

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СИРБУ ГЕОРГІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ

УДК 7.036+008]:316.28-025.43"19/20"(043)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТАНДЕМНА ТВОРЧІСТЬ У ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

034 «Культурологія»
03 «Гуманітарні науки»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на
відповідне джерело _____ Г. В. Сирбу

Науковий керівник:
доктор культурології, доцент
КРИВОШЕЯ Тетяна Олександрівна

КИЇВ – 2025

АНОТАЦІЯ

Сирбу Георгій Володимирович. Тандемна творчість у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Київ, 2025.

У художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть такі багатовимірні та амбівалентні явища як «взаємодія», «діалогічність», «комунікація», «реляція» набули визначального духовно-інтелектуального, світоглядного, культурологічного, мистецтвознавчого значення в результаті певних онтологічних зрушень та аксіологічних трансформацій. Генеральні наративні стратегії в новітній художній культурі, починаючи з ХХ століття, зазнали певної контроверсійної модифікації через зазначену фундаментальну та радикальну ціннісну «інвентаризацію». Тому саме реляційний методологічний підхід французького культуролога Ніколя Буррію відіграє одну з головних ролей у нашому дисертаційному дослідженні: реляційна теорія є тим метадисциплінарним аналітичним інструментарієм широкого спектра дослідницького застосування, завдяки якому і будуть висвітлені внутрішні креативні механізми таких мистецьких явищ як «тандемна творчість» та «творчий тандем».

На думку Ніколя Буррію, визначальне місце у сучасному концептуальному мистецтві займає полемічна інтенція, дискусійна спрямованість на твір мистецтва. Комунікаційна взаємодія під час безпосереднього духовно-інтелектуального сприйняття концептуального арт-об'єкта – це те, що визначає естетичну та навіть екзистенційну цінність того чи іншого художнього проєкту. Іншими словами, твір мистецтва – це потенційна можливість соціальної взаємодії. Французький дослідник визначає творчі

комунікаційні зв'язки у художній культурі минулих епох наступними діалогічними ланцюжками-зв'язками: людина (митець) – Бог, людина (митець) – світ, людина (митець) – людина (реципієнт). До цієї традиційної тріади Ніколя Бурріо додає ще одну ланку: людина (реципієнт) – твір мистецтва – людина (реципієнт). Тобто це те, що дослідник називає «ситуацією мистецтва».

Простежується певна стильова еволюція в рамках спільних культурних акцій на прикладі якої можна досліджувати механізми творчої взаємодії. Міжособистісний зв'язок між митцями, співтворцями, реляція у межах культурно-мистецьких практик формує численні варіанти та типи творчих тандемів. У художній культурі ХХ століття, особливо на її експериментальних флангах, міжособистісна творча комунікація художників, митців, творців набуває статусу самостійної художньої форми. Різноманітні моделі співробітництва, творчої комунікації, спільних культурно-мистецьких проєктів у художній культурі сьогодення у методології реляційної теорії стають окремими естетичними об'єктами, які, в такому контексті, вимагають окремих осмислень та досліджень.

Можна констатувати успішну репрезентацію художньої тандемної творчості (з характерною для цього виду творчості ідіосинкратичною природою) у мистецтві ХХ століття поряд з іншими креативними експериментами та новаціями. Зазначимо, що ці мистецькі політворчі формати – «творчий тандем» та «тандемна творчість» – завжди були заряджені потужним іммерсивним, синергетичним, креативним, інтенційним та інноваційним потенціалом, творча реалізація якого ґрунтовно та різнобічно знайшла свою нішу у численних філософських, культурологічних, мистецтвознавчих та аналітичних рефлексіях.

Тандемна творчість – це таке явище в художній культурі, коли два або більше митців об'єднуються для спільної роботи над певним культурно-мистецьким проєктом. Цей вид творчості набув особливого поширення у другій половині ХХ – початку ХХІ століть, що пов'язано з певними змінами у суспільстві, розвитком нових технологій та мистецьких напрямків. Особливості

та характеристики тандемної творчості можна визначити через наступні маркери:

— синергія та взаємозбагачення – тандемна творчість дозволяє митцям об'єднати свої знання, досвід та навички для створення унікальних та оригінальних творів мистецтва. Кожен учасник вносить свій внесок, що призводить до виникнення синергетичного ефекту, коли результат перевищує суму окремих складових;

— експерименти та інновації – спільна робота сприяє експериментам з новими матеріалами, техніками та формами виразності. Митці можуть вийти за рамки звичного та створити щось принципово нове, що відображає сучасні тенденції в мистецтві;

— діалог та обмін ідеями – тандемна творчість передбачає постійний діалог та обмін ідеями між учасниками. Це сприяє глибшому розумінню задуму, дозволяє критично оцінити роботу та знайти оптимальні рішення для досягнення поставленої мети;

— соціальна взаємодія – спільна робота над художнім проектом сприяє розвитку соціальних навичок, вчить митців слухати один одного, йти на компроміси та знаходити спільну мову;

— розширення меж мистецтва – тандемна творчість часто призводить до розширення меж традиційних видів мистецтва, виникнення нових жанрів та напрямків. Митці можуть поєднувати різні види мистецтва, створюючи мультимедійні проекти, інсталяції, перформанси тощо.

Таким чином смислові координати явища «тандемна творчість» демонструють масштаби цього феномену, артикулюючи його особливу роль у розвитку сучасної художньої культури. Адже тандемна творчість сприяє:

— оновленню мистецтва – завдяки експериментам та інноваціям, тандемна творчість сприяє появі нових напрямків та жанрів у мистецтві;

— інтеграції мистецтв – тандемна творчість часто передбачає поєднання різних видів мистецтва, що сприяє їх взаємозбагаченню та створенню мультимедійних проектів;

— діалогу культур – спільна робота митців з різних країн сприяє культурному обміну та кращому взаєморозумінню;

— розвитку соціальної взаємодії – тандемна творчість сприяє розвитку соціальних навичок митців, вчить їх співпрацювати та знаходити спільну мову.

Креативний потенціал художньої діяльності творчого тандему ґрунтується на плідній мистецькій співпраці двох чи більше авторів-митців протягом певного (найчастіше досить тривалого) часу. Ця мистецька колаборація ґрунтується на спільній художній діяльності всіх учасників-митців, об'єднаних єдиною творчою акцією та єдиним художнім задумом. Аналізуючи феномен «творчий тандем» через реляційний методологічний інструментарій Ніколя Бурріо, ми можемо розглянути його як форму мистецької практики, що акцентує увагу на взаємодії та соціальному контексті.

Ніколя Бурріо наголошує на тому, що мистецтво створює «місця для відносин». У контексті тандемної творчості сам процес співпраці стає саме таким місцем. Важливим є не лише кінцевий продукт, але й динаміка взаємодії між митцями. Тандемну творчість можна розглядати як форму «художньо-діалогового мистецтва», де відбувається постійний обмін ідеями, вплив та взаємне формування творчого процесу. Ніколя Бурріо підкреслює «соціальний поворот» у мистецтві, де художній твір стає не стільки об'єктом, скільки ситуацією. Тандемна творчість часто виходить за межі індивідуального вираження, створюючи соціальні зв'язки та спільноти.

У нашому дисертаційному дослідженні були представлені такі моделі творчої співпраці: «Композитор – Хореограф-постановник» (Джон Кейдж – Мерс Каннінгем), «Кінорежисер – Кінокомпозитор» (Федеріко Фелліні – Ніно Рота, Інгар Бергман – Ерік Нордгрен), «Кінорежисер – Кіносценарист» (Федеріко Фелліні – Тоніно Гуерра), «Хореограф-постановник – Кінорежисер» (Піна Бауш – Федеріко Фелліні, Піна Бауш – Педро Альмодовар) «Хореограф-постановник – Концептуальний дизайнер» (Піна Бауш – Йоджі Ямамото).

Неможливо переоцінити значимість новаторської та експериментальної діяльності творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» для сучасного музично-

хореографічного мистецтва (зокрема) та всієї художньої культури другої половини ХХ століття (загалом). Унікальним результатом напруженої творчої взаємодії таких полярно-організованих особистостей стає той самобутній художній феномен, який актуалізує сучасні дослідницькі інтенції та рефлексії. Можна констатувати, що мистецьким опозитом строго-регламентованій концепції сюжетного балету Марти Грем та невблаганно-детермінованій системі додекафонної техніки Арнольда Шенберга були експериментальні алеаторичні практики композитора-авангардиста Джона Кейджа та хореографо-постановника Мерса Каннінгема у синтетичній парадигмі музичного та хореографічного мистецтва у північноамериканській художній культурі другої половини ХХ століття. В філософському, естетичному, духовно-інтелектуальному та культурологічному сенсі це можна вважати унікальним мистецьким симбіозом між раціональним Заходом та інтуїтивістським Сходом.

Важливим комунікаційним та концептуальним пунктом творчої колаборації кінорежисера Федеріко Фелліні та кінокомпозитора Ніно Рота у спільній художній творчості можна вважати мистецьку синергію візуального (по суті – первинного та оригінального візуального ряду кінематографічної репрезентації, візуальної кінограматики кінорежисера) та аудіального (власне кажучи – побудованого за контрапунктичним принципом синтетичного мистецтва музичного та звукового оформлення того чи іншого візуального ряду) художніх компонентів тієї чи іншої спільної кінокартини митців. Мистецьким досягненням творчого тандему «Фелліні–Рота» можна вважати гармонійний, збалансований, взаємодоповнюючий та взаємозбагачуючий художній діалог та естетичний зв'язок між зображенням та музикою. Кіномузика композитора Ніно Рота підкреслювала та посилювала образно-емоційну палітру фільмів Федеріко Фелліні, створюючи особливий сенсуальний настрій, неповторну психологічну та емоційну атмосферу.

Рівносильним мистецьким явищем в авторському кінематографі ХХ століття як тандем «Фелліні–Рота» можна назвати творчу колаборацію шведського кінорежисера Інгмара Бергмана та кінокомпозитора Еріка

Нордгрена. Для авторської кінематографічної естетики творчого тандему «Бергман–Нордгрен» характерне звернення до екзистенціалістського поняття «закинутості» особистості в потік буття. Важливу роль у їхній спільній творчості посідають філософські міркування про буття людини у реальному світі, питання самотності та релігійної самоідентифікації, оптимістично заряджені етичні погляди на феномен перспективи персональної свободи, рефлексії про природу та поетику дитинства.

Знаковим мистецьким явищем творчого тандему «Фелліні–Гуерра» став кіношедевр “Amarcord” 1973 року. У численних інтерв’ю та автобіографічних нотатках Федеріко Фелліні свідомо артикулював визначальну для другої половини ХХ століття мистецьку проблематику феноменології дитинства та механізми художнього втілення цього символічного явища у новаторських творчих практиках. Це проблемне поле постійно «водило» режисера художнім маршрутом «вічного повернення» до “Memory”–концепції, яка спонукала митця звертатися протягом усієї творчої діяльності до поетики пам’яті та ностальгії. У цьому тематико-естетичному контексті та психолого-художньому векторі і було створено кіношедевр “Amarcord”, який став відверто-справжнім та пекуче-проникливим поетичним одкровенням темпоральної дискретності та хисткого самовідчуття плинності часу.

Філософські ідеї, що пронизують хореографію Піни Бауш, торкаються фундаментальних питань існування: любові та втрати, самотності та спогадів, домашнього затишку та чужорідності. Її постановки часто будуються навколо теми домашнього вогнища, сімейних відносин, спогадів про дитинство, що наголошує на важливості особистого досвіду у формуванні індивідуальності. Концептуальне мистецтво Піни Бауш не дає прямих відповідей на поставлені питання, але воно створює простір для рефлексії, занурюючи глядача у емоційний діалог із самим собою. Мистецькі принципи Піни Бауш формувалися під впливом експресіонізму, сюрреалізму та різних театральних традицій, але найважливішим фактором була її глибока зацікавленість внутрішнім світом людини. Вона віддавала перевагу не ідеалізованим образам,

а показу всіх граней людської природи – вразливості, слабкості, страху, радості та самотності. На цій духовно-інтелектуальній платформі і вибудовувалися спільні творчі стратегії видатної танцівниці Піни Бауш з визнаними митцями, такими як Федеріко Фелліні, Педро Альмодовар та Йоджі Ямамото.

Ключові слова: творчий тандем, тандемна творчість, реляція, творча комунікація, художня культура, митець, сучасне мистецтво, мистецькі практики, кінорежисер, композитор, хореограф, творчість, полікультурність.

SUMMARY

Syrbu Heorhii Volodymyrovych. Tandem Creativity in the Artistic Culture of the Second Half of the 20th Century and the Early 21st Century. – Qualification research work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the Doctor of Philosophy scientific degree in the speciality 034 – “Cultural Studies”. – The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kyiv, 2025.

In the artistic culture of the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries, such multidimensional and ambivalent phenomena as “interaction”, “dialogicity”, “communication” and “relation” have acquired a defining spiritual-intellectual, worldview, culturological, and art-historical significance as a result of certain ontological shifts and axiological transformations. General narrative strategies in contemporary artistic culture, since the 20th century, have undergone a certain controversial modification due to the aforementioned fundamental and radical value “inventory”. Therefore, the relational methodological approach of the French culturologist Nicolas Bourriaud plays a key role in our dissertation research: relational theory serves as a metadisciplinary analytical tool of a broad spectrum of research application, through which the internal creative mechanisms of such artistic phenomena as “tandem creativity” and “creative tandem” will be elucidated.

According to Nicolas Bourriaud, a defining place in contemporary conceptual art is occupied by polemical intention, a discursive focus on the artwork.

Communicative interaction during the direct spiritual-intellectual perception of a conceptual art object is what determines the aesthetic and even existential value of a particular artistic project. In other words, a work of art is a potential opportunity for social interaction. The French researcher defines creative communicative connections in the artistic culture of past eras with the following dialogical chains: human (artist) – God, human (artist) – world, human (artist) – human (recipient). To this traditional triad, Nicolas Bourriaud adds another link: human (recipient) – artwork – human (recipient). That is what the researcher calls the “situation of art”.

A certain stylistic evolution can be traced within collaborative cultural actions, providing a basis for examining the mechanisms of creative interaction. Interpersonal connection between artists, co-creators and relation within cultural and artistic practices forms numerous variants and types of creative tandems. In the artistic culture of the 20th century, particularly on its experimental fringes, interpersonal creative communication among artists, creators, and authors acquires the status of an independent artistic form. Diverse models of collaboration, creative communication, and joint cultural and artistic projects in contemporary artistic culture, within the methodology of relational theory, become distinct aesthetic objects that, in this context, demand separate interpretations and research.

It can be stated that the artistic tandem creativity (with its idiosyncratic nature characteristic of this type of creativity) was successfully represented in the art of the 20th century alongside other creative experiments and innovations. It should be noted that these polycreative artistic formats – “creative tandem” and “tandem creativity” – have always been imbued with a powerful immersive, synergistic, creative, intentional and innovative potential, the creative realization of which has found its niche in numerous philosophical, culturological, art-historical and analytical reflections.

Tandem creativity is a phenomenon in artistic culture where two or more artists unite to collaborate on a specific cultural and artistic project. This type of creativity gained particular prevalence in the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries, which is associated with certain changes in society, the development

of new technologies, and artistic movements. The features and characteristics of tandem creativity can be defined through the following markers:

— synergy and mutual enrichment – tandem creativity allows artists to combine their knowledge, experience, and skills to create unique and original works of art. Each participant contributes, leading to a synergistic effect where the result exceeds the sum of its individual components;

— experiments and innovations – collaborative work promotes experiments with new materials, techniques and forms of expression. Artists can go beyond the usual and create something fundamentally new that reflects contemporary trends in art;

— dialogue and exchange of ideas – tandem creativity involves constant dialogue and exchange of ideas between participants. This fosters a deeper understanding of the concept, allows for critical evaluation of the work, and finding optimal solutions to achieve the set goal;

— social interaction – collaborative work on an artistic project promotes the development of social skills, teaches artists to listen to each other, compromise and find common ground;

— expansion of the boundaries of art – tandem creativity often leads to the expansion of the boundaries of traditional art forms, the emergence of new genres and directions. Artists can combine different types of art, creating multimedia projects, installations, performances etc.

