, можна спостерігати єднання мистецтва, науки, новітніх технологій та високотехнологічної інженерії, музики, живопису, архітектури, історії тощо, що відтворює неповторний досвід сьогоденного глядача.

У дослідницькому просторі, що охоплює мистецтво ХХІ ст. «як крок у можливе майбутнє завтра», найбільш популярними темами досліджень в останні роки постає проблематика новітніх форм сучасного мистецтва, зокрема сценічного, яке нас найбільш цікавить у дослідницькому ракурсі сьогоденних змін. Акцентуємо, що виокремлене нами проблемне поле сучасного відеоарту та інсталяцій в контексті сучасних форм європейського сценічного мистецтва ще й досі залишається вкрай нерозробленим.

Опрацювання наукової літератури з обраної нами теми дослідження сприяє зосередженню науково-дослідницької роботи в декількох напрямках. Насамперед, в історико-культурному спрямуванні нами розглядаються наукові розробки щодо контексту формування сучасних інсталяцій та відеоарту в динаміці становлення й розвитку.

Збільшення ролі тотально пануючих у нашій дійсності цифрових технологій та Інтернету, неминуче призводить до перенасичення навколишнього простору інформацією, разом з тим, виявляючи, що традиційне сценічне відображення реальності та «правди переживання» нині

в сценічних формах розцінюється недостатнім. Крім того, потужний перехід на нове «кліпове» сприйняття людиною художньої дійсності, заохочує сценічні форми до пошуку незвичайних технічних та образних рішень. Про альтернативні підходи до втілення сучасних форм європейського сценічного мистецтва свідчать численні закордонні наукові публікації, на яких нижче ми детально зупинимось.

У вітчизняному мистецькому просторі звертає на себе увагу певний спектр опублікованих у виданнях (які висвітлюють креативні індустрії, аудіовізуальну й сценічну сфери) поглядів науковців як на новітню «архітектуру й світогляд», вплив та насиченість сфери розваг найрізноманітнішими формами і видами мистецтва (зокрема, З. І. Алфьорової та А. М. Алфьорова [1]).

Сценічне мистецтво «без глядача – нонсенс», за загальновідомим тезисом Брехта, і залежить від сприйняття глядацької аудиторії, володіючи над нею «великою владою». Ще з подачі Є. Гротовського, що пропонує акторам взаємодію зі своїм глядачем, сценічне мистецтво по сьогодні зіштовхується з вирішенням проблеми актуалізації перманентного випробування нових варіантів впливу на глядача та виразної з ним мистецької взаємодії.

Сучасний розвиток культурно-мистецької думки постає певною мірою «філософією комунікації» та знаходження «точок перетинів» візуального як адекватного сучасним процесам, з позицій З. І. Алфьорової та А. М. Алфьорова [1]; С. Железняка [8, 9]; Г. Чміля [37, 38]; Б. Шумиловича [47] та ін.

Аналізуючи тематичну наукову літературу, можна констатувати, що саме мистецька взаємодія з реципієнтом в ХХІ ст., виходячи на перший план як «живий контакт» з людиною, що сприймає сучасний мистецький твір, – є

безумовною перевагою. Тож стало з'являються новітні форми «мистецьких контактів», згідно О. Левченко [23]; К. Станіславської [36].

У змістовно глибокому дослідженні-відеоінтерв'ю М. Журавель (засновник театральних фестів та директор культурного центру (Одеса)) «Той, хто хоче – шукає можливості», згадуючи мудрість Сократа, зосереджується на тому, що справжній театр необхідний кожній людині сьогодні, як кисень. Разом з тим, є помітною загальноконтекстна думка, що відтепер ключову роль вочевидь відіграє розвиток технологій. Відповідно, розширюючи сформульоване щодо театру, можна акцентувати: актуальне сценічне мистецтво, без перебільшення, сприймається як платформа для трансформації та проживання емоційних впливів, візуального конструювання яскравого «життєподібного контенту», «розігрування життя» у нових мистецьких горизонтах як бажане аудиторією сценічне видовище.

Тож сценічні форми спрямовані на безпосередню інтерактивну взаємодію, що розмиває кордони між реципієнтом і культурно-мистецькою інформацією, зумовлюючи різні форми виробництва контенту й мистецької співпраці.

В якості теоретичного базису нашого дослідження ми звертаємося до наукового доробку з проблематики інсталяцій та відеоарту в контексті «гимну новітньої суб'єктивності» і впливу на розвиток емоційного інтелекту реципієнта. Зокрема, до цілого ряду розробок європейських науковців: A Companion to Digital Art (ed. Ch. Paul. Wiley Blackwell), 2016 [49]; Anderson-Horecny A. WTD: What the Dada? The Resurfacing of Dadaism in 21st Century Meme Entertainment, 2019 [50]; Artut S. Futurism Art and its Significance to Computational Generative Art, 2018. Groys B. Art Judgement Show. Film- und Videoinstallation, 2002 [51]; Gupta S. The Rise of Digital Art Granthaalayah, 2019 [52]; Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present (World of Art). Thames & Hudson, 2011 [53]; Hermine Freed "Where do we come from? Where are we? Where are we going?". In: Ira Schneider & Beryl Korot. Video Art:

An Anthology. New York: Harcourt Brace Jovanovich [54]; Lovejoy M. Digital Currents: Art in the Electronic Age. New York : Taylor & Francis, 2004 [55]; Manovich L. The Language of New Media. Cambridge: MIT Press, 2001 [56]; Nam June Paik Studios [57]; Radical Software [58]; Ryan, Paul. Genealogy of Video. In: Leonardo (Vol. 21, No. 1), 1988 [59]; Rush M. New Media in Art. London : Thames&Hudson, 2005 [60]; Video Art: Characteristics, Origins, History, Famous Postmodernist Video Artists. ENCYCLOPEDIA OF ART Video Art – history and concepts [61]; Wilson S. Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology. MIT Press (Leonardo), Cambridge-London, 2002 [62].

Щодо визначення методологічно-дослідницьких координат нашої роботи, то ми звертаємось до досліджень таких науковців, як: О. Голуб [4]; Л. Дубчак [7]; С. Желєзняк [8, 9]; О. Ландяк [21, 22]; О. Левченко [24]; Н. Манжалій [25]; О. Найдьонов [27]; К. Станіславська [36] та ін. В аспекті потенціалу медіа-мистецтва в сучасних художніх практик звертаємось до дослідницького доробку К. Красносельської [15]; О. Ландяк [20] та ін.

Як суттєву в теоретично-методологічному сенсі нами залучено до аналітики дослідницьку розвідку С. Діксона «Цифровий Перформанс: історія нових медіа в театрі, танці, виставі та інсталяції» [5]; погляди С. Побожій на відеоарт як технологію самоідентифікації художника [29]; теоретичні позиції щодо: медіа-мистецтва Я. Пруденко [31, 32, 33] та ін.

Крім того, такі теоретичні розробки, як: «Енциклопедія постмодернізму» [10] й авторські наукові думки щодо: «сучасного мистецтва» та «сучасного художника» Д. Скринник-Миської [35]; сценічного мистецтва в контексті постмодерністської культури Т. Уварової [38]; В. Шелюто [42]; С. Шумакової [43, 44, 45, 46] та ін.

Сучасні сценічні форми, що «існують в постмодерністській естетиці», згідно формулюванню С. Шумакової в публікаціях «Contemporary stage art as a performative innovations and provocative cultural and art forms in the

postmodernist dimension», «The theater stage art as a special form of world understanding in symbols», орієнтується на «особливу взаємодію з глядачем», «досягаючи винятково потужного ефекту», і «породжуються нові враження», «інтегруються новітні технології як ознака «нового часу», «порождаються нові форми та сенси» [46, 47].

Окрім вище зазначених джерел, які мають безпосереднє відношення до визначеної нами теми обраного дослідження, ми звертаємось до науково-методологічних, що надають необхідні «рекомендації щодо практичного здійснення дослідження, а саме: чіткого та лаконічного формулювання предмету та об'єкту дослідження, їхнього взаємозв'язку; визначення мети дослідження та формулювання завдань; обрання методології дослідження; оформлення науково-дослідницької роботи». Перш за все, ми звертаємось до матеріалів С. Гордєєва та С. Шумакової «Кваліфікаційна робота: методичні вказівки до оформлення й захисту» [11], крім того, праці В. Шейко та Н. Кушнарєнко «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» [67], та ін. [Вимоги до оформлення магістерської роботи URL:http://web.znu.edu.ua/lab/fordep/oformlenie/diplom_magistra.htm].

Тож джерельна база представленої магістерської роботи вибудовується з: синтезу проблемно-виокремлених нами науково-дослідницьких, відео та публіцистичних матеріалів; наукової літератури з суміжних областей, яка відбиває особливості сучасного художнього життя та безпосередньо розкриває обрану автором проблематику; методологічної літератури щодо організації науково-дослідницької діяльності.

Перейдемо до понятійного апарату нашого дослідження, яке є певною єдністю основних його понять. Для початку зазначимо, що «поняття», згідно С. Гордєєву та С. Шумаковій «Кваліфікаційна робота: методичні вказівки до оформлення й захисту», – «це думка в узагальненій формі, яка відбиває суттєві й необхідні ознаки предметі та явищ, а також їхні взаємозв'язки. Поняття, що увійшло до наукового обігу, яке позначають одним словом або

використовують сукупність слів – терміни. Поняття та термін, зазвичай, віддзеркалюють процеси наукового дослідження, закріплюють отримані результати. Зазначимо, що поняття, якими оперує автор дослідження, тісно пов'язані з визначеним контекстом» [11].

Специфіка понятійного апарату даного магістерського дослідження полягає в тому, що, оскільки наукова робота знаходиться на міждисциплінарній межі, використані в роботі поняття, зокрема «інсталяція», «відеоарт», «цифровий перформенс», мають безпосередню залежність від їхнього контексту вживання, як зумовленість тісним зв'язком культурології та мистецтвознавства (що по мірі викладу матеріалів дослідження буде різнобічно представленим).

1.2. Методологія дослідження

Перш за все, необхідно зазначити, що у різних наукових школах поняття «методологія», яке є досить складним, тлумачиться по-різному, як стверджують В. Шейко та Н. Кушнарєнко в роботі «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» [В. Шейко, Н. Кушнарєнко; с. 56]. Отже, з метою формулювання методології нашої науково-дослідницької роботи, насамперед, зупинимося з самому визначенні цього поняття.

