

сильною психоемоційною травмою. З. Девіссон відмічає, що онрьо керуються цілеспрямованою помстою проти конкретних осіб, тоді як інші більше пов'язані із способами їхньої смерті, а не з відплатою (Davisson, Z. *Yūrei The Japanese Ghost* 2014).

Серед цих духів виділяється окремий підтип, який називається горьо (御). Так називали духів людей, які мали аристократичне походження та потрапили у заслання або зазнали страти, військової чи політичної поразки за несправедливих обставин. В уявленні японців невинуваті конфлікти перетворювали їх жертв у надприродні сили. Саме до таких персонажів і відноситься Тайра-но Томоморі.

Тайра-но Томоморі (1152–1185) був одним із головнокомандувачів армії та одним із лідерів клану Тайра (або Хейке), в період війни Генпей (1180–1185) — час боротьби за владу кланів Тайра та Мінамото. Після низки битв вирішальною стала Битва при Дан-но-ура (або «Битва в затоці»), яка призвела до остаточного падіння клану Тайра. Більшість воїнів Тайра і, зокрема, Тайра-но Томоморі, виконали обряд самогубства. Томоморі, у повному обладунку, з прикріпленим до ніг якорем, стрибнув у море.

Образ Томоморі став популярним у театральних постановках Но та Кабукі. У п'єсі «Фуна Бенкей» («Бенкей у човні»), Томоморі з'являється як мстивий привид, який виходить з моря з якорем в руках, щоб тероризувати Мінамото-но Йошіцуне під час його морської подорожі. У театрі Кабукі образ Томоморі був зображений у п'єсі «Йошіцуне Сенбон Сакура» («Йошіцуне і тисяча вишневих дерев»). Томоморі постає у вигляді привида онрьо, який хоче помститися Мінамото.

Окрім театру, сюжети пов'язані з мстивим духом Томоморі знайшли відображення і в японській гравюрі укійо-е. В образі привида на морі, він зображується в роботі Цукіюка Йошітоші «Нові форми тридцяти шести привидів». Також Томоморі зображується в декількох роботах Утагави Кунійоші. В одній із версій художника Томоморі показаний в обладунках на воді, а в іншій зображується з великим якорем та крабами. Тема привидів, які пов'язані із війною Генпей, знайшла відбиття і в японському кінематографі. У третій частині фільму «Кайдан» Масакі Кобаяші основу сюжету становить зустріч незрячого музиканта з привидами загинувших самураїв з клану Тайра.

А. Ожога-Масловська

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ЯПОНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ПРАКТИКАХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

A. Ozhoha-Maslovska

REMINISCENCES OF JAPANESE CULTURE IN THE POSTMODERN PRACTICES OF UKRAINIAN ARTISTS

Постмодернізм, що зародився в 1970-ті рр. в США та Західній Європі, запропонував митцям нові прийоми художнього мислення — «подвійне кодування» і «радикальний еkleктизм». Це дозволило використовувати культурну спадщину традиційних мистецтв, зокрема й японської культури, як джерело нових символічних форм, метафор та декоративних рішень. Водночас українські художники, обмежені рамками єдиного офіційно дозволеного радянським режимом стилю — соцреалізму, залишалися осторонь глобальних мистецьких процесів.

Лише наприкінці ХХ ст., після здобуття незалежності України в 1991 р., накопичений творчий потенціал вибухнув, відкриваючи нові можливості для

мистецьких експериментів. Свобода самовираження та відкриття міжнародних кордонів надали українським митцям можливість долучитися до світових художніх тенденцій і сміливо експериментувати в пошуках власної творчої ідентичності. У цей період особливу привабливість для українських художників набула японська культурна спадщина — екзотичність традиційних образів, досвід майстрів графіки, живопису та кераміки, ритуали і звичаї стали натхненням для постмодерністських мистецьких практик.

Перші роки незалежності стали часом інтенсивних експериментів, коли художники, звільнені від ідеологічного контролю, активно досліджували нові можливості в пошуках власної художньої мови.

Однією з визначальних рис мистецтва постмодернізму стало художнє висловлювання, жест. Вихід мистецьких практик за межі традиційних музейних форматів розпочався ще в 1960-х роках ХХ ст., проте елементи дії, що є основою акціонізму, завжди відігравали ключову роль у культурі. Починаючи з кінця 1980-х рр., митці активно освоюють сучасні художні форми, такі як перформанс і хепенінг, водночас звертаючись до традицій японської культури у своїх творчих висловлюваннях. Це пояснюється тим, що в японській класичній культурі міститься багатий мистецький досвід, який можна розглядати як передвісник перформансу. Медитативне звучання японської музики, витонченість рухів у чайній церемонії, а також споглядальна майстерність каліграфів і художників *сумі-е* стали важливими джерелами натхнення для європейських акціоністів, зокрема й українських. Серед них — Богдан Пархоменко, учень японського каліграфа Рюсекі Морімото (*проект «Ієрогліф року. Традиція Японії»*), Микола Кущенко (використання досвіду японських бойових мистецтв у перформансах), Марія Гельман (шібарі-скетчинг), Ігор Горбов (перформенси з використанням японських традиційних інструментів сякухачі та сямісен) та ін. Традиційна японська чайна церемонія також отримала нове мистецьке переосмислення. Виконання цього ритуалу українськими митцями, які здобули навчання в японських майстрів, перетворилося на форму хепенінга, що залучає глядача до глибоко символічного, майже сакрального процесу, даючи можливість спільно пережити досвід Іншого.