Thus, the semantic coordinates of the phenomenon of “tandem creativity” demonstrate the scale of this phenomenon, articulating its special role in the development of contemporary artistic culture. After all, tandem creativity contributes to:

— the renewal of art – through experiments and innovations, tandem creativity fosters the emergence of new directions and genres in art;

— the integration of arts – tandem creativity often involves combining different types of art, which promotes their mutual enrichment and the creation of multimedia projects;

— the dialogue of cultures – the collaborative work of artists from different countries promotes cultural exchange and better mutual understanding;

— the development of social interaction – tandem creativity fosters the development of artists’ social skills, teaching them to collaborate and find common ground.

The creative potential of the artistic activity of a creative tandem is based on the fruitful artistic collaboration of two or more artist-authors over a certain (often quite long) period. This artistic collaboration is based on the joint artistic activity of all participating artists, united by a single creative action and a single artistic concept. Analyzing the phenomenon of “creative tandem” through Nicolas Bourriaud’s relational methodological tools, we can consider it as a form of artistic practice that emphasizes interaction and social context.

Nicolas Bourriaud emphasizes that art creates “places for relations”. In the context of tandem creativity, the collaboration process itself becomes such a place. What is important is not only the final product but also the dynamics of interaction between artists. Tandem creativity can be seen as a form of “artistic-dialogical art”, where there is a constant exchange of ideas, influence and mutual shaping of the creative process. Nicolas Bourriaud highlights the “social turn” in art, where the artwork becomes not so much an object as a situation. Tandem creativity often goes beyond individual expression, creating social connections and communities.

In our dissertation research, the following models of creative collaboration were presented: “Composer – Choreographer” (John Cage – Merce Cunningham), “Film Director – Film Composer” (Federico Fellini – Nino Rota, Ingmar Bergman – Erik Nordgren), “Film Director – Screenwriter” (Federico Fellini – Tonino Guerra), “Choreographer – Film Director” (Pina Bausch – Federico Fellini, Pina Bausch – Pedro Almodovar), “Choreographer – Conceptual Designer” (Pina Bausch – Yohji Yamamoto).

The significance of the innovative and experimental activities of the creative tandem “Cage–Cunningham” for contemporary musical and choreographic art (in particular) and the entire artistic culture of the second half of the 20th century (in

general) cannot be overstated. The unique result of the intense creative interaction of such polar-organized personalities is that distinctive artistic phenomenon that actualizes contemporary research intentions and reflections. It can be stated that the artistic opposition to the strictly regulated concept of Martha Graham's narrative ballet and the inexorably determined system of Arnold Schoenberg's dodecaphonic technique was the experimental aleatoric practices of avant-garde composer John Cage and choreographer Merce Cunningham in the synthetic paradigm of musical and choreographic art in North American artistic culture of the second half of the 20th century. In a philosophical, aesthetic, spiritual-intellectual and cultural sense, this can be considered a unique artistic symbiosis between the rational West and the intuitionist East.

An important communicative and conceptual point of the creative collaboration between film director Federico Fellini and film composer Nino Rota in their joint artistic work can be considered the artistic synergy of the visual (essentially – the primary and original visual sequence of cinematographic representation, the visual film grammar of the film director) and the auditory (in fact – the synthetic art of musical and sound design of a particular visual sequence, built on the contrapuntal principle) artistic components of each joint film by the artists. The artistic achievement of the “Fellini–Rota” creative tandem can be considered the harmonious, balanced, complementary, and mutually enriching artistic dialogue and aesthetic connection between image and music. Film music by composer Nino Rota emphasized and enhanced the figurative and emotional palette of Federico Fellini's films, creating a special sensual mood, a unique psychological and emotional atmosphere.

An equivalent artistic phenomenon in the auteur cinema of the 20th century, similar to the “Fellini–Rota” tandem, can be considered the creative collaboration of Swedish film director Ingmar Bergman and film composer Erik Nordgren. The auteur cinematographic aesthetics of the “Bergman–Nordgren” creative tandem are characterized by an appeal to the existentialist concept of the individual's “thrownness” into the flow of being. Philosophical reflections on human existence in

the real world, questions of loneliness and religious self-identification, optimistically charged ethical views on the phenomenon of personal freedom, and reflections on the nature and poetics of childhood play an important role in their joint work.

The landmark artistic phenomenon of the “Fellini–Guerra” creative tandem was the 1973 cinematic masterpiece “Amarcord”. In numerous interviews and autobiographical notes, Federico Fellini consciously articulated the artistic problematics of the phenomenology of childhood, crucial for the second half of the 20th century and the mechanisms of artistic embodiment of this symbolic phenomenon in innovative creative practices. This problematic field constantly “led” the director along the artistic route of “eternal return” to the “Memory” concept, which prompted the artist to turn throughout his creative activity to the poetics of memory and nostalgia. It was in this thematic-aesthetic context and psychological-artistic vector that the cinematic masterpiece “Amarcord” was created, which became an openly genuine and searingly penetrating poetic revelation of temporal discreteness and the fragile sense of the fluidity of time.

The philosophical ideas that permeate Pina Bausch’s choreography touch upon fundamental questions of existence: love and loss, loneliness and memories, domestic comfort and alienation. Her productions often revolve around the theme of the hearth, family relationships and childhood memories, which emphasizes the importance of personal experience in the formation of individuality. Pina Bausch’s conceptual art does not provide direct answers to the questions posed, but it creates a space for reflection, immersing the viewer in an emotional dialogue with themselves. Pina Bausch’s artistic principles were formed under the influence of expressionism, surrealism and various theatrical traditions, but the most important factor was her deep interest in the inner world of man. She preferred not idealized images, but a display of all facets of human nature – vulnerability, weakness, fear, joy and loneliness. It was on this spiritual-intellectual platform that the collaborative creative strategies of the outstanding dancer Pina Bausch with recognized artists such as Federico Fellini, Pedro Almodovar and Yohji Yamamoto were built.

Key words: creative tandem, tandem creativity, relation, creative communication, artistic culture, artist, contemporary art, artistic practices, film director, composer, choreographer, art, multiculturalism.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових та спеціалізованих наукових виданнях України категорії «Б» за напрямом «034 – Культурологія», затверджених МОН України

1. Сирбу Г. В. (2024). Музично-кінематографічна партитура фільму “Otto e mezzo” (1963) як приклад творчого тандему Ф. Фелліні та Н. Рота. Науковий журнал “Fine Art and Culture Studies” (Волинський національний університет імені Лесі Українки). Випуск № 3. Розділ «Культурологія». С. 274–282.

DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-37>

2. Сирбу Г. В. (2024). Творчі тандеми у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть крізь реляційну методологію Ніколя Бурріо. Науковий журнал “Fine Art and Culture Studies” (Волинський національний університет імені Лесі Українки). Випуск № 5. Розділ «Культурологія». С. 198–208.

DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-26>

3. Сирбу Г. В. (2024). Тандемна творчість Федеріко Фелліні та Тоніно Гуерри на прикладі фільму «Амаркорд». Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми» Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Випуск № 20 (частина 2). Розділ «Культуротворення і особистість». С. 36–40.

DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(2\).2024.318246](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(2).2024.318246)

Наукові публікації здобувача, які додатково відображають апробацію матеріалів дисертаційного дослідження

1. Сирбу Г. В. (2023). Музично-хореографічні експерименти в спільних проєктах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема як досвід переосмислення традиції модерн. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і

мистецтв: науковий журнал. Випуск № 4. Розділ «Музичне мистецтво». С. 128–134.

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293730>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....	29
1.1. Реляційний аналітичний інструментарій Ніколя Бурріо як метадисциплінарна методологія. Тандемна творчість у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть крізь реляційну оптику.....	29
1.2. Феномени «творчий тандем» та «тандемна творчість» як мистецький репрезентант реляційної парадигми у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть.....	54
Висновки до розділу 1.....	76
РОЗДІЛ 2. ТАНДЕМНА ТВОРЧІСТЬ В МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ.....	79
2.1. Тандемна творчість «Композитор – Хореограф-постановник» (Джон Кейдж – Мерс Каннінгем).....	79
2.2. Тандемна творчість «Кінорежисер – Кінокомпозитор» (Федеріко Фелліні – Ніно Рота, Інґмар Бергман – Ерік Нордґрен).....	113
2.3. Тандемна творчість «Кінорежисер – Кіносценарист» (Федеріко Фелліні – Тоніно Гуерра).....	146
2.4. Тандемна творчість «Хореограф-постановник – Кінорежисер» (Піна Бауш – Федеріко Фелліні, Піна Бауш – Педро Альмодовар), «Хореограф-постановник – Концептуальний дизайнер» (Піна Бауш – Йоджі Ямамото).....	159
Висновки до розділу 2.....	170
ВИСНОВКИ.....	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	182

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Певна стильова мозаїчність та концептуальна роздробленість сучасних творчих практик може свідчити про інтенсивний пошук нових ідей та засобів їх вираження у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Гегелівська ідея кінця мистецтва знайшла своє продовження у турбулентних та гострополемічних дискусіях у наукових та мистецьких колах, які напружено та продуктивно велися протягом всього ХХ століття та продовжують вестись і досі. У вищевикладеному контексті зазначимо, що сучасне мистецтво в принципі потребує нових методологічних підходів до його дослідження та осмислення. Особливим чинником у мистецькій культурі є діалогічність, взаємодія, нові технології як особливість сучасного соціокультурного простору.

Нові концепти та дискурси, що визначають цю культурно-мистецьку ситуацію, вимагають по-новому поглянути на художню творчість, специфіку народження мистецького твору від задуму до кінцевого продукту. Як наслідок зміни соціокультурного простору на чільне місце були поставлені такі фактори як динамічність, взаємодія, нові технологічні можливості та ресурси, нові форми художніх практик. Звернення до сучасних методологічних підходів зумовлювалося тими викликами, які визначають певну турбулентність у новочасній художній культурі. Одним із таких аналітичних інструментів є реляційна теорія Ніколя Бурріо.

Метадисциплінарна концепція реляційної оптики (яка працює на перетині кордонів культурології, мистецтвознавства, філософії, естетики, психології творчості тощо), що була запропонована сучасним французьким теоретиком мистецтва та арт-куратором Ніколя Бурріо в межах нашого дослідницького поля формує аналітику феноменів мистецької взаємодії та творчого тандему в сучасній художній культурі.

Традиційним формам розуміння того чи іншого твору мистецтва Ніколя Бурріо протиставляє незаангажовану та емансиповану методологічну оптику

сприйняття сучасних експериментальних арт-об'єктів через активну взаємодію у різних комунікаційних комбінаціях. Реляційна методологія є органічною відповіддю на духовно-інтелектуальну трансформацію у сучасній художній культурі у бік певної демократизації та професіоналізації у межах міжособистісної комунікації. Подібним чином оформлена мистецька ситуація стала наріжним засобом взаємодії між авторами (та/або арт-кураторами) різних творчих практик та зацікавленою аудиторією (слухачською, глядацькою тощо) у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Ця реляційна загостреність сприяла більш поглибленому розумінню та ґрунтовній інтерпретації новочасних творів мистецтва авангардного та експериментального формату.

Нам видається перспективним та багатообіцяючим дослідження магістральних духовно-інтелектуальних ліній мистецької культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть саме у форматі тандемної творчості, використовуючи реляційний інструментарій Ніколя Бурріо. Це пояснює та обумовлює звернення дослідницької уваги на унікальні та різноманітні формати спільного мистецького партнерства. Актуальність дослідження креативної діяльності творчих тандемів зумовлена новими та ексклюзивними технологіями, динамікою, взаємодією, політворчою продуктивністю.

Також зазначимо, що естетичне явище мистецької тандемності у сучасних художніх практиках не вичерпується існуючими науковими рефлексіями та аналітичними напрацюваннями через багатоярусну організаційну складність та амбівалентно-полярну природу політворчості. Тут зазначимо, що новочасна зарубіжна та вітчизняна гуманітаристика починає розглядати феномен тандемної творчості більш широко та різнобічно. Завдяки ситуації зацікавленості у рамках перспективного дослідницького поля ця проблематика – явище творчої тандемності – починає ґрунтовно висвітлюватись та аналізуватись. Чому, зокрема, присвячено нашу дисертаційну розвідку.

Креативний потенціал художньої діяльності творчого тандему ґрунтується на плідній мистецькій співпраці двох чи більше авторів-митців

протягом певного (найчастіше досить тривалого) часу. Така мистецька колаборація ґрунтується на спільній художній діяльності всіх учасників-митців, об'єднаних єдиною творчою акцією та єдиним художнім задумом. Важливим комунікаційним фактором, що сприяло створенню спільних мистецьких проєктів, є ситуація, коли тандем-автори об'єднані спорідненими естетичними поглядами. Звідси випливає, що протягом досить тривалого часу, в рамках якого створювалися певні спільні арт-об'єкти або проєкти, персональну естетичну програму одного з тандем-авторів було суттєво трансформовано під впливом естетичних поглядів іншого тандем-автора. Це буде відправною точкою нашого дисертаційного дослідження, а саме: формування спільної естетико-мистецької програми у межах того чи іншого творчого об'єднання як прикладу активного реляційного процесу.

У нашому дисертаційному дослідженні ми представляємо наступні моделі творчої співпраці: «Композитор – Хореограф-постановник» (Джон Кейдж – Мерс Каннінгем), «Кінорежисер – Кінокомпозитор» (Федеріко Фелліні – Ніно Рота, Інґмар Бергман – Ерік Нордґрен), «Кінорежисер – Кіносценарист» (Федеріко Фелліні – Тоніно Гуерра), «Хореограф-постановник – Кінорежисер» (Піна Бауш – Федеріко Фелліні, Піна Бауш – Педро Альмодовар), «Хореограф-постановник – Концептуальний дизайнер» (Піна Бауш – Йоджі Ямамото).

Об'єктом дослідження є політворчість мистецької взаємодії у художній культурі.

Предметом дослідження є феномен тандемної творчості у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть крізь реляційну теорію Ніколя Бурріо.