Будучи поділеною на загальнонаукову та конкретнонаукову, за вищезгаданими В. Шейком та Н. Кушнарєнком, методологія – «виклад мети, змісту, методів дослідження, які забезпечують отримання максимально об'єктивної, точної, систематизованої інформації про процеси та явища» [В.Шейко, Н. Кушнарєнко; с. 56]. Загальнонаукова методологія – «специфічні методи певної науки, які є базою для розв'язання конкретної дослідницької проблеми» [В. Шейко, Н. Кушнарєнко; с. 73], і

«використовується в усіх, або переважній більшості наук» [В.Шейко, Н. Кушнарєнко; с. 59].

Щодо визначення поняття «метод», то він інтерпретується як «спосіб пізнання, дослідження явищ... суспільного життя... сукупність прийомів та операцій практичного або теоретичного освоєння дійсності, підпорядкованих вирішенню конкретного завдання» [В. Шейко, Н.Кушнарєнко; с. 74]. «Метод – це інструмент для вирішення головного завдання науки – відкриття об'єктивних законів дійсності. Метод визначає необхідність і місце застосування індукції й дедукції, аналізу і синтезу, абстракції, формалізації, моделювання, порівняння теоретичних та експериментальних досліджень» [В. Шейко, Н. Кушнарєнко; с. 25].

Крім того, слід зазначити, що важливою для побудови методології нашої науково-дослідницької роботи є відбиття методики вивчення джерел наукового дослідження з вищевказаної роботи В. Шейко, Н. Кушнарєнко.

Зі згаданим поняттям «метод», за В. Шейком та Н. Кушнарєнко, узгоджується визначення поняття «методологія» як «шлях до чого-небудь, спосіб діяльності суб'єкта в будь-якій формі» [Г. Бірт, Ю. Бургу; с. 19].

Підсумовуючим, мабуть, певною мірою можна вважати таке визначення: «методологія – це тип раціонально-рефлексивної свідомості, спрямований на вивчення, удосконалення та конструювання методів... це – система певних правил, принципів і операцій, що застосовуються у тій чи іншій сфері (науці, ... мистецтві» [А. Конверський; с. 25].

«У сучасному науковому пізнанні теоретичні аналіз і синтез нерозривно пов'язані з практичним аналізом і синтезом – з практикою експериментування та із суспільно-історичною практикою взагалі. Лише у процесі практики перевіряються висновки, зроблені на основі аналізу, і підтверджуються теоретичні побудови синтезу» [В. Шейко, Н. Кушнарєнко; с. 31].

«І якщо аналіз має на увазі ділення цілісного об'єкту на складові частини, то синтез – навпаки, це об'єднання різних частин досліджуваного об'єкта в єдине ціле. Аналіз – це поділ об'єкта на складові частини з метою їх самостійного вивчення. Видами аналізу є механічний поділ; визначення динамічного складу; виявлення форм взаємодії елементів цілого; знаходження причин явищ; ... структури тощо [В. Шейко, Н. Кушнарєнко; с. 30].

«Синтез – це не довільне, еkleктичне поєднання розрізнених частин, «шматочків» цілого, а діалектична єдність з виділенням сутності» [В. Шейко, Н. Кушнарєнко; с. 30].

Варто зазначити, що, згідно позицій С. Гордєєва та С. Шумакової «Кваліфікаційна робота: методичні вказівки до оформлення й захисту», оскільки завдання аналізу становить виділення тієї частини, з якої сам предмет виникає і розвивається, то об'єкт у синтезі становить єдність протилежностей, де при цьому відтворюються його виникнення і розвиток. І якщо спочатку синтез виступає в аналізі, слугує для планомірного вивчення особливостей об'єкту, то потім включає аналіз у себе [11].

Тож, як зазначається в науково-теоретичних доробках з методології, аналіз у сучасному контексті не просто пов'язаний, а тісно перетинається з синтезом, що постає основою нашої дослідницької роботи.

Наголосимо, що в безпосередньому єднанні з обраними нами методами наукового дослідження, а саме: аналізу–синтезу, контент-аналізу, теоретичного осмислення й узагальнення, зазначимо й дискрептивний метод, який у нашому випадку постає принциповим ґрунтом до їхнього застосування з метою розширеного дослідження творчого доробку митців сфери відеоарту та інсталяцій.

Відповідно, одним з магістральних методів в якості необхідних пізнавальних операцій ми визначаємо дискрептивний метод, що

характеризується, як метод для знаходження й виявлення в площині обраної проблематики «всіх особливостей» [В. Шейко, Н. Кушнарєнко; С.Гордєєв, С. Шумакова].

Дискрептивний метод пов'язаний з виявленням та, за С. Гордєєвим та С.Шумаковою, «поліаспектним описом досліджуваних художніх одиниць (того чи іншого явища в сценічному мистецтві, де за «одиницю» візьмемо її окремі складові частини)», сприяючи виокремленню специфічних особливостей [11].

Переходячи до цілісного визначення методології нашої магістерської роботи, підкреслимо нижче зазначене.

Всебічно аналізуючи, можна вважаємо міждисциплінарний кут зору найефективніше узагальнюючим, що уможливорює розкриття особливостей обраної проблематики й вивчення багатогранності зв'язків та аспектів контексту творчого надбання митців сфери відеоарту та інсталяцій, що посідає надто помітне місце у світовій культурі, зокрема сценічному мистецтві, яке нас цікавить.

Таким чином, обрана тема, поставлена ціль і виокремлені завдання, специфіка об'єкта та предмета даної роботи визначають методологічні основи дослідження, в якому домінуюче місце відведено підходам: міждисциплінарному (оскільки для повного розкриття зформульованої теми залучено данні різних наукових сфер), культурологічному (з огляду на осмислення взаємозалежності між історико-культурними і мистецькими контекстами), мистецтвознавчому (з метою осмислення творчого доробку) і театрознавчому (в намаганні розкрити міст інсталяцій та відеоарту як сценічного творення митця).

Разом з тим, взаємопов'язаним методам: аналітичному – для вивчення наукової літератури за темою роботи; методу термінологічного аналізу – для означення ключових понять дослідження, методам мистецтвознавчого аналізу

– для дослідження творів і результатів творчої діяльності та вивчення актуального художнього досвіду майстрів інсталяції та відеоарту; дискрептивному – для вивчення аспектів ідентифікації специфічного в контексті сучасних форм європейського сценічного мистецтва; контент-аналізу – для розгляду широкого кола критичних, публіцистичних та відеоматеріалів, що містять інтернет-ресурси, (по-перше, в контексті сценічних втілень творчого доробку з відеоарту та інсталяцій як актуальних розважально-видовищних форм; по-друге, авторського мистецького мислення і ціннісних позицій у світлі динаміки сучасного сценічного мистецтва; методи аналізу та теоретичного узагальнення – для підведення підсумків дослідження.

Висновки до розділу 1

Наукові статті в галузі культурології та мистецтвознавства, монографії, автореферати дисертацій та науково-популярні публікації з проблематики відеоарту та інсталяцій в контексті сучасних форм європейського сценічного мистецтва складають наш науково-теоретичний та документальний «фундамент», що використано в контексті аналізу та встановлення значення досліджуваного творчого доробку. Крім того, дослідницькі пошуки спираються на низку робіт публіцистичного характеру, а саме: відеовідгуки і рецензії мистецтвознавців та критиків театрального мистецтва, статті, які віддзеркалюють відеоарт та інсталяції в контексті сучасних форм європейського сценічного мистецтва, їхнє значення та місце в культурно-мистецькому та сучасному театральному процесі.

Необхідно підкреслити, що стосовно досліджуваної нами теми найбільш інформаційними є закордонні наукові джерела. В україномовному науковому просторі її висвітлено недостатньо, що потребує глибинного, комплексного наукового дослідження, яке було здійснено в даній магістерській роботі.

Теоретико-методологічний ґрунт даного дослідження включає: аналіз джерел і понятійного апарату та методи проведення дослідження. Що стосується методології роботи, то розширений аналіз *обраної нами теми здійснюється в синтезі підходів: міждисциплінарного, культурологічного, мистецтвознавчого та театрознавчого.*

Специфіка понятійного апарату даного магістерського дослідження полягає в тому, що, оскільки наукова робота знаходиться на міждисциплінарній межі, використані в роботі поняття, зокрема «інсталяція», «відеоарт», мають безпосередню залежність від їхнього контексту вживання, як зумовленість тісним зв'язком культурології та мистецтвознавства (що по мірі викладу матеріалів дослідження буде різнобічно представленим).

РОЗДІЛ 2

ЄВРОПЕЙСЬКЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО СУЧАСНОСТІ В КОНТЕКСТІ ЗАТВЕРДЖЕННЯ НОВИХ ФОРМ

2. 1. Відеоарт – новітній напрям мистецтва сучасності

Відеоарт є одним із провідних жанрів медіамистецтва, який з'явився у 60–70 рр. ХХ століття. Відеоарт визначають як один з напрямів медіамистецтва, який використовує для вираження концепції митця усі можливості відеотехніки, комп'ютерного і телевізійного зображення. Співзасновниками і першовідкривачами відеоарту можна сміливо назвати Нам Джун Пайка, Енді Уорхола і Вольфа Востела, які сміливо експериментували із відео-зображеннями, виявляючи їх нові виражальні можливості.

На нашу думку, серед найважливіших соціокультурних передумов появи й динамічного розвитку медіамистецтва, зокрема і відеоарту, – радикальні трансформації в розвитку культури, спричинені повсюдним поширенням інформаційно-комунікаційних технологій, що обумовили суттєві зміни традиційних форм світосприйняття та творчої діяльності людини. Значних трансформацій зазнав сучасний соціокультурний простір внаслідок масового вироблення і поширення технічно створених візуальних образів, продукованих медіа-технологіями у незліченній кількості. Це надає підстави дослідникам говорити про іконічний (термін Г. Бьома), або ж пікторіальний (термін В. Мітчела), поворот в культурі. Його початок пов'язаний із становленням фотографії, а подальший розвиток – із динамічним прогресом кінематографу й телебачення, в основі яких – синтез аудіальних і візуальних технологій. Результатом цього синтезу є феномен аудіовізуальності.

Ми погоджуємося із дослідниками, котрі вважають, що стрімкий розвиток аудіовізуального фактора в сучасному світі створює нові різновиди медіареальності, які стають рушійною силою глобальних трансформацій в усіх сферах суспільного й індивідуального життя. На думку Н. Літінської, «кожен новий вид аудіовізуальності інтегрує можливості попереднього, ущільнює інформаційну ємність і швидкість передачі інформації і, в зв'язку з цим, є комунікативною системою більш високого порядку. Ця ситуація вимагає зміни як самої людини з метою ефективного освоєння постійно зростаючого інформаційного потоку, так і гнучкого пристосування до умов сучасного складно організованого світу. Таким чином, безпрецедентне зростання впливу аудіовізуальності і стрімкий розвиток її різновидів стали характерною особливістю світового соціокультурного простору» [URL: <http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/92580/43-Litinskaya.pdf>, с. 170].