Важливою тенденцією в сучасних постмодерністських мистецьких практиках, що звертаються до японської культурної спадщини, є переосмислення та інтеграція в художній процес японських традиційних мистецьких технік: *орігамі* (серія «Зоосад» Олексія Єсюніна), живопису *сумі-е* (перфоменси Нікити Власова), техніки безкисневого випалу гончарних виробів *раку* (Юрій Мусатов, Олександр Мирошніченко, Володимир Корнієнко) та ін.

В останні роки серед українських різьбярів набуло популярності звернення до традиційної японської мініатюрної пластики — *нецке*. Українські майстри не тільки наслідують традиційні сюжети японської культури у своїх творах, а й розробляють власні сюжети, використовуючи різноманітні художні прийоми і матеріали (Олександр Деркаченко, Сергій Осіпов, Анатолій Тарапака та ін).

У творчості українських митців поширене звернення до образів і мотивів, характерних для японської художньої традиції, зокрема гейш, самураїв, борців сумо, а також композиції «птахи-квіти» та ін. Ці елементи часто використовують у формі цитування, стилізації або переосмислення сюжетів. Як правило, такі роботи мають декоративний характер і виконані в авторській техніці, що відображає індивідуальний підхід митця (Сергій Алимов, Сергій Ликов, Олександр Ройтбурд та ін.).

Останні часи спостерігається зміщення акцентів у мистецьких запозиченнях. Якщо наприкінці ХХ ст. українських художників приваблювала передусім екзотика японської культури, то на сучасному етапі японізму митці постмодерністських практик звертаються до глибинних аспектів традиційного японського мистецтва. Вони інтегрують у свої проекти елементи каліграфії, бойового мистецтва, чайної церемонії, звучання японської флейти сякухачі та інші культурні коди, надаючи їм нового мистецького значення.

Звернення українських митців до японської традиційної культури є частиною їхнього пошуку нових художніх форм. Інтерпретація японського мистецького досвіду дозволяє акціоністам включити у свої проекти елементи споглядальності та медитативного занурення, розширюючи межі сучасного художнього висловлювання в контексті постмодернізму.

М. Шарпило

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАСЛІДКІВ ГОЛОКОСТУ У ФІЛЬМІ БРЕДІ КОРБЕТА «БРУТАЛІСТ» (2024)

М. Sharpylo

REPRESENTATION OF THE CONSEQUENCES OF THE HOLOCAUST IN BRADY CORBETT'S FILM "BRUTALIST" (2024)

Фільм «Бруталіст» (2024) режисера Бреді Корбета є суттєвим внеском у сучасні дослідження Голокосту. Стрічка пропонує осмислити проблематику пошуку єврейської ідентичності через образ архітектора-емігранта Ласло Тота. Герой вижив у концтаборі «Бухенвальд» та емігрував до США, де зіштовхнувся зі складнощами адаптації, соціальної дискримінації та власною реалізацією стилю бруталізм у післявоєнному світі. У порівнянні з іншими кінострічками, наприклад, «Фотограф з Маутхаузена» (2018) або «Син Саула» (2015), де акцентується на реалістичному відтворенні подій геноциду, «Бруталіст» зосереджується на представленні його наслідків і впливу на подальше життя тих, хто вижив. Зважаючи на те, що сам Корбет стверджує, що його надихнули історії митців Луїса Кана і Марселя Брейера, ми також розглядаємо фільм у контексті того, як мистецтво стає інструментом подолання травми Голокосту.

Проаналізувавши зазначену стрічку, можемо виокремити ключові елементи, які дозволяють зрозуміти, як саме відбувалась соціальна та культурна адаптації євреїв після пережитих подій Катастрофи:

1. *Голокост як особиста трагедія.* У фільмі немає зображення жаклих подій, проте згадки про них зустрічаються в кожному кадрі. Наприклад, в одній зі сцен, герой вперше за довгий час повертається до творчості та чує радіоповідомлення про створення держави Ізраїль. Цей момент підкреслює внутрішній дисонанс Тота. З одного боку, пережите залишається з ним, з іншого — світ кардинально змінюється. Дослідниця Голокосту Дебора Ліпштадт підкреслює, що вцілілі в трагедії зіштовхнулися з екзистенційною дилемою. Вона ґрунтувалася на питанні, як адаптувати для себе пам'ять про страшну подію, продовжуючи жити далі.

2. *Зображення труднощів культурної асиміляції.* Ласло Тот зіштовхується з проявами антисемітизму, які заважають йому інтегруватися в американське суспільство. Як стверджує філософіня Ханна Арендт, емігранти-євреї в США