Мета дисертаційного дослідження полягає у аналітичному опрацюванні мистецького явища тандемної творчості у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть, використовуючи зокрема реляційну методологію Ніколя Бурріо. Феномен тандемної творчості набув особливого поширення у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть, що пов'язано із суттєвими

змiнами у культурi, розвитком нових технологiй та художнiх напрямкiв. Саме тому реалiзацiя поставлених цiлей потребує вирiшення наступних **завдань**:

— розглянути реляцiйний аналітичний інструментарій Ніколя Бурріо як метадисциплiнарну методологiю;

— виявити внутрiшнi механiзми тандемної творчостi у художнiй культурi другої половини ХХ – початку ХХІ столiть крiзь реляцiйну оптику;

— висвітлити особливостi та характеристики тандемної творчостi через такi маркери: синергiя та взаємозбагачення, експерименти та iнновацiї, дiалог та обмiн iдеями, соцiальна взаємодiя, розширення меж мистецтва, реляцiйнi формати спiвтворчостi;

— визначити роль тандемної творчостi у художнiй культурi другої половини ХХ – початку ХХІ столiть через такi параметри: iнтеграцiя мистецтв, дiалог культур, розвиток соцiальної взаємодiї, актуальнi мистецькi практики;

— проаналiзувати значнi, флагманськi, знаковi творчi тандеми у художнiй культурi другої половини ХХ – початку ХХІ столiть;

— представити модель творчого тандему «Композитор – Хореограф-постановник» через художню реляцiю (на прикладi мистецької спiвпрацi Джона Кейджа та Мерса Каннiнгема);

— представити модель творчого тандему «Кiнорежисер – Кiнокомпозитор» через художню реляцiю (на прикладi мистецької спiвпрацi Федерiко Феллiнi та Нiно Рота, Ингмара Бергмана та Ерiка Нордгрена);

— представити модель творчого тандему «Кiнорежисер – Кiносценарист» через художню реляцiю (на прикладi мистецької спiвпрацi Федерiко Феллiнi та Тонiно Гуерра);

— представити модель творчого тандему «Хореограф-постановник – Кiнорежисер» через художню реляцiю (на прикладi мистецької спiвпрацi Пiни Бауш та Федерiко Феллiнi, Пiни Бауш та Педро Альмодовара);

— представити модель творчого тандему «Хореограф-постановник – Концептуальний дизайнер» через художню реляцiю (на прикладi мистецької спiвпрацi Пiни Бауш та Йоджi Ямамото).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що **вперше:**

— у вітчизняній культурології проведено всебічний аналіз тандемної творчості як феномену сучасної культури (зокрема, в оптиці культуротворчості другої половини ХХ – початку ХХІ століть);

— через реляційну методологію Ніколя Бурріо сформульовано методологічні принципи аналізу політворчих арт-об’єктів та арт-процесів;

— обґрунтовано та введено у науковий обіг поняття «тандемна творчість»;

— актуалізовано теоретико-методологічну концепцію Ніколя Бурріо щодо осмислення тандемної творчості як феномену художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть;

— представлена методологічна оптика застосування концептів «тандемна творчість» та «творчий тандем» для аналізу феноменів творчої взаємодії та мистецького проєкту;

— на прикладах флагманських творчих тандемів в культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть подано принципи та моделі тандемної творчості;

— за допомогою теоретичної конструкції «тандемна творчість»—«творчий тандем» уточнено принципи спільної проєктності в різних видах мистецтв (зокрема в кінематографі) видатних митців другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці сучасних вітчизняних та зарубіжних дослідників, які можуть бути умовно розділені за такими напрямками:

— наше дисертаційне дослідження багато в чому спиратиметься на реляційний методологічний підхід Ніколя Бурріо, який за своєю суттю є метадисциплінарним аналітичним інструментарієм широкого спектру дослідницького застосування, завдяки якому будуть висвітлені та проартикульовані внутрішні творчі механізми таких мистецьких явищ як «тандемна творчість» та «творчий тандем». Основні ідеї сучасного

французького дослідника було виражено у роботі “Esthetique relationnelle” (опублікована у 1998 році; переклад на англійську мову було здійснено у 2002 році) [88];

— внутрішньо суперечлива та гостро полемічна духовно-інтелектуальна панорама художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть потребує сфокусованого та ретельно вивіреного дослідницького погляду, саме тому у своїй аналітиці ми спиратимемося на низку досліджень Л. Бабушки [6; 7; 8; 9; 10], М. Бровка [14; 15; 16; 17; 18; 19; 20], Н. Левченко [45], Л. Левчук [46; 47], О. Оніщенко [56; 57; 58; 59; 60; 61], С. Садовенко [65; 66], М. Севериної [68; 69; 91; 100], необхідних для наукового обґрунтування проблематики нашої дисертаційної розвідки;

— важливим дослідницьким етапом в аналітиці механізмів творчої співпраці стали роботи: “The Art of Collaboration: Studies in Creativity” сучасного зарубіжного арт-критика Nancy Kuhl [101]; дослідницька розвідка О. Оніщенко «“Тандем” як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини ХІХ століття» [56]. Ці роботи були необхідною науковою підмогою для позначення меж політворчого формату;

— феноменології візуальних та пластичних форм експериментального мистецтва у синтетичному творчому симбіозі присвячено низку досліджень сучасних вітчизняних та зарубіжних науковців – О. Брюховецька [21], П. Харченко [80], Л. Мова [53], М. Corbella [92];

— ґрунтовні та численні дослідницькі роботи С. Павлишин [62] та О. Григоренко [27; 28] сфокусовані на північноамериканській музичній культурі початку та першої половини (С. Павлишин) – другої половини ХХ століття (О. Григоренко);

— науковий доробок вітчизняних дослідників (Л. Мова [53], Р. Кундис [43], Н. Кіптілова [43], А. Байдіна [43], Д. Шариков [82; 83], а також колективний навчальний посібник «Сучасний танець. Основи теорії і практики» [75]) репрезентують феномен сучасного хореографічного мистецтва через культурологічну оптику, збагачуючи та розширюючи термінологічний апарат;

— проблема аудіовізуальної взаємодії в кіно ґрунтовно розроблена сучасним дослідником-кінознавцем Мауріціо Корбелла [92]; питанням кіномистецтва присвячено класичні роботи впливових кінокритиків післявоєнного періоду Андре Базена [87] та Чезаре Дзаваттіні [107]; також ця тематика знайшла своє відображення у роботах сучасних вітчизняних дослідників [80], у яких доповнюється та розширюється термінологічний апарат, враховуючи технологічні видозміни у кіномистецтві останніх років. До феномену аудіовізуального простору та семантики кінематографічного тексту зверталися у своїх дослідженнях визнані вчені. Ці роботи послужили визначальним теоретико-методологічним фундаментом нашої дисертаційної розвідки;

— важливим джерелом розуміння мистецьких методів творчого тандему «Фелліні–Рота» стала робота сучасного італійського дослідника Е. Аудіссіно [86];

— у новочасному гуманітарному полі вітчизняної науки присутнє ґрунтовне монографічне дослідження «Час і простір у кінематографі» сучасного науковця І. Зубавіної [37], в якому ретельно та всебічно аналізуються темпоральні та просторові структури авторського та передового кінематографічного мистецтва;

— у процесі роботи над дисертаційним дослідженням виникла потреба звернення до матеріалів, що безпосередньо належать до роботи кінорежисера над тим чи іншим фільмом [97; 98], [102];

— звернення до колективної мистецької збірки “Dancers on a Plane: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns” [93]. Ексклюзивна особливість цієї мистецької збірки для культурологічної аналітики полягає у численних розшифрованих інтерв’ю композитора Джона Кейджа, хореографа Мерса Каннінгема та художника Джаспера Джонса під час їхньої мистецької роботи над спільними творчими проєктами у художній галереї “Anthony d’Offay” у 1989 році.

Методологічною основою нашого дисертаційного дослідження є загальнонаукові засади систематизації та узагальнення, необхідні для всебічного вивчення та комплексного аналізу таких мистецьких явищ як «творчий тандем» та «тандемна творчість» у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Джерельна база – це теоретичний аналіз мистецьких проєктів творчих тандемів:

— «Кейдж–Каннінгем»: “Credo in Us” / «Кредо в нас» або «У нас є кредо» / (1942); “Totem Ancestor” / «Тотемний предок» / (1942); “Root of an Unfocus” / «Корінь розфокусованості» / (1944); “The Seasons” / «Пори року» / (1947);

— «Фелліні–Рота»: «Вісім з половиною» / “Otto e mezzo”; 1963 /;

— «Бергман–Нордгрен»: «Сьома печатка» / “Det Sjunde Inseglet”; 1957 /; «Сунична галявина» / “Smultronstället”; 1957 /;

— «Фелліні–Гуерра»: «Амаркорд» / “Amarcord”; 1973 /;

— «Бауш–Фелліні»: «І корабель пливе...» / “E la nave va”; 1983 /;

— «Бауш–Альмодовар»: «Поговори з нею» / “Hable con ella”; 2002 /.

Практичне значення отриманих результатів дисертації полягає у можливості використання матеріалів дослідження у лекційних курсах з історії та теорії світової культури, історії світової музичної культури, теорії творчості. Отримані результати розширюють наукові уявлення про художню культуру другої половини ХХ – початку ХХІ століть у контексті дослідження феномену тандемної творчості.

Особистий внесок здобувача полягає у використанні методологічного підходу щодо осмислення сучасних культурних практик, а саме реляційної теорії Ніколя Бурріо стосовно такого художнього явища, як тандемна творчість.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та відповідає темі № 26 «Інтегративні проблеми розвитку світової художньої культури»

перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського на 2020–2025 роки (Наказ № 232-А від 28.11.2024 р., протокол № 4).

Апробація результатів дослідження. Дисертаційне дослідження обговорювалося на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні результати дисертаційного дослідження, концептуальні ідеї та висновки були апробовані у рамках виступів на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, серед яких:

Всеукраїнська науково-практична конференція «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» у рамках Одинадцятого всеукраїнського концертного музично-теоретичного проєкту «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (м. Київ, 23 листопада 2022 року) з доповіддю «Музика та хореографія: творчі взаємовпливи у колаборації Джона Кейджа та Мерса Каннінгема»;

Всеукраїнська науково-практична конференція «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» у рамках Дванадцятого міжнародного науково-творчого проєкту «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (м. Київ, 10-12 листопада 2023 року) з доповіддю «Мистецьке втілення “філософії свободи” у спільних проєктах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема: традиція VS непередбачуваність»;

П’ята міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (м. Київ, 15-16 листопада 2023 року) з доповіддю «Експериментальні хореографічні акції Мерса Каннінгема 1960–1970-х років у контексті нової філософії тілесного»;

Тринадцята міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам’ятні дати 2023 року» (м. Київ, 20-21 листопада 2023 року) з доповіддю «Експериментальні практики у спільній творчості Джона Кейджа, Мерса Каннінгема та Роберта Раушенберга»;

Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (м. Київ, 07 грудня 2023 року) з доповіддю «Сучасні експериментальні практики в українському хореографічному мистецтві»;

Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (м. Київ, 26 вересня 2024 року) з доповіддю «Мистецькі тандеми в сучасній українській культурі: режисер – композитор (аспекти співпраці)»;

Всеукраїнська науково-практична конференція «Механізми новації у музичній творчості: проблеми інтерпретації» у рамках Тринадцятого міжнародного науково-творчого проєкту «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (м. Київ, 02 листопада 2024 року) з доповіддю «Концепт “сповіді” у художньому тексті кінострічок творчого тандему Федеріко Фелліні та Ніно Рота»;

Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (м. Київ, 07-09 листопада 2024 року) з доповіддю «Тандемна творчість у сучасному українському хореографічному мистецтві (досвід реляційної реконструкції)»;

Шоста міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (м. Київ, 13-14 листопада 2024 року) з доповіддю «Тандемна творчість Федеріко Фелліні та Тоніно Гуерра в стильовій перспективі»;

Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (м. Київ, 19 грудня 2024 року) з доповіддю «Тандемна творчість Федеріко Фелліні та Піни Бауш в стильовій перспективі».

Публікації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження відображено у чотирьох наукових публікаціях. Зокрема, опубліковано три одноосібні статті у фахових та спеціалізованих наукових виданнях України категорії «Б» за напрямом «034 – Культурологія», затверджених МОН України:

— Сирбу Г. В. (2024). Музично-кінематографічна партитура фільму “Otto e mezzo” (1963) як приклад творчого тандему Ф. Фелліні та Н. Рота. Науковий

журнал “Fine Art and Culture Studies” (Волинський національний університет імені Лесі Українки), випуск № 3, розділ «Культурологія». С. 274–282;

— Сирбу Г. В. (2024). Творчі тандеми у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть крізь реляційну методологію Ніколя Бурріо. Науковий журнал “Fine Art and Culture Studies” (Волинський національний університет імені Лесі Українки), випуск № 5, розділ «Культурологія». С. 198–208;

— Сирбу Г. В. (2024). Тандемна творчість Федеріко Фелліні та Тоніно Гуерри на прикладі фільму «Амаркорд». Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми» Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, випуск № 20 (частина 2), розділ «Культуротворення і особистість». С. 36–40.

Також опубліковано одноосібну наукову розвідку здобувача, що свідчить про апробацію матеріалів дисертаційного дослідження:

— Сирбу Г. В. (2023). Музично-хореографічні експерименти в спільних проєктах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема як досвід переосмислення традиції модерн. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал, випуск № 4, розділ «Музичне мистецтво». С. 128–134.

Структура дисертації. Дисертаційне дослідження складається із вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (107 найменувань). Загальний обсяг роботи – 194 сторінки, основна частина – 181 сторінка.

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Реляційний аналітичний інструментарій Ніколя Бурріо як метадисциплінарна методологія. ТанDEMна творчість у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть крізь реляційну оптику

У художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть такі багатовимірні, амбівалентні, різнопланові та поліфонічні явища як «взаємодія» (у нашому дисертаційному дослідженні розглядається саме реляційний формат міжкомунікативного акту у сучасному мистецтві), «діалогічність», «спілкування», «комунікація» тощо – набули визначального та вирішального духовно-інтелектуального, світоглядного, екзистенційного, філософського, культурологічного, естетичного, мистецтвознавчого, психологічного, етичного значення як наслідок певних (найчастіше представлених у вигляді радикально-форматованих та безкомпромісно-виражених) онтологічних зрушень та аксіологічних трансформацій. Тому окремо слід зазначити, що генеральні наративні стратегії в новітній художній культурі, починаючи з ХХ століття, зазнали певної контрверсійної модифікації через фундаментальну та радикальну ціннісну «інвентаризацію».

Ця турбулентна та водночас перспективна у плані відкриття нових творчих можливостей ситуація (тут можна напевно говорити про свого роду глобальне «тектонічне зміщення» у всіх вищеперелічених областях пізнання та зображення навколишньої дійсності починаючи з ХХ століття і до найновішого часу, пов'язаних з вивченням об'єктивної реальності та з художнім відображенням тих чи інших процесів, що впливають із духовно-інтелектуальної рефлексії) сприяла докорінному переосмисленню всіх концептуальних систем та метанаративів. Тут важливо зазначити, що у нашому дисертаційному дослідженні вирішальну роль відіграватиме саме реляційний методологічний підхід Ніколя Бурріо, який за своєю суттю є метадисциплінарним аналітичним інструментарієм широкого спектру

дослідницького застосування, завдяки якому будуть висвітлені та проартикульовані внутрішні творчі механізми таких мистецьких явищ як «тандемна творчість» та «творчий тандем».

Як було зазначено раніше, багато в чому наші дослідницькі інтенції спиратимуться на культурологічний, мистецтвознавчий та кураторський досвід (з якого і було виведено основні аналітичні засади реляційного розуміння сучасних художніх практик, зокрема у кіномистецтві), сформульований та викладений у численних гуманітарних та мистецтвознавчих роботах Ніколя Бурріо. Також у фокусі нашої аналітичної уваги постійно та неослабно будуть присутні актуальні та новочасні наукові рефлексії зарубіжної та вітчизняної гуманітаристики, пов'язані з питаннями художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть, механізмів новацій у сучасному мистецтві (найчастіше експериментальної / ультрарадикальної експериментальної орієнтації), теорії творчості (митця / митців), мистецької колаборації тощо.

Повертаючись до сказаного раніше, зазначимо, що передумови даних – певною мірою онтологічного, гносеологічного та аксіологічного характеру – «мета»-ситуацій (інтелектуальної, світоглядної, творчої, кризової тощо), які характеризуються зростанням значення різних комунікаційних зв'язків, слід знаходити у духовно-інтелектуальній природі цього турбулентного історичного та мозаїчного (у сенсовому відношенні) періоду.