Розвиток аудіовізуальної культури як пріоритетної складової сучасної медіакультури призводить до появи культурних текстів нової якості, специфікою яких є взаємодія звукового і зображального ряду, висока інформаційна ємність, потужний вплив на чуттєво-образне сприйняття, переконливість, динамізм, видовищність тощо. Передусім це стосується аудіовізуального медіамистецтва, в якому радикальних перетворень зазнає як сам творчий процес, так і його продукт – художній витвір, що в певному сенсі дематеріалізується (віртуалізується), адже створення і презентація художнього твору здійснюються за допомогою електронно-цифрових технологій. Завдяки сучасним технічним досягненням істотно розширилися простір презентації і виражальні можливості мистецтва, перш за все, за рахунок поєднання статичної і динамічної, незвичної трансформації візуальних образів, своєрідного синтезу кольору, руху, звуку тощо.

Відбулися зміни і на змістовному рівні за рахунок розширення художньої проблематики. У книзі «New Media Art» Марк Трайб і Рина Джана

назвали поширені теми, до яких звертається сучасне медіамистецтво: комп'ютерна творчість, співпраця, особистість, апропріація, відкритий код, телеприсутність, спостереження, а також соціальний активізм. На їх думку, мистецтво нових медіа проявляється не як набір однотипних практик, а як певний синтез, що включає три основні елементи: 1) систему мистецтв, 2) наукові дослідження і медіатехнології, і 3) політико-культурний медіаактивізм [Федорович І.]. Інтерактивний характер сучасних медіатехнологій дозволяє не тільки використовувати нові оригінальні форми і прийоми художньої творчості, але й репрезентувати важливі соціально-політичні ідеї, у тому числі критичного змісту, тобто реалізовувати ефективні форми соціального активізму (соціальної критики та медіакритики).

Важливою передумовою становлення практично всіх різновидів сучасного медіамистецтва був якісний стрибок у розвитку технологій у другій половині ХХ століття. Для становлення відеоарту особливе значення мали розвиток кінематографу, телебачення і технологій портативної відеозйомки. У 1965 році SONY випускає першу портативну відеокамеру під назвою «Портапак» – комбінацію телевізійної камери і пристрою для відеозапису, що мала автономні елементи живлення. У вільному доступі вона з'являється в кінці 60-х, на початку 70-х років. Відеокамера була відносно недорогою, простою та надійною у використанні, вона давала чітке чорно-біле зображення з прийнятим звуком. Вона давала можливість працювати з різноманітним відеоматеріалом, який записувався на відеокасети [Hermine, Freed. "Where do we come from? Where are we? Where are we going?". In: Ira Schneider & Beryl Korot, ed. (May 1976). *Video Art: An Anthology* (1st ed.). New York: Harcourt Brace Jovanovich URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Portapak>]. Саме після цього кількість творців відео значно збільшилась.

Поява «Портапака» справила великий вплив на розвиток відеоарту і художнього активізму. Творчі об'єднання відеохудожників, такі як TVTV і

Videofreex, використовували технологію Portapak для документування контркультурних рухів. Ця технологія була також важливою для Raindance Foundation, колективу, що складався з художників і вчених, мотивованого потенціалом новими можливостями відео для розвитку альтернативних форм художньої комунікації [Radical Software. URL: <http://www.radicalsoftware.org/e/index.html>]. Завдяки своїй відносній доступності і здатності негайного відтворення Portapak надав художникам-експериментаторам можливість створювати і поширювати відеоролики незалежно від добре фінансованих продюсерських кіно- і телекомпаній.

«Схоже, що Portapak був винайдений спеціально для художників. Якраз тоді, коли закінчився чистий формалізм, коли багато артистів робили перформанс і відчували необхідність фіксації своїх дій..., саме тоді, коли ми зрозуміли, що для визначення простору необхідно охопити час; як раз тоді, коли багато сталих ідей в інших художніх напрямках були поставлені під сумнів, і були запропоновані нові моделі, – саме тоді з'явився Портапак», – згадують митці, які були серед перших творців відео-арту у другій половині 60-х років [Hermine, Freed. "Where do we come from? Where are we? Where are we going?". In: Ira Schneider & Beryl Korot, ed. (May 1976). *Video Art: An Anthology* (1st ed.). New York: Harcourt Brace Jovanovich URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Portapak>].

Серед науково-технічних передумов становлення відеоарту варто виокремити і бурхливий розвиток телебачення у другій половині ХХ століття. Воно завойовує масову аудиторію, здійснюючи величезний маніпулятивний вплив на почуття і свідомість людей. Невпинно розширюючи свої технічні можливості, телебачення часом спотворює, або фальсифікує реальність, нав'язує стереотипні уявлення, формує уніфікований стиль життя, для багатьох стає основною формою проведення вільного часу.

Проте вже в другій половині 1960-х років виникає й альтернативне телебачення. У 1967 році Фонд Рокфеллера заснував три експериментальні

телестудії для художників в Бостоні, Нью-Йорку та Сан-Франциско. Особливої популярності набула нью-йоркська телестудія «WNet» TV, де стажувався Нам Джун Пайк, якого часто називають «дідусем» сучасного відеоарту [Nam June Paik Studios. URL: <https://web.archive.org/web/20060203045622/http://www.paikstudios.com/>]. Через сміливі та дещо провокативні проєкти в пресі його вважали «культурним терористом». Перші свої експерименти він почав проводити ще в 1962 році, змонтувавши з тринадцятиох телемоніторів свою першу скульптуру: за допомогою електромагніта автор керував зображенням на екрані і «руйнував» рекламні ролики. Після цих експериментів, скульптури та інсталяції з телеекранів стали своєрідною візитною карткою митця.

Значна частина відеоарту тих часів мала критичне спрямування, скероване проти експансії телекорпорацій, які в гонитві за прибутками заповнювали телеэфір низькоякісним контентом, потакаючи невибагливим смакам пересічного глядача. Нам Джун Пайк, як і інші творці відеоарту, намагався гуманізувати й естетизувати комунікаційні технології, змінити інертність і пасивність глядацької аудиторії. Фактично, ці медіамитці створили нове явище у візуальному мистецтві ХХ століття – саморефлексію на телебачення, тобто художню критику, недарма одним із популярних гасел тих часів стало «VT is not TV» («Відео – це не телебачення»); тим самим стверджувалася некомерційна сутність відео, його протилежність розважальному характеру масового телебачення [Побожій С. Відеоарт як технологія самоідентифікації художника. Українська академія банківської справи Національного банку України. Суми, 2014. № 7. С. 119–128. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sfr_2014_7_14]. Можна без перебільшення сказати, що саме піонери відеоарту започаткували мистецьку критику телебачення, ширше – художню медіакритику.

Також до художньо-естетичних чинників становлення відеоарту, на нашу думку, можна віднести розвиток експериментального, або ж

авторського, кіно (починаючи від авангардних експериментів Луї Делюка, Сальвадора Далі, Луїса Бунюеля, Майї Дерен та ін.), концептуального мистецтва, перформативних арт-практик.

Роботи Вольфа Фостеля «Сонце у твоїй голові», Майкла Сноу «Довжина хвили», Енді Уорхола «Їжа» є прикладами протиставлення традиційному кінематографу. Так Фостель у своїй роботі демонструє нам відеоколаж із зіпсованих кадрів, Сноу знімає людей, що входять і виходять з будинку, а Уорхол протягом 40 хвилин пропонує нам спостерігати за людиною, яка їсть. Показовим є також витвір Річарда Серри «Телебачення постачає людей»; на екрані все виглядає досить просто – відеокадрів немає, лише лаконічні вербальні повідомлення, що характеризують природу комерційного телебачення, на кшталт: «телебачення постачає людей рекламодавцю», «у комерційному телебаченні глядач платить за привілей бути проданим» та ін. [Дорош М. Як відеоарт боровся з телебаченням. 2012. URL: https://ms.detector.media/web/online_media/yak_videoart_borovsya_z_telebachennyam/].

Коли відеоарт перебував на стадії народження, кіно було вже широко відомим як надійний засіб розваг. Але художники, які працюють із відео, швидко давали собі дозвіл ігнорувати голлівудські умовності, навіть ігнорувати правила розповіді та експериментувати з поданням рухомих картинок та звуку відповідно до власних умов. [Video Art – history and concepts URL: <https://www.theartstory.org/movement/video-art/history-and-concepts/>]. Це означало роботу, яка протидіяла очікуваним уявленням про сюжет чи встановлення персонажів, а натомість висувала картинки (іноді із звуком), що позначали емоцію, вислів або знімок художника. У деяких випадках відеоряд не давав реальних пояснень, але був призначений лише для того, щоб глядач відчув почуття, поміркував над темою або заглянув у свідомість художника. Не маючи щільного переплетення від початку до

кінця, ці роботи суперечили всьому, що повинен був означати фільм [Video Art – history and concepts URL: <https://www.theartstory.org/movement/video-art/history-and-concepts/>].

На думку українського дослідників, відеоарт відрізняється від кіно значно більшим ступенем творчої свободи, що визначає не тільки спосіб його виробництва, а і його поетику. Відеохудожник свідомо відходить від прийомів конвенціонального наративного кінематографу, використовуючи в якості основних стратегій концептуальні ідеї та експериментальні можливості медіа, надаючи перевагу візуальному началу над наративом, продукуючи візуальні образи нової якості, так звану «спектакулярну візуальність», створюючи інтерактивні віртуальні середовища [Побожій С. Відеоарт як технологія самоідентифікації художника. Українська академія банківської справи Національного банку України. Суми, 2014. № 7. С. 119–128. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sfr_2014_7_14, с. 120–121].

Відмінність відеоарту від кінематографії (в тому числі й авангардного кіно) проявляється також у тому, що він ігнорує умовності традиційного кіновиробництва. В той час як кіновиробництво пов'язане із сюжетною лінією, сценарієм, акторами і діалогами – основними елементами художніх фільмів – відеомитець займається вивченням образної природи відеоряду, або використовує його для деформації традиційних уявлень глядача про простір, час і форму [Video Art: Characteristics, Origins, History, Famous Postmodernist Video Artists. ENCYCLOPEDIA OF ART URL: <http://www.visual-arts-cork.com/video-art.htm>].

З середини 1990-х років прискорюються процеси вдосконалення й поширення аудіовізуальних технологій шляхом перетворення й інтеграції традиційних екранних технологій (кінематографу й телебачення) із сучасними комп'ютерними технологіями. «Відомі види аудіовізуальності (Інтернет, кінематограф, телебачення) в ході свого подальшого розвитку пред'явили світу новий феномен – мультимедіа, нову інтерактивну

комунікативну систему, що характеризується інтеграцією різних інформаційних каналів і форм подачі інформації (одночасна робота зі звуком, анімованої комп'ютерної графікою, відеокадри, статичними зображеннями і текстами)», – зазначає дослідниця Н. Літинська [URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/92580/43-Litinskaya.pdf>].

Таким чином, прискорений розвиток цифрових, комп'ютерних та відеотехнологій, які дозволяють художникам створювати й трансформувати різноманітні динамічні аудіовізуальні образи, відкрили широкі перспективи для творчості і уможливили синтез медіамистецтв. В сучасних арт-практиках відеоарт найчастіше інтегрується з такими видами медіамистецтва як відеоінсталяція та медіаперформанс.

2.2. Соціокультурні передумови становлення відеоарту

До найважливіших соціокультурних передумов становлення відеоарту можна віднести становлення медіакультури, розвиток візуальних та аудіовізуальних технологій, передусім фотографії, кінематографу, телебачення і відео, поширення яких спричинило іконічний поворот в культурі, появу та динамічний розвиток медіамистецтва. Серед технічних передумов особливе значення мали поява портативної відеокамери та цифрових медіа. В художньо-естетичному аспекті найбільший вплив на формування стилістики і специфічних виражальних властивостей відеоарту здійснили експериментальне кіно (кіноавангард), концептуальне мистецтво та перформативні арт-практики.

Подальша еволюція відеоарту, урізноманітнення його жанрів та соціокультурних функцій пов'язані із застосуванням цифрових комп'ютерних технологій, які дозволяють митцям створювати й трансформувати різноманітні динамічні аудіовізуальні образи, відкриваючи широкі перспективи для творчих експериментів та оригінальних форм

художньої репрезентації концептуальних ідей, соціального активізму, медіарефлексії та медіакритики.

Висновки до розділу 2

1. Єдність візуальних образів існує здавна. Сучасні технології та цифрова революція надали життя візуалізації, віджеїнгу, відео арту, музичному перформансу як самостійних напрямків в мистецтві.

2. Зазначено, що засновником відеоарту є **Нам Джун Пайк** як духовний спадкоємцем експериментаторів - Карлхайнца Штокгаузена, Джона Кейджа («4'33» Кейджа, електронна п'єса Штокгаузена «Спів юнаків»). Нам Джун Пайк досліджує візуальні елементи, особливо вплив на свідомість.

3. Виявлено, що віджеїнг породжен відеоартом з метою візуалізації образів (можливо у реальному часі створити відеомікс).

4. Ключовий прояв в мистецтві – створення нових жанрів і форм. Інтернет технології забезпечую митцям експерименти.

5. До найважливіших соціокультурних передумов становлення відеоарту можна віднести становлення медіакультури, розвиток візуальних та аудіовізуальних технологій.

6. Подальша еволюція відеоарту, урізноманітнення його жанрів та соціокультурних функцій пов'язані із застосуванням цифрових комп'ютерних технологій, які дозволяють митцям створювати й трансформувати різноманітні динамічні аудіовізуальні образи, відкриваючи широкі перспективи для творчих експериментів та оригінальних форм художньої репрезентації концептуальних ідей, соціального активізму, медіарефлексії та медіакритики.

РОЗДІЛ 3

ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ІНСТАЛЯЦІЙ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ СУЧАСНОСТІ

3.1. Культурно-історичне підґрунтя створення нових мистецько-видовищних форм: європейські інсталяції

Початок ХХ століття було ознаменовано різноманітням напрямів візуального мистецтва. Багато в чому цьому сприяли технічна революція, що змінила свідомість людей, а також появу фотографії — медіуму, який дозволив художникам присвятити більше часу експериментам у живописі та графіці, замість займатися документацією реальності. Можна також відзначити, що з'явилися інтерес і потреба «вивести мистецтво в реальне життєве середовище», де виникає безпосередня взаємодія художнього твору із середовищем та глядачем — зникають якісь звичні межі, що існували при спогляданні традиційних форм. Це провокує художників працювати з новими засобами, які не завжди є мистецькими у традиційному уявленні.

Таким чином, виникла потреба у дефункціоналізації утилітарних предметів — тобто у наділенні їх новими якостями та смислами, присвоєння йому статусу витвору мистецтва, що активно привласнило собі й мистецтво театру. Завдяки цьому в театральних постановках виникають тривимірні об'єкти, які за своїми ознаками ставляться до мистецтва пластики та скульптури, а театру в його в класичному розумінні стосунки не мають, як сценічно-просторові композиції, що постійно розростаються у просторі та, відповідно, у часі.

На подібних синтетичних складені театральних творах — інсталяціях — як естетичному феномені ми зупинимо свою дослідницьку увагу через все більший інтерес до сучасних синтетичних трансмедійних відкритих

форм. Художні форми та практики, що комплексно впливають на глядача, існували і до появи художньої інсталяції. Ми відносимо до них, насамперед, театр та вуличні вистави, архітектуру та ін. Наприклад, у театрі існує поділ глядацького світу та світу постановки, а інсталяція, яку спочатку відносили до скульптури, прагне ці межі стерти.

Крім пластичних засад, у цій художній формі також можна виявити і театральні, і музичні впливи. Особливість інсталяції полягає в тому, що вона є відкритою, трансмедійною формою, тому здатна синтезувати у собі практично всі нові явища у сучасному мистецтві. Завдяки подібній гнучкості інсталяція стала цікава широкому колу художників по всьому світу.

На початку XXI ст. інсталяція є художньою формою, до якої звертаються багато художників так само, як би вони зверталися до традиційних медіумів: живопису, графіки, скульптури. Ми можемо виділити ряд авторів, які часто чи переважно працюють з цією формою: Т. Баданіна, Ю. Васильєв, Є. Єлагіна, І. Коріна, В. Корчагін, Л. Ліпатова, І. Макаревич, Т. Махачова, І. Нахова, Д. А. Пригов, В. Селезньов, С. Філатов та багато інших. ін.

Варто зазначити, що найбільший ідеологічний та теоретичний внесок в інсталяцію зробили самі автори, оскільки з початку XX століття утвердилася запропонована В. Кандінський концепція, що художник не тільки творець, але й володар таємного знання та генератор ідей³. Вона залишається актуальною для багатьох сучасних творчих практик і насамперед для концептуального мистецтва. У нашому дослідженні художня, точніше, театральна інсталяція сприймається як синтетична сценічна форма. Таким чином, узагальнюються багато наукових доробків у цій галузі, які були зроблені різними дослідниками, зокрема О. Кривцуном, який зазначає, що інсталяція — «чуттєво захоплюючий об'єкт». Розглянуто інтерактивні та іммерсивні аспекти інсталяції, що стає прикметою найвиразніше виявлених

сучасних театральних тенденцій, які представлені як способи репрезентації тих чи інших тем та ідей за її допомогою.

Зупинимося на таких видах інсталяції як: медіа, відео, саунд, тотальної та камерної інсталяції, а також інсталяція дії.

Однією з важливих понять у дослідженні став термін, запропонований Ж. Бодрийяром і Ж. Делезом, — «симулякр», який означає «знак, знаходить своє власне буття, творить свою реальність».

Важливою частиною цього дослідження є описи інсталяцій через те, що у тексті є можливість звернути увагу до деякі значні нюанси.

Інсталяція є досить ємною формою мистецтва, яка може узагальнити безліч тем, синтезуватися коїться з іншими художніми практиками, якщо цього вимагають творчі шукання автора. При цьому інсталяцію не варто відносити тільки до мистецтва пластики, хоча ба Інсталяція є досить ємною формою мистецтва, яка може узагальнити безліч тем, синтезуватися коїться з іншими художніми практиками, якщо цього вимагають творчі шукання автора. При цьому інсталяцію не варто відносити лише до мистецтва пластики, хоча базою для її формування стала скульптура. Цей художній феномен став формуватися на початку ХХ століття в період авангарду, коли експерименти зі скульптурою набирали сили, і остаточно оформився вже до 1960-х років. у період неоавангарду.

Виділення інсталяції в окрему форму мистецтва, а не позначення як одного з підвидів чи жанрів скульптури, пов'язане з тим, що термін мистецтво інсталяції, або художня інсталяція (англ. installation art), вже давно використовується у західній термінології. Він розмежовує художню інсталяцію та позахудожні інсталяційні роботи; завдяки цій приставці ми також можемо виділити художню інсталяцію як окрему самостійну форму у системі сучасного візуального мистецтва. Проте головними критеріями

інсталяції як естетичного феномену є організуюча художня ідея (або концепція) інсталяції та ідейно-культурний контекст її репрезентації.

Матеріалами, або, як це заведено зараз говорити, медіумами, в інсталяції можуть бути всі можливі предмети, оскільки основна стадія формування інсталяційного мистецтва припала на період неоавангарду, і подібні роботи поступово трансформувалися — під впливом індустріального та медійного середовищ — у трансмедійні, синтетичні твори. Ця форма легко адаптується під технічні нововведення та нові напрямки мистецтва, завдяки чому змогла стати універсальним інструментом для сучасних художників.

Вперше поняття «інсталяція» у контексті твору візуального мистецтва з'явилося в "Oxford English Dictionary" у 1969 р. Там художня інсталяція описана як «великий арт-об'єкт», що створюється для показів у галереях, музеях чи виставках. Належив цей об'єкт до скульптури, але, як було описано вище, поняття прижилося не відразу. Визначення інсталяції як скульптури існувало до 1990-х гг.

Сьогодні художня інсталяція має безліч визначень, які однак відображають особливості даної форми мистецтва. Завдяки цим напрацюванням у нашому дослідженні ми визначаємо театральну інсталяцію як трансмедійну та синтетичну форму, особливостями якої є: концептуальність, складені, необхідність прямої взаємодії на театрального глядача, іммерсивність.

Вираз авторського ідейного задуму відіграє ключову роль у будь-якій театральній інсталяції, як і інсталяції загалом, в силу того, що вона відноситься до концептуального мистецтва, проблематика якого крок за кроком розроблялася з 1910-х років.