Саме тому не викликає сумнівів, що магістральні філософські, культурологічні, мистецтвознавчі та загалом – загальногуманітарні («загальногуманістичні інтенції»), використовуючи термінологію вітчизняних дослідників Лариси Левчук та Олени Оніщенко) – дослідження об'єднувалися феноменом комунікації з огляду на досить розрізнені, мозаїчні та калейдоскопічні світоглядні уявлення у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Варто відзначити, що зі стрімким розвитком сучасних мультимедійних технологій, сюди ж можна додати помітне зростання значення впливу глобалізаційних процесів на новочасний соціокультурний простір,

міжособистісна комунікація стала більш доступною та суттєво поширеною (чим це можна було уявити собі в недалекому минулому). В даному випадку сміливо та обґрунтовано можна говорити про позитивний результат технічного розвитку внаслідок більш доступніших форм взаємодії та поширення певних засобів міжособистісної комунікації, що суттєво посприяло на еволюцію художніх стилів у мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Видатні митці зазначеного історичного періоду (друга половина ХХ століття) дуже успішно та цілком переконливо у результативному контексті використовували міжособистісні комунікаційні засоби для висловлювання, репрезентації та трансляції своїх філософських, естетичних, мистецьких, творчих та етичних ідей, своїх почуттів / відчуттів та світоглядних поглядів, безпосередньо «спілкуючись» із реципієнтами через свої художні твори та мистецькі акції. Подібний міжособистісний акт у рамках певної художньої взаємодії сучасний культуролог та арт-куратор Ніколя Бурріо називав «ситуацією мистецтва» [88]. Цією концептуальною дефініцією французький дослідник хотів наголосити на суттєвій важливості «культури діалогу» у художньому процесі сприйняття того чи іншого твору мистецтва у новочасних соціокультурних реаліях. Саме тому запропонований Ніколя Бурріо методологічний інструментарій реляційної теорії покликаний відрефлексувати та маркувати сучасні художні практики, що необхідно для нашого дисертаційного дослідження.

Ніколя Бурріо / Nicolas Bourriaud; нар. 1965 / – визнаний сучасний дослідник-культуролог, авторитетний у новочасних мистецьких колах французький філософ, арт-куратор, мистецтвознавець, художній критик та публіцист. Ніколя Бурріо відомий своїми численними дослідницькими роботами з сучасного мистецтва, некласичної естетики, мистецтвознавчого аналізу експериментальних художніх практик, культурологічного узагальнення мистецьких процесів в історичній перспективі. Ввів поняття реляційної теорії у філософський, культурологічний та мистецтвознавчий ужиток. Ніколя Бурріо є автором таких струнких та елегантних концепцій:

— “Altermodern” / «Альтермодерн» або «Інший модерн» /;

— “Esthetique relationnelle” / «Реляційна естетика» /.

Дослідницькі рефлексії та потужні аналітичні прозріння Ніколя Бурріо мали значний вплив на розвиток та розуміння сучасного експериментального мистецтва та художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть. На основі багаторічного кураторського досвіду в організації художніх виставок сучасного експериментального мистецтва було сформовано концепцію реляційної естетики у роботі 1998 року “Esthetique relationnelle” / «Реляційна естетика» або «Естетика взаємодії» /.

Поворотним пунктом та кар’єрним трампліном у творчій біографії Ніколя Бурріо можна вважати знакову та визначну художню виставку 1990 року у складі легендарного фестивалю “La Biennale Di Venezia” / «Венеційська бієнале» /, яка стала важливим елементом для формування реляційної методології у рамках сучасного концептуального мистецтва. В рамках “La Biennale Di Venezia” Ніколя Бурріо керував експериментальним мистецьким проектом під назвою “Unmoving Short Movies” / «Нерухомі короткометражки» /. Саме у контексті подібних художніх практик рельєфно вимальовувалась проблематика соціальної взаємодії, що сприяло природній кристалізації реляційної оптики.

Термін «реляційна естетика» вперше був використаний Ніколя Бурріо у каталозі для художньої виставки “Traffic” / «Трафік» / у 1996 році, яка відбулася в “САРС – musee d’Art contemporain de Bordeaux” / «Музей сучасного мистецтва Бордо» /. На цій легендарній художній виставці були представлені експериментальні роботи знакових для сучасного концептуального мистецтва художників та митців, таких як:

— Мауріціо Каттелан / Maurizio Cattelan; нар. 1960 /;

— Ріркрит Тіраванія / Rirkrit Tiravanija; нар. 1961 /;

— Карстен Хеллер / Carsten Höller; нар. 1961 /;

— Піпілотті (Елізабет) Ріст / Pipilotti Rist; нар. 1962 /;

— Хорхе Пардо / Jorge Pardo; нар. 1963 /;

- Філіп Паррено / Philippe Parreno; нар. 1964 /;
- Домінік Гонсалес-Форстер / Dominique Gonzalez-Foerster; нар. 1965 /;
- Ванесса Бікрофт / Vanessa Beecroft; нар. 1969 / та інші.

Ніколя Бурріо артикулює ідею, що сучасне мистецтво має бути не тільки «незацікавленим» (використовуючи кантіанський естетичний тезаурус) об'єктом споглядання, але й активним учасником соціокультурних процесів. Він вводить поняття “*Esthetique relationnelle*”, яке означає, що твір мистецтва створює певні соціальні зв'язки між людьми, які дуже важко визначити та вербально оформити. У своїй книзі “*Esthetique relationnelle*” (опублікована у 1998 році; переклад на англійську мову було здійснено у 2002 році) Ніколя Бурріо стверджує, що метою сучасного мистецтва є створення певних ситуацій, які сприяють спілкуванню та взаємодії між людьми (у його мистецтвознавчих роботах такі спеціальні та унікальні формати отримали визначення як «ситуація мистецтва»). Французький дослідник також зазначає, що сучасне мистецтво часто використовує нові технології та медіа для досягнення цієї (створення «ситуації мистецтва») мети.

Зазначимо також, що естетичні погляди та методологічні підходи Ніколя Бурріо викликали свого часу досить різні та певною мірою суперечливі оцінки у сучасних мистецтвознавчих та дослідницьких колах. Деякі критики вважають їх надто оптимістичними і навіть утопічними, а інші дослідники бачать у них новий погляд на мистецтво, що відповідає сучасним реаліям. Концепції Ніколя Бурріо вплинули на багатьох сучасних художників, які створюють арт-проекти, що мають на меті активізувати соціальну взаємодію та спілкування. Наприклад, митці, які працюють у жанрі «публік-арт» / “*Public art*” – «публічне мистецтво» /, часто створюють свої концептуальні та експериментальні роботи в громадських місцях, щоб залучити до них якомога більше людей. Саме завдяки методології реляційної концепції Ніколя Бурріо можна пояснити актуальні форми та техніки / художні практики у сучасному мистецтві:

— інсталяції – багато сучасних митців створюють інсталяції, які передбачають активну участь глядачів. Наприклад, інсталяція 2003 року “*The*

Weather Project” / «Проект погоди» / датського художника та скульптора ісландського походження Олафура Еліассона / Olafur Eliasson; нар. 1967 /, де глядачі могли взаємодіяти зі штучним сонцем та туманом;

— перформанси – перформанси часто передбачають взаємодію між художником та глядачами. Наприклад, легендарний перформанс 2010 року “The Artist Is Present” / «Художник присутній» / видатної сербської художниці перформативного жанру Марини Абрамович / Марина Абрамовић; нар. 1946 /, де художниця сиділа мовчки, а глядачі могли сісти навпроти неї та спілкуватися з нею поглядом;

— соціальні проекти – деякі митці створюють актуальні та необхідні соціальні проекти, які мають на меті вирішення конкретних проблем. Наприклад, численні проекти сучасного американського художника-інсталятора соціальної практики Тистера Гейтса / Theaster Gates; нар. 1973 /, мета яких полягає у приверненні уваги до занедбаних районів Чикаго.

Все це підводить нас до того, що у сучасних філософських та культурологічних дослідженнях артикулюється важлива смислова диспозиція «культура та суспільство». Тобто для осмислення новочасного соціокультурного феномену, що був сформований у актуальній перспективі, необхідний гнучкий та вивірений аналітичний інструментарій, який здатний висвітлити не зазначені до цього ракурси: «Відповідь на питання щодо предмету відображення потребує задіяння таких логіко-гносеологічних процедур, які повинні спрямувати пошук, по-перше, на осмислення історико-генетичних параметрів становлення і подальшого розвитку феноменів суспільства і культури, по-друге, виявити онтологічні, тобто базові характерні особливості цих явищ в розрізі їх сутнісних і функціональних форм і способів конституювання в континуумі універсального буття людини в світі» [16, с. 29]. Тому реляційна теорія Ніколя Бурріо є важливим внеском у сучасну гуманітаристику. Його ідеї вплинули на багатьох художників та арт-кураторів, а також на розвиток сучасної художньої культури в цілому.

На думку Ніколя Бурріо, найважливіше місце у сучасному концептуальному мистецтві займає полемічна інтенція, дискусійна спрямованість на твір мистецтва. Комунікаційна взаємодія під час безпосереднього естетичного сприйняття концептуального арт-об'єкта – це те, що визначає естетичну та навіть екзистенційну цінність того чи іншого художнього проєкту. Іншими словами, твір мистецтва (чи краще сказати, використовуючи термінологію французького дослідника, «ситуація мистецтва») – це потенційна можливість соціальної взаємодії.

Потрібно додатково відзначити, що класична мистецтвознавча, естетична та соціокультурна ситуація, від якої відштовхується визнаний у сучасних академічних гуманітарних колах французький арт-куратор Ніколя Бурріо, передбачає потужний духовно-інтелектуальний зв'язок між «об'єктом мистецтва» (мистецький твір, концертне виконання, художня виставка, режисерська постановка, виконавська інтерпретація, театральна вистава, перформанс, хепенінг, різні практики акціоністського мистецтва, різноманітні форми вираження концептуального мистецтва тощо) та зацікавленим суб'єктом (слухач, глядач, реципієнт, учасник тієї чи іншої мистецької практики тощо), що його сприймає. Але некласичний (і ми свідомо акцентуємо на цьому свою дослідницьку увагу) етап у сучасній художній культурі розширює смислові горизонти такого підходу під виглядом усталеного наративного фрейму, основне завдання якого (некласичного етапу) полягає у виявленні інших форм взаємодії (принаймні, ця проблематика входить до основних).

Звичайно, в історії світової художньої культури можна пригадати численні приклади творчої взаємодії між митцями, меценатами, замовниками, які у різний спосіб та з різних причин переростали у сталі тандеми (історичному екскурсу цих процесів присвячено підрозділ 1.2. нашого дисертаційного дослідження). Але логіка нашого дослідницького підходу виокремлює тандемну форму творчості як таку, що найбільш точно відображає процеси в сучасній художній культурі (зокрема, у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть).

Ніколя Бурріо обґрунтовано зазначав про нові діалогічні форми у сучасному концептуальному мистецтві наступним чином: «У свою чергу поняття “простір рефлексії”, відкрите Марселем Дюшаном, передбачало чітке розмежування твору мистецтва та глядача, що взаємодіє з ним, але це поняття розчинилося нині в практиці інтерактивності, що проголошує перехідність будь-якого факту культури» [88].

Повертаючись до реляційної моделі у художній культурі не можна не згадати про синтетичну природу самого мистецтва. Наприклад, можна згадати синтетичну мистецьку концепцію “Gesamtkunstwerk” / «Сукупний твір мистецтва» / видатного німецького композитора та потужного оперного реформатора XIX століття Ріхарда Вагнера / Wilhelm Richard Wagner; 1813–1883 /, яка дала титанічний поштовх розвитку синтетичних форм у художній культурі XIX–XX століть.

Отже, виходячи з вищесказаного можна констатувати з усією часткою дослідницької впевненості та відповідальності, що реляційний методологічний інструментарій Ніколя Бурріо – це культурологічна та міждисциплінарна концепція, яка акцентує увагу на взаємодії між зацікавленим глядачем та тим чи іншим твором мистецтва. Але також, – продовжуючи логіку розгортання цієї концептуальної стратегії пізнання, вивчення та розуміння сучасних художніх практик експериментального характеру, – слід наголосити на важливості взаємовідносин між самими арт-об’єктами у тому чи іншому соціокультурному просторі. На підтвердження нашої дослідницької стратегії можна зазначити, що у сучасних зарубіжних та вітчизняних гуманітарних дослідженнях часто можна почути саме таку думку: «Ніколя Бурріо окреслює “соціальний поворот” як новий етап у розвитку мистецької практики, що стає незалежною від виставкового простору та постулює нове розуміння художника й мистецького твору в цілому як дію та ситуацію, а не як об’єкт» [81].

Дослідницька увага сучасного французького арт-куратора зосереджена навколо певного аналітичного та метадисциплінарного інструментарію, завдяки якому твір мистецтва може існувати (у якомусь сенсі це хайдеггерівське

“Dasein”, тільки щодо «буття» «об’єкта мистецтва»), а також бути реалізованим та репрезентованим (у сприйнятті «суб’єкта мистецтва»). Сюди ж можна віднести і різноманітні інноваційні матеріали та експериментальні художні техніки, які відіграють важливу роль у створенні дискусійних, комплексних, амбівалентних, полемічних та поліфонічних реляційних естетичних вражень.

Традиційним формам сприйняття того чи іншого твору мистецтва Ніколя Бурріо протиставляє незаангажовану та емансиповану естетичну оптику споглядання сучасних експериментальних арт-об’єктів. Реляційна методологія, що пропонується французьким дослідником, є органічним наслідком культурологічної та естетичної трансформації в сучасній художній культурі у бік певної демократизації в межах міжособистісної комунікації: «Зрештою, виникнення нових технологій, таких як Інтернет або мультимедіа, свідчить про тенденцію до породження нових просторів взаємодії та встановлення нових моделей відносин із явищами культури: “Суспільству спектаклю” (Гі Дебор) успадковує суспільство, де кожен знаходить у комунікаційних каналах ілюзію певної інтерактивної демократії...» [88].

Гі Дебор / Guy-Ernest Debord; 1931–1994 / – видатний французький філософ, письменник, художник-авангардист, кінорежисер та громадський діяч. Його філософія є гострою критикою сучасного суспільства, в якому панує таке явище як “La Societe du spectacle” / «Суспільство спектаклю» /. У 1967 році Гі Дебор опублікував свій найвідоміший політико-філософський трактат “La Societe du spectacle”, що став культовою книгою для багатьох поколінь лівих інтелектуалів. Отже, можна сказати, що центральним поняттям філософії Гі Дебора є “La Societe du spectacle”. Цим виразом філософ охарактеризував тодішнє суспільство, де панували відчуження та споживання, а реальність підмінялася симулякрами та образами. “La Societe du spectacle”, за Гі Дебором, це не просто сукупність тих чи інших образів, але це також і певні суспільні відносини для між людьми, які опосередковані цими образами. Важливу роль в процесі подолання цього феномену (“La Societe du spectacle”), на думку філософа, грає мистецтво, яке не повинно бути об’єктом споживання, а має

бути інструментом соціальної критики та суспільних змін. Його критика споживання особливо важлива в епоху глобалізації та розвитку інформаційних технологій, про що й писав Ніколя Бурріо у наведеній вище цитаті.

Міжособистісна комунікація у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть стала наріжним засобом взаємодії між творцями (та кураторами) різних арт-практик та зацікавленою і неупередженою аудиторією (слухацькою, глядацькою тощо), сприяючи більш поглибленому розумінню та ґрунтовній інтерпретації тих чи інших творів мистецтва авангардного та експериментального напрямів. Для Ніколя Бурріо подібна реляційна теоретико-методологічна установка стала одним із найважливіших інструментальних підходів для розуміння художніх процесів у сучасному мистецтві, і ширше – у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть. На наш погляд, перспективний аналітичний інструментарій, запропонований Ніколя Бурріо, може використовуватися в цьому дисертаційному дослідженні у суттєвій методологічній якості.