3.2. Театральна інсталяція, відповідно до викликів сучасності. Демонстраційні форми через театральну сцену

Актуальність у театральному мистецтві інсталяції обумовлена тим, що: інсталяція, відповідно до викликів сучасності, розглядається як самостійна форма актуального візуального мистецтва, що вже склалася, здатна синтезувати різноманітні теми, а також взаємодіяти з іншими жанрами, напрямками, формами та видами мистецтва;

- проблематика художньої інсталяції є універсальною, але існують локальні контексти, які «зчитуються» театральною спільнотою;
- варіативність інсталяції потребують постійного поглибленого вивчення інсталяції як естетичного феномену;
- інсталяція є іммерсивною формою у театральному мистецтві, тому глядач подібних творів виступає об'єктом та суб'єктом мистецтва одночасно; відповідно, зростає роль «сценічної атмосфери» при взаємодії з інсталяціями, що тим самим знаходять високу динамічність і непередбачуваність смислових модифікацій;
- театральна інсталяція актуалізує та трансформує чуттєве сприйняття глядачів, розширюючи та модернізуючи їх понятійний та сенсорний апарат: тактильність, зір, слух тощо, що впливає на їхню естетичну інтерпретацію та оцінку;
- естетичний феномен театральної інсталяції, що постійно змінюється структурно, семантично та функціонально, вимагає глибокого осмислення та вивчення з різних точок зору глядацькою аудиторією, що виливається у розширений аналіз та осмислення.

У проблематиці інсталяції слід особливо виділити такі дослідження, як: К. Бішоп, А. Можинська, К. Мондлох, Р. Оппенхаймер, М. Раш та ін. (Bishop

C. 144 pp.; Moszynska A. *Sculpture Now*. N. Y.: Thames & Hudson, 2013. 232 p.; Mondloch K. *Be Here (and There) Новий: The Spatial Dynamics of Screen-Reliant Installation Art* // *Art Journal*. 2007. Vol. 66, No. 3. P. 20-33.; Oppenheimer R. *Video Installation: Характеристики an Expanding Medium* // // *Afterimage*. – 2007. – Vol. 34, No. 5. – P. 14-18.; Rush M. *New Media in Art*. London: Thames & Hudson, 2005. 248 pp.)

Тому що ми *розуміємо театральну інсталяцію як нову форму мистецтва, що має свої передумови* (як у гегелівській ідеї спадкоємності в мистецтві, що «визначається зв'язком між історичними періодами його розвитку», що характеризується не як локальне, а як глобальне загальнокультурне міжнародне явище). У контексті нашого дослідження такий підхід не цілком доречний, тому що театральна інсталяція розвивалася непослідовно, і можна простежити розвиток цієї форми методом від загального до приватного.

Сучасна наука трактує нову візуальність як «проблему культури», яка відповідає зміні одного культурного циклу іншим (під час руйнування однієї культурної системи одразу зароджується нова, де мають з'явитися «альтернативні мистецькі цінності»). У контексті нашого дослідження ми розглядаємо театральну інсталяцію як щось, що поступово розвивається до свого остаточного оформлення, досить тривалий період часу, відповідно, не можемо говорити про те, що вона руйнує або замінює, наприклад, скульптуру чи живопис. Нам цікаво те, як художня інсталяція «мімікрує» під ситуацію, що склалася в театральному мистецтві, де вона є відкритою художньою формою.

Можна міркувати про театральну інсталяцію та її взаємодію з глядачем. Відкритість театральної інсталяції як художньої форми часто наштовхує порівняння її з суттю і природою театру, тобто виділяючи «театральність» як із ознак інсталяції. Про це пише М. Фрід в есе "Art and Objecthood", але Д. Ребентіш у книзі "Aesthetics of Installation Art" вказує на те, що

«театральність» все ж таки парасольковий термін, оскільки може бути застосований і до багатьох інших художніх практик. Тому в нашому дослідженні ми також не стверджуємо, що цей термін є однією з ознак, що виділяє інсталяцію на тлі інших художніх практик.

Проблематика театральної атмосфери інсталяції, яку ми використовуємо в цьому дослідженні, детально описана та розібрана Г. Бьоме у статті «„Атмосфера” як фундаментальне поняття нової естетики», а Є. Тавані лаконічно вводить його в поле дослідження мультимедійних інсталяцій. кінестетичний формат візуальної культури дабл-пост стосується людини в цілому та взаємодії з простором» (у статті «Візуальна кінестетика в мистецтві епохи дабл-пост» у контексті медіа-мистецтва). Для нас це дослідження представляє особливий цікавий для вивчення та аналізу театральної інсталяції в загалом, також у цьому контексті цікаві ідеї про безоб'єктність творів мистецтва, викладені у праці «Алгоритмічна естетика».

Дослідник До.Пол, вивчаючи цю форму, пише про те, що мета інсталяції - це створення якогось «простору», який здатний перенести глядача в «спроєктовану реальність» (Rebentisch J. *Aesthetics of Installation Art.* – Berlin: Sternberg Press, 2012). 21), (Візуальна кінестетика в мистецтві дабл-пост // Художня культура. 2017. № 2 (20). URL: <http://artculturestudies/teoriya-hudozhestvennoy-kultury/5232.html>).

Таким чином, це підштовхує до розгляду проблематики інтерактивності та іммерсивності у театральній інсталяції. В. Д. Евальє у дослідженні «Інтерактивність та іммерсивність у медіасередовищі. До проблеми розмежування понять» проводить детальний аналіз цих понять.

З погляду науки психології мистецтва існують численні міркування на кшталт те, що «будь-яка творча дія перебуває у опозиції до нормативності, протистоїть адаптованим формам діяльності» (потрібно вказати англ. автора).

Також для нашого дослідження важливими є визначення художньої інсталяції, які пропонують різні дослідники. Як вважає В. В. Бичков, дане позначення «належить зазвичай до просторових композицій, побудованих або зібраних (змонтованих) з найрізноманітніших речей і предметів, як створених художником, так і взятих у готовому вигляді предметів утилітарного призначення <...>». Це досить загальне визначення дає можливість в основних рисах зрозуміти, як виділити театральні роботи, створені в цій художній формі, з-поміж інших творів сучасного мистецтва.

Б.Тейлор зазначає, що інсталяція — це може бути «презентацією мотлоху як артефакту», на його думку, в інсталяційному мистецтві панує концепція занепаду. сучасного, архіактуального сценічного мистецтва, з його зростаючою і постійно примножується «архітектонікою».

До цього поняття звертається І. В. Кондаков, визначаючи його як відображення багатовимірності та багат шаровості сучасної культури як такої. А в книзі А. Мосжинського "Sculpture Now" наведено визначення, дане К. Бішоп, яка у 2005 р. зазначила, що інсталяція відноситься до глядача як до важливого елементу простору, який він освоює. Така характеристика є релевантною для нашого дослідження, де ми робимо акцент на тому, що ми наголошуємо на тому, що театральна інсталяція є іммерсивною художньою формою. Подібну думку висловлює Є. Тавані, яка позначає інсталяцію як «роботу-середовище», що огортає глядача і занурює його в атмосферу, створену художником. (Moszynska A. Sculpture Now. N. Y.: Thames & Hudson, 2013. P. 167.; P. 129-145.)

Е. В. Сальникова у монографії «Феномен візуального. Від стародавніх витоків до початку ХХІ століття» аналізує демонстраційні форми через театральну сцену. Для нашого дослідження цікаво те, що вона зазначає: «У барочному типі театру ще не відбулося абсолютного розмежування на сцену та зал, на безумовне, повсякденне буття та умовне, потойбічне ігрове буття. Усі присутні так чи інакше включені у фантазійний світ уявлення.

Перебування всередині дійства важливіше за споглядання видовища», а висловлювання Є. А. Сайка про модернізм ХХІ ст. допомагають осмислити театральну інсталяцію усередині філософських процесів. Для цього дослідження це становить певний інтерес, оскільки інсталяція розмиває кордон між глядачем і витвором мистецтва, робить його частиною творчого жесту художника.

Феномен розмивання кордонів між об'єктом сприйняття та реципієнтом також вивчає та аналізує Є. В. Дуков у монографії «Мережа: публіка та мистецтво». Варто також зазначити, що теоретики постмодернізму вплинули на ідеологічне становлення інсталяції як форми мистецтва. Тому до ряду робіт, описаних у дослідженні, застосовується концепт симулякра Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, значення якого було описано вище.

Так як театральна інсталяція націлена на особливий художній діалог з глядачем, то до неї застосовуються принципи, описані філософом і куратором М. Бурріо в його «Естетичі взаємодії», що відноситься до сучасного мистецтва.

Інсталяція зародилася у колах неофіційного мистецтва, і сьогодні артпрактики відіграють важливу роль у метаморфозах інсталяції загалом, театральній інсталяції зокрема.

Одним з найбільш важливих висловлювань для автора дослідження є думка Б. Гройса про те, що «інсталяція як жодна інша практика дозволяє циркулюючим людським множинам відчутти перебування тут і зараз». Це уможливорює сприйняття інсталяційної форми, яка, по суті, може трансформуватися під впливом глядача. Термін введений західним дослідником Б. Чаттопадхьяем у статті "Beyond Matter: Object-disoriented Sound Art", він відносить до робіт, взаємодіючи з якими, глядач може створювати у своїй уяві образи, супутні представленому твору.

Можна міркувати про театральну інсталяцію та її взаємодію з глядачем. Відкритість театральної інсталяції як художньої форми часто наштовхує порівняння її з суттю і природою театру, тобто виділяючи «театральність» як із ознак інсталяції. Про це пише М. Фрід в есе "Art and Objecthood", але Д. Ребентіш у книзі "Aesthetics of Installation Art" вказує на те, що «театральність» все ж таки парасольковий термін, оскільки може бути застосований і до багатьох інших художніх практик. Тому в нашому дослідженні ми також не стверджуємо, що цей термін є однією з ознак, що виділяє інсталяцію на тлі інших художніх практик.

У сучасному театрі змішання кордонів – від виставки до спектаклю, від перформансу до скульптури і навпаки – нікого не бентежить, все підпорядковане створенню незабутніх та унікальних глядацьких вражень.

Театральний формат інсталяції

Філіп Кен «Мікрокосм»

Інсталяція сенсаційного театального режисера Філіпа Кена «Мікрокосм» – «концертна ситуація з фортепіано та шістьма слухачами». «Мікрокосм» – це єдина, емоційна та жива інсталяція без людей, де важливим є кожен елемент сценографії.

Робота представляла Францію на Празькій квадрієнале сценографії і разом з проектами з Угорщини та Каталонії отримала титул кращої експозиції.

Філіп Кен – французький художник, який після закінчення свого навчання протягом десяти років створював сценографію для опер, концертів, театральних вистав та влаштовував персональні виставки. 2003 року він заснував лабораторію театральної творчості Vivarium Studio, де разом працюють художники, актори, танцюристи, музиканти та... пес.

Паралельно вистав у театрах Філіп Кен влаштовує інсталяції на відкритому повітрі або постановки, в яких задіяно лише театральний технічний персонал. Він також є куратором кількох профільних фестивалів.

Дерев'яний вандал / contact Gonzo (Осака)

Діяльність цієї японської театральної групи характеризує екстремальний фізичний стиль взаємодії, яка стартує без будь-якого введення і своєю несподіваною прямою дією в якийсь момент мало не нагадує бійку. Це можна порівняти з паркуром чи елегантно-хуліганською хореографією. До складу групи входять чотири японські учасники, а латвійських глядачів зацікавить, як у ці спектаклі включаються місцеві танцюристи, оскільки нова постановка – спільна робота. Еліна Лутце та Алдіс Лієпіньш, які вже співпрацювали з contact Gonzo (у 2014 році, у програмі «Рига – європейська культурна столиця»), тепер добре відомі в середовищі сучасного латвійського танцю, а про додаткову інтригу подбав третій латвійський танцюрист нещодавно закінчив хореографічну студію в ісландському Рейк'явіку та зараз розвиває свою кар'єру на міжнародній сцені. Слід зазначити, що Клавс Лієпіньш є автором оригінальних відеохореографій, у чому можна переконатися на його акаунті Vimeo.

Ханна / Verdensteatret (Осло)

Легендарну норвезьку театральну групу у 1986 році у Бергені заснували театральна художниця Лізбет Боде та візуальний художник Асле Нілсен. Її ядро складається з професіоналів різних галузей – художників, скульпторів, програмістів, композиторів, музикантів та ін., які створюють разом спектаклі, що повністю розмикають кордони між різними жанрами мистецтва.

Нова робота Verdensteatret – це гібрид вистави, концерту та інсталяції, де весь простір «грає» як один поліфонічний аудіовізуальний інструмент.

Після подорожі до дельти річки Меконг у В'єтнамі артисти запитали, чи вони ще працюватимуть разом після тридцяти років активної співпраці. Проте спогади, побачені краєвиди та зібраний матеріал надихнули їх на те, щоб приступити до «Ханні» – кінетичної скульптури, відео- та звукової композиції на тему крихкості як одного з елементів, що тримають світ, не дозволяючи йому розсипатися. «Ханна» – повільний, безперервно мінливий ландшафт, що нагадує місце, де людина або ще не з'явилася, або навпаки – вже закинула цей простір. Вистава підходить і для дітей, і для молоді шкільного віку.

Лувр та/або пінаю мертвих / Валід Рад (Нью-Йорк)

Валід Рад – художник ліванського походження, який до 2004 року працював під псевдонімом “The Atlas Group”. Сховавшись за фіктивним колективом художників, під час своїх виставок він виступав як анонімний гід, відкриваючи для глядачів глибші верстви та взаємозв'язки між виставленими зображеннями та об'єктами.

Вистава «Лувр та/або п'яна мертвих» продовжує цю практику – це екскурсія, яку Валід Рад проводить по виставці, на якій зведені в єдине ціле реальні події, фікція та коментар художника. За півтори години глядачі перемістяться з Музею Першої світової війни в Бельгії до Лувру в Абу-Дабі, затримавшись у Нью-Йорку. Художник виріс в умовах суворої громадянської війни, тому в його роботах завжди є насильство і його вплив на тіло, розум, культуру і традиції. Він працює з фотографією, малюнком, відео, скульптурою та театром.

В даний час Валід – викладач в університеті Купера в Нью-Йорку, він автор багатьох помітних публікацій, він також провів кілька персональних виставок та брав участь у експозиціях у Луврі, музеї сучасного мистецтва МоМА у Нью-Йорку та у галереї Whitechapel у Лондоні. Виставки його робіт проходили на Венеціанській бієнале, на бієнале Сан-Паулу, на Documenta у

Касселі, бієнале Уїтні у США та інших місцях. Легше ніж жінка / Крістіна Норман (Таллін)

Естонська художниця Крістіна Норман десять років тому представляла свою країну на Венеціанській бієнале з дослідженням After-War, яке викликало широку дискусію про роль митця у суспільстві та відносинах мистецтва та політики. Хоча Норман зазвичай вибирає як висловлювання відео і арсенал візуального мистецтва, здебільшого її робіт є також елементи інсценування і сценографії.

«Легше, ніж жінка» – це документальна поетична вистава про жінок, які колись у своєму житті «стрибнули в невідоме» – як у прямому, так і переносному значенні. В основі роботи лежить дослідження Крістини Норман про українок, які вирушають працювати до Італії. Там вони дбають про людей похилого віку і їх називають особливим словом - баданти.

У контексті сучасної міграції це ще одна історія про те, щоб виїхати в надії почати нове життя, але так і залишитися у вічно левітуючому стані між старим і новим будинком і зі своєю гібридною ідентичністю, що нікуди до кінця не вписується.

У цій історії Крістіна також розповідає про себе – представницю сцени європейського сучасного мистецтва – та італійську жінку-астронавту Саманту Крістофоретті, яка вирішила присвятити все своє життя боротьбі з силою гравітації Землі.

Роботи Христини Норман виставлялися у багатьох країнах Європи, Японії та Ризі. У 2018 році вона разом із ще сімома естонськими та латвійськими учасниками створила виставу «Перші, хто йде», яку продюсував латвійський Інститут нового театру та талінський Kanuti Gildi SAAL. Плоди праці / Мііт Варлоп (Гент).

Узагальнюючи, можна сказати, що ситуація із сучасним мистецтвом театральної інсталяції XXI століття нагадує усмішку Чеширського Кота у Льюїса Керролла: Кіт зник, усмішка висить у повітрі, і незрозуміло, є вона чи здається. Непосвяченій людині абсолютно незрозуміло, які критерії відбору, що дозволяють художньому явищу потрапити в осередок сучасного мистецтва. Зрозуміло лише те, що мистецтво у звичному значенні слова тут ні до чого.

Сутність театральної інсталяції. Об'єкти та інсталяції.

Саме слово "об'єкт" багатозначне. Об'єктом, наприклад, може вважатися знайдена річ, до якої художник не торкався (або майже не торкався), а лише призначив її своїм твором. Першим, як вважається, це зробив француз Марсель Дюшан. Його реді-мейди — велосипедне колесо, пригвинчене до табурету, сушарка для пляшок і, звичайно, перевернений і оздоблений на подіум пісуар, що отримав назву «Фонтан». Головне тут — це воля автора, а автор — це не той, хто щось зробив руками, скажімо, написав картину, а той, хто сказав: ось мистецтво, бо я, художник, це стверджую. Тут намір у багато разів важливіший за виконання. Сушарка та пісуар — набагато більше, ніж просто сушарка та пісуар: вони маніфестують нову роль художника, новий спосіб представлення твору та абсолютно новий контекст відносин мистецтва та глядача. Це змінило всю історію мистецтва XX століття і нескінченно розсунуло його межі.

Розмаїття видів та стилів образотворчого мистецтва бере участь як складова у художньому оформленні театральних постановок, стає частиною синтетичного цілого, набуває особливих специфічних рис. У художньому оформленні театральної постановки може використовуватися живопис, скульптура, архітектура, графіка, прикладне мистецтво, мальована або фото- і кінопроекція, або поєднання кількох елементів, але всі види та стилі образотворчого мистецтва включаються до єдиного образотворчого цілого. І саме це ціле первинне по відношенню до всієї

сукупності елементів образотворчої мови, що використовуються в художньому оформленні, і визначає їх підбір.

Синтетичність театральної постановки на сцені, що є злиттям дії, слова, музики, зображення, закономірності цього злиття, які визначають своєрідність принципів художнього оформлення спектаклю та є основою постановочної практики.

У цих закономірностей лежить поетика авторського стилю, драматургічні особливості жанру. Вони є однією з тих «пропонованих обставин», які насамперед визначають роботу художника в театрі та характер використання образотворчого мистецтва у структурі вистави.

Метою художника при оформленні театральної постановки є використання видів і стилів образотворчого мистецтва, щоб розкрити зміст усього драматичного твору і кожної його частини – створити цілісний художній образ, який у своїй завершеності відносно самостійний, оскільки є частиною більш складного синтетичного цілого. Виявляється ця відносність у тому, що художнє оформлення вистави залежить від стилю авторської поетики, жанру драматургії, що виражають характери дійових осіб, драматичні конфлікти, емоційне тло дії, а також у його сценічному призначенні: необхідність розгляду декорацій на далекій відстані диктує їх перебільшену кольоровість манери живопису; композиція мізансцен грає велику роль плануванні декорацій; у їх побудові необхідно враховувати час їх змін тощо.

Образотворче мистецтво визначає зовнішню форму драматичної дії: зовнішній вигляд персонажів та середовища, в якому вони діють. Воно передає дух епохи, колорит пейзажу, характер інтер'єру, що відповідають образу героїв. Образотворче рішення театральної постановки створює конкретну зовнішню форму, що дозволяє дії розвиватися у відповідній його суті середовищі. Завдяки чому сенс

постановки набуває свого остаточного завершення в цілісному синтетичному сценічному образі.

Прийоми поп-арту, інсталяції у поєднанні з багаторазово зрослими можливостями світлової та проєкційної апаратури (включаючи експерименти з відеорядом) дає різноманітну, динамічну кольорово-світлову партитуру, що дозволяє простежити найтонші відтінки емоційно-сміслової структури художнього образу.

Сценографи початку XXI століття, використовуючи прийоми, накопичені попередніми поколіннями, створюють нову естетику синестезії мистецтв, високоформалізовану систему взаємопов'язаних сценічних смислів, символів, співзвуччя пластичних, колірних та музичних моментів, яка і стала її відмінною рисою.

Це мистецтво відкрите для інтерпретацій, крім того, відкрите для прямої глядацької співучасті.

В останнє десятиліття візуальне мистецтво (VisualArt) помітно проникло у багато сфер нашої життєдіяльності: реклама, архітектура, шоу-бізнес. Успішно інтегрувався візуальний арт у клубну культуру.

Відеоряд, відеоінсталяції стали невід'ємною частиною клубної атмосфери, адже картинка відео, що рухається, як і музика, має магічну владу над людиною.

Але перш ніж заглянути в клуби і розібратися у візуальній частині того божевілля, що там відбувається, погляньмо на сучасні тенденції в цілому.

У більш глобальному масштабі можна відзначити такі явища візуального арту, як відеоарт, медіаінсталяції, відеоперфоманс, меппінг, віджеїнг, дивіджеїнг.

Найбільш олдскульними в цьому списку є, безумовно, медіа інсталяції з відеоартом. Треба сказати, що у Європі відеоарт, як напрям мистецтва, одержав найширший розвиток. Існують навіть вищі школи медійних мистецтв

Що стосується медіа (відеоінсталяцій), що цікавлять нас, то цей напрям мистецтва вже досяг великого поширення. Найпростішим прикладом можна навести звичайне проєктування футажів на стіни приміщень та екранів. Де під футажами (footages) розуміються відео фрагменти, які можуть складатися з відеоряду, анімованих фонів, 3D-елементів, анімованих титрів, транзакцій та так званих частинок.