Ніколя Бурріо приділяє вирішальну інтелектуальну увагу певній, можна назвати це саме так, смисловій переакцентуації. Сучасний дослідник пропонує докладно та ретельно вдивитися у певну комунікаційну ситуацію, що виникає між реципієнтами під час естетичного споглядання того чи іншого художнього твору. Це те, що французький дослідник Ніколя Бурріо називає реляційним комунікаційним актом, що «трапляється» під час сприйняття певного художнього об'єкта. Крім цього, ця смислова оптика цілком справедливо застосовна і до великих художніх стилів минулого (Бароко, Класицизм, Романтизм тощо), але також зазначимо, що особливого значення вона набуває і по відношенню до мистецтва (як правило інноваційного та експериментального характеру) другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Для сучасних художніх практик такі формати – як «діалогічність» та «ситуативність» – набувають значного соціокультурного та естетичного навантаження. Безпосередньо звернемося до слів французького дослідника: «Таким чином, будь-який твір мистецтва може бути визначений об'єктом

взаємодії, геометричним місцем комунікації між незліченними кореспондентами та адресатами. Визначити специфіку актуального мистецтва є виправданим, звернувшись до феномена виникнення зовнішньої взаємодії (який за змістом протилежний внутрішній взаємодії, яка задається його соціоекономічним контекстом), – взаємодії між індивідуумами та групами, між художником та світом, між глядачем та світом» [88].

Доцільність реляційного методологічного інструментарію (який був запропонований та апробований Ніколя Бурріо під час його безпосередньої кураторської діяльності при організації та концептуалізації тих чи інших арт-виставок кінця 90-х років ХХ століття – початку ХХІ століття) у застосуванні до новаторських та експериментальних художніх практик викликана тими світоглядними викликами, якими «просочена» сучасна мистецька культура.

Як вже говорилося про це раніше, у сучасному концептуальному мистецтві багато уваги приділяється експериментальним форматам художнього вираження, що, з одного боку, пояснюється внутрішньою логікою розвитку того чи іншого мистецького стилю (з неминучим оновленням відповідного тій чи іншій художній практиці тезаурусу та осучасненням певної граматичної системи, завдяки якій формується «текст» мистецького твору, але також ця трансформація супроводжується суттєвими технічними модифікаціями, що належать до сфери засобів вираження тощо), а з іншого боку активізує увагу та зацікавленість суб'єкта, що сприймає той чи інший твір концептуального мистецтва – реципієнта.

Ця проблематика докладно відображена у сучасній вітчизняній гуманітаристиці, зокрема: «Поняття мистецького експерименту, вперше застосоване у сфері естетики, калькувало властивості та специфіку наукового експерименту, тому його доречно називати онауковленим мистецьким експериментом, який обмежували причинно-наслідковими зв'язками і трактували як дослід, що має досягти передбачуваних результатів. Мистецький експеримент, що “успадкував” усі істотні ознаки наукового, не виходив поза межі відображально-наслідувальної традиції, тобто спирався на правдиве,

реалістичне відображення. Поняття “експеримент” в естетичному та мистецтвознавчому категоріальному апараті закріпив модернізм, розширивши трактування поняття. Модерністський експеримент мав на меті творення принципово нового, і власне така спрямованість визначила його специфіку. На противагу онауковленому мистецькому експериментові модерністський експеримент, відкинувши традиційну відображально-наслідувальну концепцію художньої творчості, зосередився на здобутті нового досвіду, пошукові нових реальностей, застосуванні нових засобів та методів творення» [11, с. 6].

Для всебічного та поглибленого аналітичного та інтелектуального охоплення матеріалів за сучасними мистецькими практиками ми були змушені в рамках цього дисертаційного дослідження звертатися до методологічних підходів культурологічного та мистецтвознавчого напрямів у сучасній вітчизняній та зарубіжній гуманітаристиці. До цього можна додати, що проблематика такого явища як «сучасна художня культура» («сучасні художні практики», «сучасні культурні практики», «сучасні художні практики експериментального штибу» тощо) виходить за межі суто мистецтвознавчої парадигми розуміння цього полісміслового феномену.

Звідси випливає певна дослідницька мотивованість у зверненні до міждисциплінарних методологічних підходів, які з виправданою та обґрунтованою необхідністю були застосовані в рамках нашого дисертаційного дослідження. На підтримку наведеної вище дослідницької інтенції можна звернутися до численних гуманітарно-наукових розробок сучасного вітчизняного дослідника Олени Оніщенко, які ґрунтовно були виражені в її монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001).

Виходячи з цього, важливо процитувати відправне для нашої дисертаційної розвідки концептуальне положення, яке об’ємно та всебічно представлено у роботах Олени Оніщенко. Зокрема, можна звернутися до такої тези сучасної української дослідниці, що: «створення цілісної моделі художньої творчості передбачає необхідність залучення досвіду мистецтвознавчого аналізу. При цьому ми опиняємося у дещо казуїстичній ситуації, яка

спричинила виникнення специфічної тенденції дослідження цієї проблеми у межах мистецтвознавчих наук» [60, с. 63]. Тут, на наш погляд, необхідне деяке додаткове пояснення (тобто виникає ситуація необхідності звернення до, свого роду, жанру дослідницького коментаря), яке буде нижче.

Продовжуючи згадану думку дослідниці, зазначимо, що у сучасному соціокультурному просторі спостерігається стрімка (заслуговує також на окреме уточнення: що у певному сенсі та з пояснювальними коментарями – «гостра», «хвороблива», «болюча», «незручна» тощо) трансформація базових та фундаментальних форм укладу життєдіяльності тієї чи іншої соціальної моделі. Дані духовно-інтелектуальні процеси та коливання (онтологічного, гносеологічного, аксіологічного характеру тощо) включають в себе: як і деяку «ерозію» «несучих» світоглядних конструкцій, так і певну аксіологічну «інвентаризацію» вже існуючого ціннісного тезауруса. Тому можна говорити, що турбулентний стан сучасної мистецької культури мимоволі (імпліцитно) формує певний теоретико-методологічний інструментарій, необхідний для дослідницької та аналітичної роботи.

Спираючись на здобутки зарубіжних та вітчизняних гуманітарних досліджень, зокрема на роботи Олени Оніщенко, можна навести такі слова: «Серед теоретико-методологічних підходів осмислення художньої творчості особливе місце посідає досвід контекстного аналізу, що тривалий час превалував в естетичній науці і зумовлював виникнення досить уразливих тенденцій» [60, с. 63].

Далі у дослідженні Олени Оніщенко зазначається, що «необхідно зауважити, що сама по собі практика “контекстного дослідження” є правомочною і науково продуктивною. Що ж до осмислення художньої творчості, то наша упередженість пов’язана із загрозою небезпеки повернення до стереотипних традицій сприйняття цього явища як вторинного» [60, с. 63]. Ця неупереджена та незаангажована дослідницька позиція, яка виражена з усією полемічною загостреністю, обумовлює безпосереднє звернення у нашій дисертаційній розвідці до міждисциплінарних «некласичних» аналітичних

форм. Тому переконливою та продуктивною, на наш погляд, є дослідницька інтенція звернення до реляційного міждисциплінарного підходу Ніколя Буррію.

Також слід додати, що комунікація в художній культурі допомагала відтворювати соціокультурні та політичні контексти свого часу, відображаючи різноманітні аспекти суспільства та історії у сучасному актуальному мистецтві: «В епоху, відзначену стрімким розвитком технологій, митці все частіше стають першопрохідниками на стику творчості та інновацій. Хоча майбутнє завжди було невизначеним для сучасної художньої культури, сьогоднішні виклики – від зростання впливу штучного інтелекту до глобальної нестабільності – вимагають, щоб митці переосмислювали свої роботи новими та динамічними способами» [95].

Окремо слід зазначити, що завершений твір мистецтва не завершується остаточним текстуальним оформленням. Цей художній об'єкт продовжує своє «семіотичне буття» поза своєю «обкладинкою». Сучасні дослідники пишуть про це так: «Митці, які працюють з новими технологіями, розглядають свої роботи не як кінцеві продукти, а як діалог, що розвивається. Вони розглядають перетин різних видів мистецтва та технологій як можливість створити щось значуще з невідомого. Йдеться про використання технологій як ще одного інструменту у творчому процесі, подібно до того, як художник використовує колір на полотні. Можливості обмежені лише уявою митця» [95].

Експериментальна творчість XX–XXI століть, на думку Ніколя Буррію, це потенційна можливість соціальної взаємодії. Концептуальний стрижень реляційної методології полягає у розкритті механізмів взаємодії художніх практик. Аналіз феномену тандемної творчості у нашій розвідці багато в чому спиратиметься на запропонований автором науковий інструментарій. Ми можемо наголосити на важливому інтелектуальному зрушенні у бік концептуалізації феноменів сучасного експериментального мистецтва, відзначити певну наукову зацікавленість в контексті апробації нового методологічного інструментарію.

Тут ми приходимо до феномену тандемної творчості, де явище експериментальності посідає особливе місце. У зв'язку з чим сучасна зарубіжна та вітчизняна гуманітарна концептосфера тільки починає розглядати феномен тандемної творчості більш ширше, неупередженіше та різнобічніше, чим це було раніше. Завдяки ситуації зацікавленості у рамках перспективного дослідницького поля ця проблематика – явище творчої тандемності – починає ґрунтовно висвітлюватись та аналізуватися. Крім цього, додатково можна відзначити, що через багатоярусну організаційну складність та амбівалентно-полярну природу психології політворчості естетичне явище тандемності в сучасних художніх практиках не вичерпується вже наявними науковими рефлексіями та аналітичними напрацюваннями. Саме тому з цього приводу слід звернути дослідницьку увагу на унікальні та різноманітні формати спільного мистецького партнерства.

Основна концептуальна та методологічна ідея Ніколя Буррію полягає в аналізі нових філософських, естетичних, етичних, культурологічних, мистецтвознавчих, світоглядних, духовних, інтелектуальних, творчих та мистецьких конфігурацій, сформованих у сучасному баченні певних арт-об'єктів у певному арт-просторі у певний арт-час. Французький дослідник формував творчі комунікаційні зв'язки у художній культурі минулих епох наступними діалогічними ланцюжками-зв'язками: людина (митець) – Бог, людина (митець) – світ, людина (митець) – людина (реципієнт). До цієї традиційної естетичної тріади Ніколя Буррію додає ще одну ланку: людина (реципієнт) – твір мистецтва – людина (реципієнт). Тобто це те, що дослідник називає «ситуація мистецтва» [88].

Про це Ніколя Буррію говорить наступне: «Крім взаємодії, на якому будується внутрішній порядок твору мистецтва, наразі статус художньої “форми” набуває також і сфера міжособистісної взаємодії. Так, зустрічі, побачення, демонстрації, різних типів співробітництва між людьми, ігри, свята, місця спільного проживання – коротше кажучи, сукупність способів зустрічей

та конструювання відносин сьогодні перетворюються на естетичні об'єкти, що піддаються окремому освоєнню» [88].

Ніколя Бурріо, вибудовуючи струнку авторську аналітичну базу розуміння магістральних художніх течій у сучасній мистецькій культурі, виходить на феномен міжособистісної комунікації. Тим самим французький арт-куратор вводить нас у перспективне дослідницьке поле вивчення експериментального мистецького контенту, який кидає екзистенційний виклик таким поширеним явищам (зі знаком мінус) як формальна стереотипізація новаторських естетичних ідей та упереджені критичні погляди, обумовлені світоглядною розгубленістю.

Ніколя Бурріо справедливо та переконливо зазначає, що «перехідність стара як світ, вона вкорінена у самій сутності твору мистецтва. Без неї той чи інший твір мистецтва був би не чим іншим, як мертвим об'єктом, розплющеним в акті чистого споглядання» [88]. Відштовхуючись від вельми усталених та цілком традиційних поглядів на історію еволюції художніх стилів, Ніколя Бурріо пропонує відрефлексований та полемічно загострений культурологічний метапідхід, що будується на інтерсуб'єктній (міжсуб'єктній) атракції в історичній мистецькій перспективі.

І тут Ніколя Бурріо пояснює свою концептуальну інтенцію в такий спосіб: «Схоже, що історія в наші дні зробила ще один крутий поворот: як свідчить мистецтво останнього десятиліття [Ніколя Бурріо має на увазі експериментальну художню творчість та мистецькі культурні практики рубежу 90-х років ХХ століття – початку нульових років ХХІ століття. – Г. С.], після сфери взаємодії між Людиною та святістю, а потім між Людиною та об'єктом – відтепер мистецька практика концентрується на сфері міжособистісної взаємодії. Дедалі більше митець зосереджується на взаємодії, яке може встановитися у глядачів його твору та завдяки його твору, а також на формуванні нових моделей соціальності» [88].

Використовуючи дослідницький досвід минулого та напрацьовані аналітичні підходи, можна сформувати певну авторську оптику щодо

художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Про це Олена Оніщенко пише так: «Використовуючи поняття “метатеорія”, не слід відмежовуватися від тих термінологічних і концептуальних пошуків, які мали місце у теорії творчості, наприклад у 60–70-ті рр. ХХ століття, але через ті чи інші причини не стали фактом ані широкого наукового обговорення, ані поштовхом для подальших теоретичних розвідок. На початку ХХІ століття, підсумовуючи зроблене попередниками, слід активно залучати досвід минулого, щоб “рух уперед” не був помилковим» [60 с. 40].

Яскравим та показовим прикладом «ситуації співучасті» у сучасному експериментальному мистецтві, на думку Ніколя Бурріо, це роботи відомого американського художника тайського походження Ріркріта Тіраванія / Rirkrit Tiravanija; нар. 1961 /. Художні та експериментальні роботи митця користуються заслуженою увагою та справжнім успіхом як і у поціновувачів сучасних культурних практик, так і у авторитетних мистецьких критиків.

Нівелювання нав'язаних та найчастіше суто умовних бар'єрів (які створювалися та множилися в результаті стереотипізації культурних та художніх практик у соціокультурному просторі того чи іншого історичного періоду) між «високим» елітарним мистецтвом та «низьким» реальним життям – це те, на що була спрямована духовно-інтелектуальна, концептуальна, креативна та експериментальна інтенція визнаного сучасного американського митця, якою Ріркрит Тіраванія слідував протягом досить тривалого часу у своїх новаторських творчих пошуках, формуючи цим свій унікальний та неповторний художній стиль.

Надихаючись експериментальними поглядами північноамериканської мистецької традиції та продовжуючи естетичну лінію гуру американського мистецтва другої половини ХХ століття Роберта Раушенберга / Robert Milton Ernest Rauschenberg; 1925–2008 /, Ріркрит Тіраванія майстерно «переінтонував» концептуальний акцент із «об'єкта мистецтва» на «ситуацію мистецтва». Оригінально та самобутньо поєднуючи північноамериканську естетичну традицію зі східними філософськими практиками, Ріркрит Тіраванія набув

популярності своїми інноваційними та експериментальними художніми роботами. Зазначимо також, що унікальний художній стиль та неповторна творча манера образотворчого письма Рікріта Тіраванія формувалися в естетичній парадигмі авангардного мінімалізму.

Працюючи досить тривалий період часу в цій художній сфері, можна говорити про сучасні творчі інновації та сміливі креативні експерименти в рамках цієї стильової течії, які привніс митець у сучасну художню культуру. Сучасні мінімалістичні погляди Рікріта Тіраванія групуються навколо поєднання експресивної абстракції, різних геометричних форм, експериментального використання світла та кольору.

Естетична концепція Рікріта Тіраванія пов'язана з вивченням сприйняття світла та кольору на різних поверхнях певних арт-об'єктів. Важливою складовою його концептуальних арт-практик – це художня трансформація звичайних (на перший погляд) та певною мірою рутинних речей на щось якісно нове та цікаве, що наповнене певним багатоплановим естетичним змістом. І в цьому (свого роду катарсичному та метафізичному переході від повсякденного до піднесеного, від звичайного до незвичайного, від побутового до естетичного, від утилітарного до концептуального тощо) – митець і визначає основну творчу парадигму всієї своєї активної роботи у креативній сфері останніх десятиліть, якій підпорядкована вся його художня та мистецька творчість.