А також складніші панорамні відеодекорації на концертах.

А вже практично жоден виступ мега зірок сучасної електроніки не обходиться без відео-перфомансів.

Висновки до розділу 3

1. В останнє десятиліття візуальне мистецтво (VisualArt) помітно проникло у багато сфер нашої життєдіяльності: реклама, архітектура, шоу-бізнес. Успішно інтегрувався візуальний арт у клубну культуру.

2. Що стосується медіа (відеоінсталяцій), що цікавлять нас, то цей напрям мистецтва вже досяг великого поширення. Найпростішим прикладом можна навести звичайне проєктування футажів на стіни приміщень та екранів. Де під футажами (footages) розуміються відео фрагменти, які можуть складатися з відеоряду, анімованих фонів, 3D-елементів, анімованих титрів, транзакцій та так званих частинок.

А також складніші панорамні відеодекорації на концертах. А вже практично жоден виступ мега зірок сучасної електроніки не обходиться без відео-перфомансів.

3. Це мистецтво відкрите для інтерпретацій, крім того, відкрите для прямої глядацької співучасті.

Прийоми поп-арту, інсталяції у поєднанні з багаторазово зрослими можливостями світлової та проєкційної апаратури (включаючи експерименти з відеорядом) дає різноманітну, динамічну кольорово-світлову партитуру, що дозволяє простежити найтонші відтінки емоційно-сміслової структури художнього образу.

Сценографи початку ХХІ століття, використовуючи прийоми, накопичені попередніми поколіннями, створюють нову естетику синестезії мистецтв, високоформалізовану систему взаємопов'язаних сценічних смислів, символів, співзвуччя пластичних, колірних та музичних моментів, яка і стала її відмінною рисою.

ВИСНОВКИ

1. Одним із ключових проявів сучасних трансформаційних процесів у культурі та мистецтві є створення нових форм і жанрів у мистецтві. Інтернет і технології, що дуже швидко розвиваються, дають змогу митцям експериментувати з новими засобами вираження своїх ідей, продукувати нові форми мистецтва. Ось деякі з них:

- інсталяція – базується на створенні об'ємних композицій, що встановлюють у певному просторі;
- мультимедійне мистецтво – засноване на використанні різноманітних ІТ-технологій, таких як комп'ютерні, аудіо- та відеоефекти, інтерактивність, віртуальна реальність;
- вуличне мистецтво – мистецтво створення муралів, графіті та інших мистецьких робіт на вулицях і в громадських місцях;
- перформанс – жива взаємодія художника з глядачем у часовому проміжку;
- цифрове мистецтво – мистецтво, основу якого становлять цифрові технології та програми для створення зразків мистецтва з використанням комп'ютерної графіки та відео;
- артінсталяція – метою її є створення об'єктів та композицій з використанням підручних різноманітних матеріалів, таких як скло, метал, тканина тощо;
- соціальне мистецтво – форма мистецтва, яка ставить перед собою завдання вирішення соціальних проблем, а саме: боротьба з дискримінацією, забезпечення прав людини, екологічна діяльність тощо.

2. Нові форми мистецтва створюють нові можливості для вираження ідей та ставлення до світу і з'являються внаслідок розвитку технологій і суспільства, інновацій та експериментів митців. Вони не тільки дають змогу творчим людям виражати свої ідеї та емоції, але й дають можливість глядачам, слухачам зануритися у світ творчості та пережити яскраві емоції.

Треба сказати, що у Європі відеоарт, як напрям мистецтва, одержав найширший розвиток. Існують навіть вищі школи медійних мистецтв.

4. Сьогодні майже в кожного виконавця є власний відеоряд для виступів. Музичний відеоарт вже не є чимось винятковим – скоріше, це норма, яка набуває різних форм, що доповнюють ідею митця і розширюють рамки сприйняття його творчості. Звуки, картини, рухи, образи звертаються до емоційного та інтелектуального досвіду глядача і відтворюють в уяві те суб'єктивне та підсвідоме, що неможливо висловити. Це не лише емоційно-інтелектуальна гра, але і спроба пізнання навколишнього світу.

5. До ряду соціокультурних детермінант становлення відеоарту відносимо зародження медіакультури (як всесвітньо поширеного феномена), розвиток візуальних та аудіовізуальних технологій; подальшу еволюцію відеоарту, сплеск урізноманітнень його жанрів і соціокультурних функцій – пов'язуємо із залученням в мистецький процес цифрових комп'ютерних технологій, що дозволяє митцю створювати і (це є важливим) миттєво трансформувати динамічні аудіовізуальні образи, та відкриває широкі перспективи для творчих експериментів та оригінальних форм художньої репрезентації концептуальних ідей, соціального активізму, медіарефлексії та медіакритики».

Проаналізовано знакові роботи в царині відеоарту Нам Джун Пайка, Джона Кейджа та Карлхайнца Штокгаузена.

6. Зроблено висновок: «до стратегій синкретизму, що єднає візуальні образи, музику, оперу, балет, кіно звертались давно, проте саме сучасні технології та цифрова революція породили відеоарт, віджеїнг і візуалізацію, музичний перформанс як самодостатні арт-напрямки.

7. Виокремлено сутність театральної інсталяції у взаємодії із глядачем; визначено відкритість театральної інсталяції як художньої форми (що, «наштовхується на порівняння із суттю і природою самого театру), тобто виділяючи «театральність» в якості її генералізуючої ознаки. Підкреслено,

що інсталяція як жодна інша практика дозволяє циркулюючим людським множинам відчутти перебування тут і зараз. Це уможлиблює сприйняття інсталяційної форми, яка, по суті, може трансформуватися під впливом глядача, тобто, взаємодіючи з якою, глядач ще створює у своїй уяві образи, супутні представленому твору. Досліджено мультимедійних інсталяцій, кінестетичному форматі візуальної культури дабл-пост в ідеях взаємодії людини з простором.

8. Підкреслена сучасна подвійна потужність впливу візуальних елементів на свідомість. У художній інсталяції вбачається та, яка «мімікрує» під ситуацію, що склалася в театральному мистецтві, де вона є відкритою художньою формою. Театральну інсталяцію визначаємо трансмедійною і синтетичною формою, особливостями якої є: складність, концептуальність, необхідність прямої взаємодії, всіляко зверненої на театрального глядача, іммерсивність». У руслі театральної інсталяції проаналізовано режисерські роботи Филипа Кена, Валид Рада, Кристини Норман.

9. Визначено, що квінтесенція театральної інсталяції в тому, що «зображальне рішення театральної постановки створює зовнішню форму, що дозволяє дії розвиватися у відповідному до її суті середовищі. Завдяки чому сенс постановки отримує своє кінцеве завершення в цілісному синтетичному сценічному образі», що, на нашу думку, є дуже точним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алфьоров А. М., Алфьорова З. І. Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст. *Культура України*. 2022. Вип. 77. С. 7–18.
2. Відкритий архів українського медіа-арту
URL: <https://mediaartarchive.org.ua>
3. Габрель Т. М. Історія становлення віджеїнгу як жанру сучасного медіа-мистецтва *Art and design*. 2022. № 1 (17). С. 57–66.
4. Голуб О. Є. Медіа-арт Енциклопедія сучасної України.
URL:
https://web.archive.org/web/20210421224102/http://esu.com.ua/search_articles.php?id=65395.
5. Діксон С. Цифровий Перформанс: історія нових медіа в театрі, танці, виставі та інсталяції.
URL: http://www.teterin.ru/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=24&Itemid=129
6. Дорош М. Відеоарт.
URL: https://ms.detector.media/web/online_media/yak_videoart_borovsya_z_telebachennyam/
7. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика». Київ, 2001. 16 с.
8. Желєзняк С. В. Трансформації сучасної аудіовізуальної культури в контексті наукових гуманітарних концепцій. *Питання культурології*. 2021. Вип. 38. Р. 76–84.
9. Желєзняк С. В. Трансформації звукозорового образу в сучасній аудіовізуальній культурі: дис. ... д-ра філософії за спец. 034 Культурологія / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2022.
10. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора ; пер. з

- англ. В. Шовкун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
11. Кваліфікаційна робота : методичні вказівки до оформлення й захисту, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 026 «Сценічне мистецтво» / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури, Каф. режисури ; [розроб. Сергій ГОРДЕЄВ, Світлана ШУМАКОВА]. Харків : ХДАК, 2022. 84 с.
 12. Клековкін О. Homo Digital: формула споживання (Малий органон) Художня культура. Актуальні проблеми. 2019. Вип. 15. Ч. 1. С. 69-71.
 13. Клековкін О. Ю. THEATRICA : Лексикон. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
 14. Коротка історія відеоарту з ілюстраціями platfor.ma
URL: <https://projects.platfor.ma>
 15. Красносельська К. М. Творчий потенціал медіамистецтва та його використання в сучасній художній практиці. Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка. 2020. № 2 (333). Ч. 1. С. 122–127.
 16. Лавренюк С. В. Продюсер у культурі аудіовізуального виробництва. Культура і сучасність: альманах. 2021. № 1. С. 80–86.
 17. Ландяк О. Дигітальний вектор медіакультури. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки, 1029 (2). С. 162.
 18. Ландяк О. М. Медіа-арт в контексті сучасного екранного мистецтва.
URL: <http://oaji.net/articles/2015/1739-1431380022.pdf>
 19. Ландяк О. «Аудіовізуальне мистецтво» як концепт у сучасному мистецтвознавчому дискурсі. Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2017. № 1. С. 213–223.
 20. Ландяк О., Коновалов Д. М. Медіа-арт в контексті сучасного екранного мистецтва. Науковий журнал «Парадигма пізнання: гуманітарні питання». Сер.: мистецтво, мистецтвознавство. Київ : Центр між нар. наук. співробітництва «ТК Меганом», 2015. С. 104–118.