Додатково можна зазначити, що певним чином у цій естетичній трансформації простежуються творчі студії вже згаданого вище Роберта Раушенберга, для творчості якого це художнє перетворення (як і для його послідовника Рікріта Тіраванія) і було тим самим визначальним елементом його власного стильового методу. Також слід згадати, що до творчого ареалу Рікріта Тіраванія входять комбіновані експерименти з різними образотворчими матеріалами та художніми техніками, естетичне завдання яких полягає у створенні вражаючих імерсивних інсталяцій та новаторських творів мистецтва.

Культурні та естетичні засади мистецького експерименту на прикладі футуристичної художньої моделі влучно окреслила українська дослідниця Олеся Бенюк: «Футуристичний експеримент носив глобальний характер і охоплював усі види мистецтва – від поезії і малярства, як основних, до скульптури, музики, театру, фотографії, кінематографу та архітектури. Погляди Т. Ф. Марінетті на роль мистецтва в суспільстві вирізнялися радикальним запереченням культури та мистецтва попередніх епох і ствердженням, що сучасна цивілізація мусить кардинально змінити ціннісні орієнтації, стати на шлях активного перетворення світу за допомогою техніки та машин. Футуристи відмовилися від статичності та намагалися створювати картини і скульптури, що давали відчуття руху: фази руху не лише чергувалися, а й нашаровувалися одна на одну (принцип дивізіонізму). Поняття “динамізм” було найважливішим у художньо-естетичній концепції футуризму, представників якого цікавили тільки такі предмети, котрі мали динамічне наповнення» [11, с. 9]. У контексті нашого дисертаційного дослідження можна відзначити, що динамічність експериментальних програм митців у моделях реляції охоплює і динаміку їхньої взаємодії, діалогу, спілкування. У художній культурі другої половини ХХ століття динамічна реляційна програма творчого процесу (у будь-яких видах мистецтва, зокрема у кіномистецтві) стає чи не єдиним насправді дієвим його ресурсом, що й становить концептуальну основу тандемної творчості.

Духовно-інтелектуальне, креативне, комунікаційне та естетичне занурення в «ситуацію мистецтва» (використовуючи термінологію Ніколя Бурріо) покликане викликати у незаангажованих реципієнтів нові почуття та певні емоції в рамках міжособистісного синергетичного акту. Можна сказати, що Рікріт Тіраванія відомий своїм унікальним підходом до використання арт-простору та різних світлових ракурсів у своїх експериментальних мистецьких роботах, які часто створюють атмосферу спокою, роздумів та споглядання. Саме таким ресурсом для митців у ХХ столітті стає художня практика Сходу (філософія, релігійний досвід, естетика, культура та мистецтво Індії, Китаю, Японії, Кореї). Для західних експериментаторів, захоплених динамікою, рухом,

розширенням зовнішніх кордонів пізнання, Схід уособлював протилежну програму – споглядальність, нерухомість, відстороненість, самотність тощо.

Не зупиняючись докладно на кроскультурних особливостях формування художньої культури Північноамериканського регіону другої половини ХХ – початку ХХІ століть, зазначимо, що подібний «поворот на Схід» становив наріжне значення для творчих пошуків нових виразних засобів та світоглядних установок у авангардному мистецтві згаданого вище історичного періоду. Тут достатньо відзначити орієнталістську орієнтацію «алеаторичних практик», які посідали чільне місце у спільній естетичній програмі творчого тандему композитора-експериментатора Джона Кейджа / John Milton Cage Junior; 1912–1992 / та хореографа-постановника Мерса Каннінгема / Mercier Philip “Merce” Cunningham; 1919–2009 /. Тому можна говорити про те, що саме авторським мистецьким симбіозом (з’єднання сучасних технологій із традиційними художніми методами) Рікріт Тіраванія продовжив творчу традицію північноамериканських митців другої половини ХХ – початку ХХІ століть, виробивши при цьому свій унікальний та неповторний художній стиль.

Отже, ідея тотальної та «проростаючої» реляції у сучасному концептуальному мистецтві, впроваджена авторитетним французьким культурологом, мистецтвознавцем, арт-куратором Ніколя Бурріо, сприяє формуванню актуальної методології дослідження складних феноменів сучасної культури. Саме тому, використовуючи запропонований аналітичний інструментарій реляційної теорії, у нашій дисертаційній розвідці ми спробуємо екстраполювати інноваційні дослідницькі механізми концепції Ніколя Бурріо на феномен тандемної творчості під час авторської аналітичної реконструкції. Тому зазначимо, що складність теоретичного осмислення експериментальних та інноваційних культурних явищ ХХ–ХХІ століть викликає необхідність звернення до ширшого наукового інструментарію.

Також важливо для нашого дисертаційного дослідження простежити генеалогічні модуси формування реляційної метатеорії Ніколя Бурріо. Отже, естетична рефлексія Ніколя Бурріо як метатеорія мистецтва виходить на широкі

культурні контексти сучасних художніх практик, що необхідно для аналітичного дослідження в рамках полідисциплінарної природи культурології. Залучення основних засад реляційної теорії Ніколя Бурріо – це необхідне рішення у спробі маркувати та аналізувати складне та амбівалетне мистецьке явище як багатогранний політворчий феномен – творчий тандем у сучасному експериментальному та концептуальному мистецтві.

Але також слід згадати, що складні процеси у художній культурі ХХ століття, відмінна риса яких сукупність протидорчих та суперечливих дискусій, зіткнулася з викликами, які піддають сумніву фундаментальні філософсько-естетичні категорії. У переосмисленні свого досвіду, у деконструкції власної проблематики відбувалася необхідна «переоцінка цінностей» та радикальна «інвентаризація» смислового апарату. Переосмислення таких складних та багатовимірних понять як «мистецтво», «естетичний досвід», «твір мистецтва», «митець» базувалося на певній «нульовій» точці, на смисловій платформі якої ставилися під сумнів основні засади цих понять. Тобто сам проєкт творчого експерименту в мистецтві ХХ століття базувався на генеральному принципі неможливості та неспроможності «старого» у культурі та мистецтві. На цій «нульовій точці» було окреслено та сформульовано концепти «занепаду культури», «переоцінки цінностей», кінця мистецтва тощо.

— Ще Георг Вільгельм Фрідріх Гегель / Georg Wilhelm Friedrich Hegel; 1770–1831 / у своїй фундаментальній праці «Лекції з естетики» / “Vorlesungen über die Ästhetik”; посмертне видання 1835 року / вперше у гуманітаристиці артикулює стан «кінця мистецтва». Визначний німецький філософ прогнозував можливий стан мистецтва, коли мистецтво перестане бути самодостатнім (або «незацікавленим») естетичним явищем. Г. В. Ф. Гегель припускав, що у найближчій перспективі цілком можлива ситуація втрати безпосереднього сприйняття мистецтва. У певному сенсі можна сказати, що значення навантаження переміститься з феномена мистецтва на категорію концепції.

Важливо звернути увагу, що гегелівська концепція кінця мистецтва знайшла своє продовження у турбулентних та гострополемічних дискусіях, які

напружено велися протягом усього ХХ століття аж до радикальних постмодерністських доктрин. Певна стильова мозаїчність та концептуальна роздробленість сучасних творчих практик може свідчити про кризову ситуацію в академічному та експериментальному мистецтві ХХ–ХХІ століть.

Цю ситуацію в мистецтві красномовно описала дослідниця-мистецтвознавець Любов Кияновська: «Особливо часто це стосується творів, які оперують знаками колишніх епох і ховаються за химерні маски, перелицьовані з пишних шат минулого. Можна шукати в них філософсько-етичної багатозначності діалогу зі світовою культурою та ширше – з цивілізацією, проте філософсько-етичний сенс нерідко набуває у цих конверсаціях такої гротесковості, так відверто декларує свою іронічну зверхність щодо начебто непорушних ідеалів та ідолів, що доцільніше говорити тут про гру в її найбільш парадоксальному смислі, про фантасмагорію й епатаж. Дух перевтовленої епохи, “Fin de siecle”, начебто знову переноситься зі сторічної давнини, проте значно інтенсифікуючись і набуваючи все гострішого відчуття всезнання і всезаперечення» [39].

— починаючи з ніцшеанської / Friedrich Wilhelm Nietzsche; 1844–1900 / ідеї про «смерть Бога» у книзі «Весела наука» / “Die fröhliche Wissenschaft”; 1882 / філософська, культурологічна, естетична, мистецтвознавча думка у гуманітарному мультидисциплінарному просторі ХХ століття дійшла, умовно кажучи, до «танатологічних» рефлексій, які були втілені у виразній галереї філософських концепцій;

— в цьому контексті можна зарахувати ключову роботу для структуралізму та постструктуралізму, полемічний потенціал якої залишається актуальним для сучасних аналітичних рефлексій до сьогодні. Йдеться про легендарне та знакове есе «Смерть автора» / “La mort de l’auteur”; 1967 / французького філософа Ролана Барта / Roland Barthes; 1915–1980 /;

— також концепції «кінця мистецтва» / “End of Art” / можна зустріти у класичних роботах ХХ століття. Можна навести приклад полемічної роботи «Після кінця мистецтва: сучасне мистецтво та палітра історії» / “After the End of

Art: Contemporary art and the pale of history”; 1997 / американського арт-критика та мистецтвознавця Артура Данто / Arthur Danto; 1924–2013 /;

— збірка філософських есе «Прозорість зла» / “La Transparence du mal”; 1990 / та фундаментальне дослідження «Ілюзія, естетичне розчарування» / “Illusion, desillusion esthetiques”; 1997 / видатного французького соціолога, культуролога та філософа-постмодерніста Жана Бодріяра / Jean Baudrillard; 1929–2007 /;

— продовжуючи гегелівські рефлексії щодо «кінця історії», американський філософ та політолог Френсіс Фукуяма / Francis Fukuyama; нар. 1952 / наприкінці 90-х років ХХ століття висунув авторську концепцію завершення ідеологічних протистоянь та політичної парадигми того часу у культовій праці «Кінець історії та остання людина» / “The End of History and the Last Man”; 1992 /;

— але найбільш «вибухонебезпечним» та радикальним поглядом на всю західноєвропейську культуру в цілому можна зустріти в епохальній філософській праці «Присмерк Європи» / “Der Untergang des Abendlandes”; у двох томах: 1918–1922 / німецького філософа та культуролога Освальда Шпенглера / Oswald Arnold Gottfried Spengler; 1880–1936 /;

— продовжуючи, доповнюючи та розвиваючи шпенглерівську парадигму у низці філософських праць, присвячених питанням культури, місця людини у соціокультурному просторі, питанням естетики та мистецтва (у таких класичних роботах як «Культурно-історичні дослідження» / “Cultuurhistorische verkenningen”; 1929 /, «У тіні завтрашнього дня» / “In de schaduwen van morgen”; 1935 /, «Зіпсований світ» / “Geschonden wereld”; 1946 / тощо), видатний нідерландський філософ, історик та дослідник культури Йоган Гейзинга / Johan Huizinga; 1872–1945 / окреслив проблемне поле питань, актуальних і для сьогоденної зарубіжної та вітчизняної гуманітаристики.

Отже, виходячи з перерахованого вище можна сказати, що Георг Вільгельм Фрідріх Гегель у своєму дослідженні «Лекції з естетики» висував ідею поглинання базових форм сприйняття мистецтва концептуалізацією

мистецтва, коли безпосереднє естетичне переживання прекрасного йде у сферу складних інтелектуальних конструкцій. Філософ моделював ситуацію, в якій сучасному реципієнту недостатньо буде взаємодії з художніми практиками мистецтва у безпосередньому форматі, тоді виникає потреба у певній пояснювальній концепції. Тому можна говорити (спираючись на гегелівську естетичну ідею розвитку мистецтва), що стан сучасного мистецтва виражається ситуацією поглинання мистецтва у форматі безпосереднього сприйняття – концептуалізацією художньої творчості.

Також слід зазначити, що важлива стильова особливість сучасних художніх практик полягає у ексклюзивному авторському арсеналі засобів вираження. Для художньої культури XVIII–XIX століть характерна ситуація універсальних мистецьких стилів із певним арсеналом технічних засобів вираження. Мистецтво Бароко, Класицизму, Романтизму – для кожного цього «великого» стилю характерна потужна естетична парадигма, у межах якої той чи інший митець створював свій неповторний творчий профіль. Естетична програма того чи іншого стилю формує певну художньо-образну систему, що визначає конкретний художній інструментарій, який необхідний для реалізації авторського проєкту.

Важливо відзначити, що у художній культурі XX століття відбувається докорінна трансформація естетичної системи координат через кризові та турбулентні зрушення у світогляді епохи. Це призвело до унікальної ситуації, яка характеризується неможливістю відтворення ексклюзивних авторських художніх принципів іншими митцями у межах експериментального концептуального мистецтва XX століття: «Скептицизм щодо ідей прогресу в постмодерному мистецтві обертається скептицизмом щодо художнього експерименту, навіть більше – щодо оригінальності, неповторності художнього результату як вищої мети мистецької діяльності. Замість “будови нових світів” – “grand narratives” модерністського мистецтва – постмодерністи знову і знову переглядають традиційні матеріали, стандартні форми, старі стилі й академічні

техніки, наголошуючи на безпретензійності – “little narratives” – своєї творчості» [32].

Саме в такій культурно-історичній ситуації концепція взаємодії Ніколя Бурріо як інноваційний методологічний інструментарій рефлексій щодо сучасних культурно-мистецьких практик артикулює ціннісне поле комунікації у мистецтві та комунікації через мистецтво. Завдяки подібному теоретико-методологічному підходу ми можемо сформулювати та актуалізувати принципи тандемної творчості. Безумовним дослідницьким інтересом у цьому контексті користується багаторічна художня колаборація оригінальних та самодостатніх митців. Простежується певна стильова еволюція у межах спільних культурних акцій, з прикладу якої можна досліджувати механізми творчої взаємодії. Міжособистісний зв'язок між митцями, співтворцями, реляція у межах культурно-мистецьких практик формує численні варіанти та типи творчих тандемів. У художній культурі ХХ століття, особливо на її експериментальних флангах, міжособистісна творча комунікація художників, митців, творців набуває статусу самостійної художньої форми. Різноманітні моделі співробітництва, творчої комунікації, спільних культурно-мистецьких проєктів у художній культурі сьогодення у методології реляційної теорії стають окремими естетичними об'єктами, які, в такому контексті, вимагають окремих осмислень та досліджень.

Також реляційна теорія Ніколя Бурріо «добудовує» певні невраховані раніше сегменти до оптики статусу сучасного мистецького продукту: концепція творчої комунікації та художньої взаємодії перетворює готові мистецькі твори на вид послуг, а митців – на тих, хто ці твори-послуги «надає» та ще довгий час «утримується» в ареалі твору (проєкту) за допомогою сучасних видів промоцій та комунікацій (медійних та немедійних).

1.2. Феномени «творчий тандем» та «тандемна творчість» як мистецький репрезентант реляційної парадигми у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть

Для нашого дисертаційного дослідження важливо визначити концептуальну відмінність таких мистецьких явищ як «творчий тандем» та «тандемна творчість». Для цього дуже складного питання важливо «відштовхнутись» від самого явища художньої творчості. «Художня творчість – це створення нових образних і символічних структур, яким притаманні естетичні, пізнавальні і комунікаційні цінності. Її основу складає діяльність митця, його знання і вміння нестандартно бачити світ і втілювати їх в художніх образах. На відміну від наукової і технічної творчості, у художній творчості надзвичайна велика роль належить уяві, художній інтуїції, філософсько-світоглядній позиції митця» [44].

Культурні феномени «тандемна творчість» та «творчий тандем» крізь призму реляційної естетики французького культуролога та мистецтвознавця Ніколя Буррію, безумовно, є перспективними та актуальними для сучасної вітчизняної гуманітаристики. Враховуючи, що дослідницька рефлексія складних та суперечливих процесів у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть звертається до інноваційного методологічного інструментарію, виникає необхідність використання саме аналітичного апарату Ніколя Буррію.

Також ми можемо говорити про успішну репрезентацію в мистецтві ХХ століття художньої тандемної творчості (з характерною для цього виду творчості ідіосинкратичною природою) поряд з іншими мистецькими експериментами та новаціями. Безперечним на наш погляд є твердження, що всі ці художні політворчі формати завжди були заряджені потужним іммерсивним, синергетичним, креативним, інтенційним та інноваційним потенціалом, творча реалізація якого ґрунтовно та різнобічно знайшла свою

нішу у численних філософських, культурологічних, мистецтвознавчих та аналітичних рефлексіях.

Неординарне та ексклюзивне явище спільного художнього акту потребує особливого та неупередженого дослідницького погляду через нетривіальну природу співтворчості. Використовуючи відточений та апробований у сучасній гуманітарній сфері культурологічний, естетичний та мистецтвознавчий інструментарій, можна виявити нові координаційні елементи між співавторами, які розкривають суттєві та визначальні комунікаційні механізми політворчості.

Додатково можна зазначити, що різноманітність форм спільної творчості та художнього співавторства включає наративні, жанрові, стильові, тематичні, синтетичні комбінації. У наукових працях сучасних вітчизняних дослідників тандемний феномен детально аналізується через перспективний ракурс взаємодії та взаємозбагачення в рамках певної мистецької школи та стилістичної програми.

Безперечно, апробуючи інноваційний методологічний інструментарій, слід спиратися на аналітичні рефлексії видатних сучасних культурологів, філософів та мистецтвознавців. Фундаментальні аналітичні інтенції сучасних вітчизняних дослідників (Дагмара Дувірак [32], Любов Кияновська [38; 39] та інші), присвячені ґрунтовній розробці та аналітиці кризових тенденцій у сучасній художній культурі, необхідні для формулювання контекстуальних смислів.

На окрему згадку заслуговує цікава та перспективна джерелознавча обставина в актуальній гуманітаристиці, що такі мистецькі феномени як «творчий тандем» та «тандемна творчість» ретельно та всебічно аналізуються та досліджуються у наукових працях сучасного вітчизняного дослідника О. Оніщенко, які стали важливою та наріжною методологічною оптикою для нашої дисертаційної розвідки. Також зазначимо, що широка та безкрайня, внутрішньо суперечлива та гостро полемічна духовно-інтелектуальна панорама художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть потребує сфокусованого та ретельно вивіреного дослідницького погляду, саме тому у

своїй аналітиці ми спиратимемося на низку сучасних досліджень Н. Левченко [45], Л. Левчук [46; 47] та О. Оніщенко [56; 57; 58; 59; 60; 61], необхідних для повноцінного наукового обґрунтування проблематики нашої дисертаційної розвідки.

У нашому дисертаційному дослідженні ми можемо зазначити (з усім ступенем дослідницької відповідальності), що у зарубіжній та вітчизняній гуманітаристиці новочасного виміру лише останнім часом дослідницька увага починає звертатися до таких мистецьких явищ, як «творчий тандем» та «тандемна творчість» (про що докладніше було сказано у першому розділі нашого дисертаційного дослідження). В ускладненому контексті (певними змістовними інтонаціями) цієї дефініційної, понятійної та термінологічної проблематики ми не можемо не згадати прозорливих дослідницьких інтенцій Олени Оніщенко, які стали чи не першими серйозними науковими студіями у сучасній українській культурологічній думці, присвячені докладному, ретельному, вивіреному та дбайливому аналізу саме таких мистецьких явищ як «творчий тандем» та «тандемна творчість» у художній культурі сьогодення [56].

Багатошарова та багатогранна, полярна та поліваріативна, амбівалентна та багатоярусна мистецька природа політворчої співпраці (у різних комбінованих поєднаннях та з помітною реляційною інтенсивністю) потребує тонко налаштованого та ретельно вивіреного методологічного та наукового інструментарію. Саме тому вже апробований аналітичний підхід О. Оніщенко стане важливим відправним методологічним пунктом (але також окремо відзначимо, що одним із) нашого дисертаційного дослідження.

Продовжуючи сказане вище, зазначимо, що важливим сегментом культурологічної розвідки є термінологічна ясність основних смислових концептів. Робота О. Оніщенко «“Тандем” як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини ХІХ століття» є необхідною науковою підмогою для позначення меж політворчого формату. Відштовхуючись від запропонованої у науковій розвідці О. Оніщенко

культурологічної панорами феноменів тандемної реляції, можна отримати певну класифікацію та типізацію різних форм творчої співпраці, що було необхідним науковим елементом для власного дослідження.

Також слід зазначити, що попереднім дослідницьким етапом в аналітиці механізмів творчої співпраці стала стаття “The Art of Collaboration: Studies in Creativity” сучасного зарубіжного арт-критика Nancy Kuhl [101].

Феноменології візуальних та пластичних форм експериментального мистецтва у синтетичному творчому симбіозі присвячено низку досліджень сучасних вітчизняних та зарубіжних науковців – О. Брюховецька [21], П. Харченко [80], Л. Мова [53], М. Corbella [92].

Ґрунтуючись на репрезентативній науковій та джерельній базі, було проведено апробацію культурологічної реляційної оптики у контексті сучасних художніх тандем-практик. Дослідницька інтенція нашої дисертаційної розвідки полягає у тому, щоб ретельно та всебічно проаналізувати такі мистецькі феномени як «тандемна творчість» та «творчий тандем» у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть, використовуючи інноваційний та перспективний методологічний інструментарій реляційної естетики. Культурологічний та мистецтвознавчий досвід реляційної реконструкції та алгоритм евристичної рефлексії сучасних художніх практик був сформульований та викладений у наукових працях французького дослідника Ніколя Бурріо, про що вже було сказано вище.

Також важливо відзначити, що у нашому дисертаційному дослідженні було концептуалізовано реляційні механізми створення спільних експериментальних арт-проектів та творчих інноваційних акцій (у мистецькому форматі тандемної творчості) у сучасній художній культурі. Наукова новизна дослідження полягає у аналітичній реконструкції художньої психології на прикладі експериментальних політворчих арт-об’єктів через реляційну оптику Ніколя Бурріо.

Артикулюючи перспективне інтелектуальне зрушення у бік концептуалізації феноменів сучасного експериментального мистецтва, слід

зазначити певну наукову зацікавленість у контексті апробації нового методологічного інструментарію. Можна констатувати про успішну репрезентацію у мистецтві ХХ століття художньої тандемної творчості (з характерною для цього виду творчості ідіосинкратичною природою) поряд з іншими мистецькими експериментами та новаціями.

Безумовно, важливе місце у науковій розвідці займає термінологічна ясність та вичерпне визначення того чи іншого ключового концепту. Наведемо визначення, дане у статті «“Тандем” як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини ХІХ століття» сучасного вітчизняного дослідника Олени Оніщенко: «“Тандем – від англ. tandem – розташований один за одним”, що на паритетних засадах використовується як в технічних, так і гуманітарних науках. Останні – артикують “тандем” як спільну діяльність або взаємовигідний союз» [56].

Продовжуючи цю думку, авторитетний арт-куратор музею Бейнеке – «Бібліотека рідкісних книг та рукописів Бейнеке» (штат Коннектикут, США) / “Beinecke Rare Book & Manuscript Library” / – Ненсі Куль / Nancy Kuhl / окреслила основні вектори дослідження тандемної творчості у контексті механізмів естетики взаємодії у своїй статті «Мистецтво співпраці: дослідження у сфері творчості» / “The Art of Collaboration: Studies in Creativity”; 2018 / [101].

Дуже важливо відзначити, що «видатні творчі колаборації ставлять під сумнів міфологію індивідуального генія та запрошують нас розглянути додаткові можливості творчого мислення та спільної роботи. <...> Художнє партнерство, творча конкуренція, інтенція натхнення, вплив імпресаріо та інституту арткритики – ці та інші різновиди уявних чи сконструйованих комбінацій можуть бути сформовані продуктивними викликами чи руйнівними силами. Любов та гнів, задоволення та ревнощі, розмова та суперечка – ці емоції, здається, можуть множитися у співпраці. Архівні матеріали надають широкий доступ до методології створення творів мистецтва у контексті відносин та взаємодій. У документальних записах бачимо, як кілька рук працюють над редагуванням тексту, безліч людей створюють сценічну виставу,

два митці обмінюються безпосереднім художнім досвідом – у фокусі уваги проявляється соціальний та міжособистісний режим художньої практики. Дослідження психології та механізмів творчості одночасно аналізують та артикують різноманітний інтелектуальний потенціал, який використовується для створення чогось нового» [101].

Творчий тандем – це таке явище в художній культурі, коли два або більше митців об'єднуються для спільної роботи над певним культурно-мистецьким проектом: «Ніщо не існує у вакуумі. Хоча вони й займають різні творчі сфери, художники та музиканти часто черпають натхнення одне в одного, а деякі навіть зайшли так далеко, що об'єдналися. Результати часто були настільки ж захоплюючими, як і несподіваними» [85].

Цей вид творчості набув особливого поширення у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть, що пов'язано зі змінами в суспільстві, розвитком нових технологій та мистецьких напрямків. Натомість особливості та характеристики тандемної творчості можна визначити через наступні маркери:

— синергія та взаємозбагачення – тандемна творчість дозволяє митцям об'єднати свої знання, досвід та навички для створення унікальних та оригінальних творів мистецтва. Кожен учасник вносить свій внесок, що призводить до виникнення синергетичного ефекту, коли результат перевищує суму окремих складових;

— експерименти та інновації – спільна робота сприяє експериментам з новими матеріалами, техніками та формами виразності. Митці можуть вийти за рамки звичного та створити щось принципово нове, що відображає сучасні тенденції в мистецтві;

— діалог та обмін ідеями – тандемна творчість передбачає постійний діалог та обмін ідеями між учасниками. Це сприяє глибшому розумінню задуму, дозволяє критично оцінити роботу та знайти оптимальні рішення для досягнення поставленої мети;

— соціальна взаємодія – спільна робота над художнім проектом сприяє розвитку соціальних навичок, вчить митців слухати один одного, йти на компроміси та знаходити спільну мову;

— розширення меж мистецтва – тандемна творчість часто призводить до розширення меж традиційних видів мистецтва, виникнення нових жанрів та напрямків. Митці можуть поєднувати різні види мистецтва, створюючи мультимедійні проекти, інсталяції, перформанси тощо.

Таким чином смислові координати явища «тандемна творчість» демонструють масштаби цього феномену, артикуючи його особливу роль у розвитку сучасної художньої культури. Адже тандемна творчість сприяє:

— оновленню мистецтва – завдяки експериментам та інноваціям, тандемна творчість сприяє появі нових напрямків та жанрів у мистецтві;

— інтеграції мистецтв – тандемна творчість часто передбачає поєднання різних видів мистецтва, що сприяє їх взаємозбагаченню та створенню мультимедійних проектів;

— діалогу культур – спільна робота митців з різних країн сприяє культурному обміну та кращому взаєморозумінню;

— розвитку соціальної взаємодії – тандемна творчість сприяє розвитку соціальних навичок у митців, вчить їх співпрацювати та знаходити спільну мову.

Далі можна зазначити, що креативний потенціал художньої діяльності творчого тандему ґрунтується на плідній мистецькій співпраці двох чи більше авторів-митців протягом певного (найчастіше досить тривалого) часу. Додамо, що ця мистецька колаборація ґрунтується на спільній художній діяльності всіх учасників-митців, об'єднаних єдиною творчою акцією та єдиним художнім задумом. На цьому основоположному для подальшої аналітичної роботи твердженні слід додатково зупинитися – необхідно особливо наголосити на важливості тієї мистецької обставини, що ті чи інші художні твори створюються спільними зусиллями митців у рамках тандемної творчої діяльності.

Аналізуючи культурне явище «тандемна творчість» через реляційний методологічний інструментарій Ніколя Бурріо, ми можемо розглянути його як форму мистецької практики, що акцентує на відносинах, взаємодії та соціальному контексті.

Ніколя Бурріо наголошує на тому, що мистецтво створює «місця для відносин». У контексті тандемної творчості, сам процес співпраці стає таким місцем. Важливим є не лише кінцевий продукт, але й динаміка взаємодії між митцями. Тандемна творчість можна розглядати як форму «діалогового мистецтва», де відбувається постійний обмін ідеями, вплив та взаємне формування творчого процесу. Ніколя Бурріо підкреслює «соціальний поворот» у мистецтві, де твір стає не стільки об'єктом, скільки ситуацією. Тандемна творчість часто виходить за межі індивідуального вираження, створюючи соціальні зв'язки та спільноти.

Спільні художні проєкти можуть реагувати на соціальні проблеми, відображати колективні переживання та сприяти соціальному діалогу. Тандемна творчість передбачає активну участь митців у спільному процесі. Це форма партисипації, де кожен учасник вносить свій внесок у створення цілісного твору. Взаємодія між митцями може бути різною: від рівноправної співпраці до розподілу ролей та обов'язків. Важливим є те, як ця взаємодія впливає на кінцевий результат.

Ніколя Бурріо аналізує мистецтво як частину мережі соціальних зв'язків. Тандемна творчість можна розглядати як створення нових зв'язків між митцями, а також між митцями та аудиторією. Спільні проєкти можуть розширювати коло спілкування, створювати нові можливості для співпраці та сприяти поширенню ідей.

Отже, використовуючи реляційну методологію Ніколя Бурріо, ми можемо побачити, що тандемна творчість – це не лише створення спільного твору, але й формування соціальних зв'язків, створення простору для діалогу та активної участі.

Додатково можна зазначити, що важливим комунікаційним фактором, що сприяє створенню спільних мистецьких проєктів, є ситуація, коли тандем-автори об'єднані спорідненими естетичними поглядами. Також можна відзначити, що протягом досить тривалого часу, в рамках якого створювалися певні спільні арт-об'єкти, персональну естетичну програму одного з тандем-авторів було суттєво трансформовано під впливом естетичних поглядів іншого тандем-автора. Виходячи з цієї унікальної ситуації можна констатувати про формування спільної естетико-художньої програми в рамках того чи іншого творчого об'єднання.

Важливий елемент художньої комунікації полягає у обміні креативними ідеями задля досягнення певного позитивного результату у творчій сфері. Представлений естетичний феномен тандемної творчості можна зустріти у різних духовно-інтелектуальних галузях, включаючи мистецтво, музику, кінематограф, літературу, хореографію, театр та інші формати художнього самовираження. У концептуальних рамках тієї чи іншої творчої колаборації кожен митець робить свій унікальний внесок у розвиток сучасного арт-простору, використовуючи свої професійні навички, кваліфіковані знання та особистісні перспективи.

Креативним результатом цього естетичного феномену, а саме тандемної творчості, можна вважати формування та продукування нових художніх ідей та мистецьких концепцій, які, можливо, не були б артикульовані та репрезентовані в індивідуальному творчому форматі. Можна резюмувати, що творчі тандеми найчастіше відрізняються високим рівнем взаєморозуміння та довіри між учасниками, що сприяє вільному обміну креативними думками. Відзначимо також, що ця ситуація сприяє реалізації інноваційних мистецьких експериментів, які є важливим компонентом художньої культури, сприяючи її розвитку та всебічному збагаченню новими смислами.

Лаканівська концепція «Великого Іншого» / “Grand Autre” / є ключовим поняттям в психоаналізі Жака Лакана, яке відображає ідею про те, що неможливо повністю зрозуміти себе або світ через мову або символи. «Великий

Інший» є символічним порядком, що організує наші думки, почуття та сприйняття, і відіграє важливу роль у формуванні нашої ідентичності та сприйнятті дійсності. У мистецтві другої половини ХХ століття концепція «Великого Іншого» Жака Лакана справила значний вплив на розвиток сучасного мистецтва. Художники почали використовувати мистецтво як засіб виразу своїх внутрішніх конфліктів, невизначеності та суперечностей, що відповідає ідеї Жака Лакана про неповноту та розрив між «суб'єктом» та «Іншим». Прикладом лаканівської ідеї у художній культурі може бути творчість художника Френсіса Бекона, який в своїх роботах відображав внутрішні конфлікти та агонію людського буття через абстракцію та експресіонізм. Його картини спонукали глядачів до роздумів про складність та протиріччя людського існування, що відповідає лаканівській концепції «Великого Іншого». Таким чином, Жак Лакан та його концепція «Великого Іншого» суттєво вплинули на мистецтво другої половини ХХ століття, сприяючи розвитку нових експресивних форм та виразних засобів, які допомагали художникам виразити складні аспекти людського психологічного та емоційного досвіду.