- 21.Ландяк О. М. Методологічний інструментарій медіалогії в сучасних культурних дискурсах. *Культура України*. 2014. Вип. 44. С. 128–136.
- 22.Ландяк О. М. Синергетичний підхід до аналізу медіамистецтва. *Вісник Львів. ун-ту. Сер.: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. С. 25–32.
- 23.Левченко О. Аудіовізуальні мистецтва та театр: сучасні тенденції.
URL: <http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah14/07.pdf>
- 24.Левченко О. Зміна парадигми аудіовізуальних мистецтв у ситуації експансії цифрових технологій. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2018. Вип. 2. С. 42–52.
- 25.Манжалій Н. «Нові території мистецтва»: розвиток комп'ютерно-електронного мистецтва в Україні (кінець 1990-х – початок 2000-х).
URL: <http://mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/>
- 26.Мусієнко О. В. Гібридне походження художньої природи відеохостингу як нової жанр форми аудіовізуальної культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 34. С. 105–110.
- 27.Найдьонов О. Суперечливість впливу Інтернет-технологій на процеси культуротворення. *Вісник Львів. ун-ту. Серія філософсько-політологічні студії*. 2017. Вип. 12. С. 95–103.
- 28.Паві П. *Словник театру* / пер. М. Якуб'як. Львів, 2006. 646 с.
- 29.Побожій С. Відеоарт як технологія самоідентифікації художника. *Українська академія банківської справи Національного банку України*. Суми, 2014. № 7. С. 119–128.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/sfr_2014_7_14
- 30.Приходько Л. Теоретичні та прикладні аспекти дослідження архівних аудіовізуальних документів. *Архіви України*. 2015. Вип. 4 (298). С. 7–43.
- 31.Пруденко Я. Історія медіа-арту в Україні
URL: <http://mediaartarchive.org.ua/publication/dosvid-arkhivuvannya/>

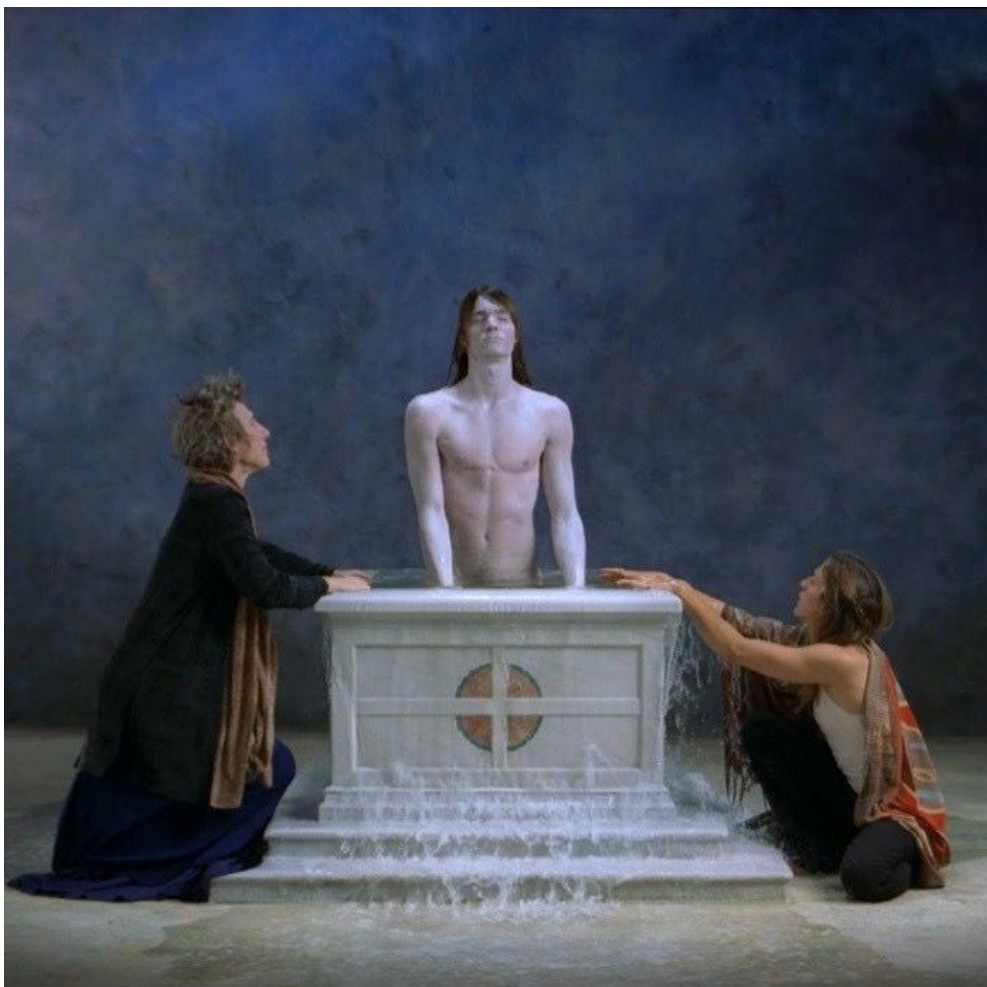
- 32.Пруденко Я. Д. Інституалізація українського медіамистецтва (від початку 90-х рр. до сьогодні. Культурологічна думка. 2011. №4. С. 159–165.
- 33.Пруденко Я. Д. Трансформації естетичної теорії: медіамистецтво як щеплення проти технофобії. Духовність. Культура. Нація.: Збірник наукових статей. 2010. № 5. С. 175–186.
- 34.Словник театрознавчих термінів і понять / укладачі: Савченко І., Ліпницька І. Київ, 2021. 144 с.
- 35.Скринник-Миська Д. М. «Сучасне мистецтво», «сучасний художник»: трансформація понять. Вісник Закарпатського художнього інституту. 2014. № 5. С. 55–59.
- 36.Станіславська К. Сучасні видовищні жанри сценічно-екранного побутування. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. Київ, 2017. С. 90-93. Бібліогр.: 3 назви.
- 37.Сухорукова Л. А. Основні визначення у галузі цифрового мистецтва. URL: <http://surl.li/cxfja>.
- 38.Уварова Т. Театральне мистецтво в контексті постмодерністської культури. URL:<http://liber.onu.edu.ua:8080/bitstream/handle/123456789/4621/45-53.pdf?sequence=1>
- 39.Федорович І. Мистецтво нових медіа. URL: <https://helsinki.org.ua/wp-content/uploads/2018/03/003.pdf>
- 40.Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність проявів: монографія. Харків : Крук, 2003. 336 с.
- 41.Чміль Г. П. Людина–екран: візуальна антропологія (пост)сучасності: монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2020. 256 с.
- 42.Шелюто В. М. Вплив постмодерністського світогляду на процес десакралізації естетики. URL: www.filisof.com.ua/jornel/M_59/Sheluto.pdf

- 43.Шумакова С. М. Зміна театральної парадигми : феномен постдраматизму. Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, присвяченого 50-річчю Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 6 черв. 2019 р., м. Київ / Міністерство культури України, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. С. 289–290.
- 44.Шумакова С. М. Концепція «постдраматичної театральності».Традиційна культура в умовах глобалізації : синергія традиції та інновації : матеріали наук.-практ. конф., 21–22 черв. 2019 р., м. Харків / Упр. культури і туризму, Харків. облдержадмін., Обл. орг.-метод. центр культури і мистецтва. Харків: Друкарня Мадрид, 2019. С. 370–371.
- 45.Shumakova Svetlana The theater stage art as a special form of world understanding in symbols. *Paradigmata Poznání*. Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ». 2022. № 2. P. 42–47.
- 46.Shumakova Svetlana Contemporary stage art as a performative innovations and provocative cultural and art forms in the postmodernist dimension. *Paradigmata Poznání*. Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ». 2023. 1 . P. 10–25.
- 47.Шумилович Б. Відео як документ та естетичний інструмент в культурних трансгресіях початку 1990. *Artarsenal*.
URL:<https://artarsenal.in.ua/uk/education/proekt/lektsiya-video-yak-dokument-ta-estetichnyj-instrument-v-kulturnyh-transgresiyah-pochatku-1990/>.
- 48.Шумська Я. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця XX – початку XXI століття: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів, 2017. 384 с.
- 49.A Companion to Digital Art / Ed. Ch. Paul. Wiley Blackwell, 2016. 608 p.

50. Anderson-Horecny A. WTD: What the Dada? The Resurfacing of Dadaism in 21st Century Meme Entertainment. 2019. Access:
URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/217693361.pdf>.
51. Artut S. Futurism Art and its Significance to Computational Generative Art. 2018. Access:
URL: https://www.researchgate.net/publication/329863922_Futurism_Art_and_its_Significance_to_Computational_Generative_Art/.
52. Groys B. Art Judgement Show. Film- und Videoinstallation. 2002.
53. Gupta S. The Rise of Digital Art Granthaalayah. 2019. Vol. 7. P. 161–164.
54. Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present (World of Art). Thames & Hudson, 2011.
55. Hermine Freed "Where do we come from? Where are we? Where are we going?". In: Ira Schneider & Beryl Korot, ed. (May 1976). Video Art: An Anthology (1st ed.). New York: Harcourt Brace Jovanovich
URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Portapak>
56. Lovejoy M. Digital Currents: Art in the Electronic Age. New York : Taylor & Francis, 2004. 342 p.
57. Luciano I.-P. Performances. Happenings, actions, events, activities, installation. Padoue: Mastrogiacomo Editore, 1978. 286 p.
58. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge: MIT Press, 2001. 354 p.
59. Nam June Paik Studios.
URL: <https://web.archive.org/web/20060203045622/http://www.paikstudios.com/>
60. Radical Software.
URL: <http://www.radicalsoftware.org/e/index.html>
61. Ryan Paul Genealogy of Video. In: Leonardo, Vol. 21, No. 1 (1988), pp. 39–44.
URL: http://www.beausievers.com/bhqfu/computer_art/readings/ryan-genealogy_of_video.pdf

62. Rush M. New Media in Art. London : Thames&Hudson, 2005. 250 p.
63. Terra Incognita. International magazine for contemporary art. 1994–2000.
№ 1–9.
64. Video Art: Characteristics, Origins, History, Famous Postmodernist Video Artists. ENCYCLOPEDIA OF ART
URL: <http://www.visual-arts-cork.com/video-art.htm>
65. Video Art – history and concepts
URL: <https://www.theartstory.org/movement/video-art/history-and-concepts/>
66. Wilson S. Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology. MIT Press (Leonardo), Cambridge-London, 2002. 645 p.
67. Шейко В. М., Кушнарєнко Н. М. Організація та методика науково-дослідницької діяльності : підручник. 7-е вид., стер. Київ : Знання, 2011. 310 с.
68. <https://naurok.com.ua/prezentaciya-na-temu-video-art-232701.html>

ДОДАТКИ



Білл Віола: Електричний ренесанс.



Семюел Беккет: чекаючи на Годо.



«Грубо для театру I» Семюела Беккета та «Дія без слів» II.



Нам Джун Пайк: Tv bra for living sculpture.



Нам Джун Пайк: Електрона супер магістраль.



Білл Віола: перевернуте народження.



Білл Віола: ретроспектива.



Білл Віола: відвідування реформ.



Нам Джун Пайк: Tv bra for living sculpture.



«Грубо для театру I» Семюела Беккета та «Дія без слів» II.