Неординарне та ексклюзивне явище спільного художнього акту потребує особливого та неупередженого дослідницького погляду через нетривіальну природу співтворчості. Використовуючи відточений та апробований у сучасній гуманітарній сфері культурологічний, естетичний та мистецтвознавчий інструментарій, можна виявити нові координаційні елементи між співавторами, які розкривають суттєві та визначальні комунікаційні механізми політворчості. Певна стильова мозаїчність та концептуальна роздробленість сучасних творчих практик може свідчити про кризову ситуацію в академічному та експериментальному мистецтві ХХ–ХХІ століть.

Тому виникає дослідницька обґрунтованість у залученні нових аналітичних засобів. Ідея тотальної реляції у сучасному концептуальному мистецтві, запропонована Ніколя Бурріо, сприяє формуванню актуальної методології, необхідної для аналізу тандемного феномену у культурологічному

контексті. Концептуальний стрижень реляційної методології полягає у розкритті механізмів взаємодії художніх практик. Отже, залучення концептуального реляційного інструментарію – це необхідне рішення у спробі маркувати та аналізувати складне та амбівалентне мистецьке явище політворчих практик у сучасному культурному просторі.

На думку Ніколя Бурріо, найважливіше місце у сучасному концептуальному мистецтві займає полемічна інтенція, дискусійна спрямованість на твір мистецтва. Комунікаційна взаємодія під час безпосереднього естетичного сприйняття концептуального арт-об'єкта – це те, що визначає естетичну і навіть екзистенційну цінність того чи іншого художнього проєкту. Іншими словами, «ситуація мистецтва» – це потенційна можливість соціальної взаємодії.

Досвід розкриття імерсивних реляцій у нашій розвідці ґрунтувався на прикладі художньої експериментальної творчості таких творчих тандемів як «Кейдж–Каннінгем», «Фелліні–Рота», «Фелліні–Гуерра», «Бауш–Фелліні», «Бауш–Альмодовар» та «Бергман–Нордгрен». Панорама художніх практик, запропонованих для аналізу тандем-проєктів, включає звернення до авангардних композиційних технік та експериментальної хореографії, аудіального оформлення кінокадрів та пластичного символізму у кінематографі. Додатково можна зазначити, що завдяки включенню реляційної методології Ніколя Бурріо можна виявити ті імпліцитні креативні чинники, крізь призму яких виразніше проступають механізми співтворчості.

Дослідницька інтенція нашої дисертаційної розвідки ґрунтується на тому, щоб всебічно визначити та повнокровно реконструювати художній вплив «філософії випадкового» східноазійської медитативної традиції на формування унікальної та новаторської методології спільних музично-хореографічних проєктів та мистецьких акцій творчого тандему «Кейдж–Каннінгем». Але, крім цього, основним аналітичним стрижем нашого дисертаційного дослідження буде реляційна реконструкція механізмів творчих новацій у межах такого мистецького об'єднання як творчий тандем «Кейдж–Каннінгем».

Слід зазначити, що оригінальна мистецька програма творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» була опозиційно налаштована стосовно філософських, естетичних, музичних, театральних, пластичних, сценічних та танцювальних засад свого часу. У певному сенсі їхній спільний творчий вектор багато в чому суперечив естетичним поглядам північноамериканської хореографічної традиції модерн кінця XIX – першої половини XX століть. Тому необхідно ґрунтовно дослідити наріжні аспекти взаємодії принципів, механізмів драматургії, виразних засобів музично-хореографічного мистецтва у рамках єдиного мистецького синтетичного феномену.

Методологія нашого дисертаційного дослідження включає історичний та аналітичний методи, також методи компаративного та культурологічного аналізу. Наукова новизна нашого дисертаційного дослідження полягає в аналізі трансформації північноамериканської хореографічної традиції модерн у спільних творчих проєктах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема.

На прикладі експериментальних творчих проєктів та мистецьких акцій Джона Кейджа та Мерса Каннінгема з'ясовано основні ознаки взаємодії музично-хореографічних структур у галузі синтетичних художніх практик. Було визначено особливості творчої комунікації Джона Кейджа та Мерса Каннінгема на прикладі спільної розробки та художнього втілення експериментальних естетичних концепцій.

Отже, можна відзначити, що у нашому дисертаційному дослідженні – у контексті активного мистецького діалогу із уславленою традицією північноамериканської хореографії модерн – ми спробуємо виявити спадковість естетичних ідей, яка стала основою формування художніх принципів творчого тандему «Кейдж–Каннінгем». Також проаналізувати значення алеаторичного методу як формотворчого принципу музично-хореографічного цілого у спільних художніх акціях вищезгаданого тандему. Визначити вплив «філософії випадкового» на формування унікальних творчих методів тандему, які йшли врозріз із естетичними поглядами хореографії модерн.

Унікальним та неповторним результатом напруженої творчої взаємодії таких полярно-організованих особистостей стає той художній феномен, який актуалізує дослідницькі інтенції та рефлексії. А саме, і тут слід зазначити, що експериментальні алеаторичні практики Джона Кейджа (музичні) та Мерса Каннінгема (пластико-хореографічні) у синтетичній парадигмі музичного та хореографічного мистецтва стали художнім опозитом строго-регламентованої концепції сюжетного балету Марти Грем та невблаганно-детермінованій системі додекафонної техніки Арнольда Шенберга.

І тут навіть можна вийти на ширші узагальнюючі горизонти, що в глибокому культурологічному розумінні це можна вважати унікальним симбіозом між раціональним Заходом та інтуїтивістським Сходом.

Додатково можна зазначити, що у художній культурі проблема перетину різних видів мистецтва завжди була актуальною та перспективною. Комбінації різних видів мистецтва у одному художньому феномені зустрічаються різні, але найпоширеніший варіант синтезу мистецтв завжди втілювався у театральних хореографічних жанрах. Під впливом світоглядно-трансформаційних процесів та філософсько-естетичних концепцій мистецтво ХХ–ХХІ століть відзначено інтенсивною актуалізацією синтетичних жанрів з багатьох причин, серед яких одна з провідних – стрімке поширення візуальних форм та художніх виразних засобів (у музичній культурі зокрема).

До того ж сучасне мистецтво в принципі тяжіє до зони експерименту у пошуках нових технічних та художніх засобів самовираження та рефлексії. Тому для розуміння витоків феномену сучасної видовищності та синтетичних жанрів художнього простору сьогодення доцільним є дослідження мистецьких явищ другої половини ХХ століття – початку ХХІ століття.

Беззастережна актуальність дослідження спільних творчих проєктів Джона Кейджа та Мерса Каннінгема нерозривно пов'язана з тим, що тодішня північноамериканська культура (а саме – другої половини ХХ століття) стала центром потужного розвитку нових засобів художньої виразності у всіх видах мистецтва, зокрема у синтетичному жанрі хореографічної постановки. Аналіз

мистецького доробку потужного та яскравого творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» є інструментом атрибуції філософсько-естетичних поглядів митців, що робить ці матеріали перспективними для подальшого вивчення та впровадження у науковий обіг вітчизняного мистецтвознавства з подальшим збагаченням гуманітарного корпусу досліджень.

У нашій дисертаційній розвідці задіяно ґрунтовний та різнобічний корпус дослідницьких робіт, присвячених аналітичній рефлексії спільного творчого доробку двох екстраординарних та впливових експериментаторів другої половини ХХ століття у широких культурологічних та мистецтвознавчих контекстах – композитора-авангардиста Джона Кейджа та хореографа-постановника Мерса Каннінгема.

Ґрунтовні та численні дослідницькі роботи С. Павлишин [62] та О. Григоренко [27; 28] сфокусовані на північноамериканській музичній культурі початку та першої половини (С. Павлишин) – другої половини ХХ століття (О. Григоренко). У докладних аналітичних рефлексіях визнаних вітчизняних дослідників-музикознавців панорамно та контекстуально відображена особистість Джона Кейджа, його вчителів, однодумців та колег.

Комплексно-контекстуально та тематично-монолітно представлена досить широка панорама експериментального музичного мистецтва ХХ століття Північноамериканського регіону. Науковий доробок визнаних вітчизняних дослідників (Л. Мова [53], Р. Кундис [43], Н. Кіптілова [43], А. Байдіна [43], а також колективний навчальний посібник «Сучасний танець. Основи теорії і практики» [75]) репрезентують феномен сучасного хореографічного мистецтва через інноваційну культурологічну оптику, збагачуючи та розширюючи термінологічний апарат.

Проблеми методології культурологічного пізнання, кіномистецтва та візуальної культури ґрунтовно представлені у наукових розробках вітчизняної дослідниці О. Брюховецької [21].

Численні культурологічні та мистецтвознавчі роботи Д. Шарикова [82; 83] присвячені хореографічному мистецтву ХХ століття. У них дана

класифікація різних стильових течій балетних шкіл. Також вони дають ґрунтовні уявлення про естетичні пошуки майстрів хореографічного мистецтва минулого та сьогодення.

У процесі роботи над нашим дисертаційним дослідженням виникла потреба звернення до колективної мистецької збірки “Dancers on a Plane: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns” [93]. Ексклюзивна особливість цієї мистецької збірки для культурологічної аналітики полягає у численних розшифрованих інтерв'ю композитора Джона Кейджа, хореографа Мерса Каннінгема та художника Джаспера Джонса під час їхньої мистецької роботи над спільними творчими проєктами у художній галереї “Anthony d’Offay” у 1989 році.

Також мета нашого дисертаційного дослідження полягає у тому, щоб висвітлити особливості творчої комунікації. Джона Кейджа та Мерса Каннінгема на прикладі мистецького втілення експериментальних естетичних концепцій, що реалізувалися у спільних художніх проєктах творчого тандему «Кейдж–Каннінгем».

Враховуючи заявлену мету дисертаційного дослідження, необхідно висвітлити та розкрити ті мистецькі механізми, що сформували унікальні особливості творчої комунікації композитора-експериментатора Джона Кейджа та хореографа-постановника Мерса Каннінгема. Аналітична та дослідницька інтенція у нашій дисертаційній розвідці фокусуватиметься на мистецькому феномені художнього втілення експериментальних та естетичних концепцій творчого тандему «Кейдж–Каннінгем». Завдяки показовим та примітним прикладам успішно реалізованих музично-хореографічних проєктів, створених спільними мистецькими устремліннями композитора-авангардиста Джона Кейджа та хореографа-експериментатора Мерса Каннінгема, є дослідницька можливість простежити художню еволюцію естетичних поглядів творчого тандему «Кейдж–Каннінгем».

Отже, у художній культурі проблема перетину та взаємодії різних видів мистецтва завжди була актуальною, продуктивною та перспективною,

жанротворчою та стилетворчою. Поліфункціональне музичне мистецтво та різні танцювальні практики завжди знаходилися поруч у природному та досить органічному співіснуванні, активно взаємодіючи та суттєво взаємодоповнюючи одна одну. Естетичні витоки та творчу генеалогію цього синтетичного феномену у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть можна ретельно простежити та дослідити, починаючи з далекої архаїки та закінчуючи експериментальними форматами сучасної хореографії.

Слід зазначити, що художня культура ХХ століття – це багатогранне та інтелектуально-насичене мозаїчне панно, яке складалося з експериментальної та новаторської творчої діяльності митців. Тогочасні мистецькі практики зазнавали суттєвого переосмислення під натиском радикальних світоглядно-трансформаційних процесів та філософсько-естетичних концепцій, що сприяло активному пошуку нових форм самовираження. Характерною особливістю турбулентних та кардинальних зрушень у художній культурі ХХ століття є феномен перетину різних видів мистецтва. На особливу дослідницьку увагу заслуговує проблемне та перспективне поле синтетичної природи мистецтва в контексті спільних творчих проєктів.

Отже, дисертаційне дослідження мистецької співпраці розкриває нові аспекти теорії творчості та художнього мислення, суттєво доповнюючи аналітичні уявлення про індивідуальні творчі стратегії. Саме процес створення спільних мистецьких експериментальних проєктів сприяв формуванню оригінального та новаторського автостилю того чи іншого тандему. Особливо це стосується прикладів багаторічного творчого діалогу видатних митців, тому що кожного з авторів можна розглядати окремо через контекст їхньої унікальної творчої реалізації, але спільні мистецькі проєкти народжують новаторський та неповторний творчий синтез, який заслуговує на додаткове дослідження. У центрі цієї проблематики знаходиться широкий спектр варіантів колективної творчості, що включає спільно розроблені проєкти. Мистецький творчий тандем передбачає різноманітні варіанти та конфігурації:

музика–театр, музика–кіно, музика–хореографія, музика–живопис–хореографія тощо.

Аналізуючи наукові дослідження та опубліковані матеріали, можна дійти до певного проміжного узагальнення, що з другої половини ХХ століття і до сьогодні зацікавленість вітчизняних та зарубіжних культурологів та мистецтвознавців проблематикою взаємодії аудіального та візуального компонентів у кіномистецтві стає дедалі інтенсивною.

— Це вже і класичні роботи впливових кінокритиків післявоєнного періоду Андре Базена [87] та Чезаре Дзаваттіні [107]. Андре Базен та Чезаре Дзаваттіні займалися зокрема теоретичними обґрунтуваннями неореалістичної естетики у кіно післявоєнного періоду та відстоювали експериментальні ідейно-мистецькі погляди на кіномистецтво, які відобразилися у низці наступних наукових праць.

— Проблема аудіовізуальної взаємодії в кіно ґрунтовно розроблена сучасним дослідником-кінознавцем Мауріціо Корбелла [92], що стало важливим підґрунтям для нашого способу аналізу фільму “Otto e mezzo”.

— Також ця тематика знайшла своє відображення у роботах сучасних вітчизняних дослідників [80], у яких доповнюється та розширюється термінологічний апарат, враховуючи технологічні видозміни у кіномистецтві останніх років.

— Важливим джерелом розуміння мистецьких методів творчого тандему «Фелліні–Рота» стала робота сучасного італійського дослідника Еміліо Аудіссіно [86].

— До феномену аудіовізуального простору та семантики кінематографічного тексту зверталися у своїх дослідженнях визнані вчені – [80], [103], [92], [104], [107]. Ці роботи послужили визначальним теоретико-методологічним фундаментом нашої дисертаційної розвідки.

— Також у процесі роботи над дисертаційним дослідженням виникла потреба звернення до матеріалів, що безпосередньо належать до роботи кінорежисера над тим чи іншим фільмом [97; 98], [102].

Також окремо слід згадати, що дослідницька проблематика цього підрозділу полягає у тому, щоб висвітлити особливості творчої комунікації Федеріко Фелліні та Ніно Рота на прикладі спільного фільму “Otto e mezzo”. У контексті активного творчого діалогу з неореалістичною традицією в італійському повоєнному кінематографі виявити спадковість естетичних ідей, які стали базисом для формування мистецьких принципів творчого тандему «Фелліні–Рота». Показати успішну творчу реалізацію (1) радикального переосмислення феномену особистості та (2) художнього зображення явищ свідомого та несвідомого порядку в експериментальному авторському кіно.

Також окремо слід проаналізувати спільно розроблені механізми новацій, задіяні протягом багаторічної творчої співпраці між кінорежисером та кінокомпозитором загалом та під час роботи над фільмом “Otto e mezzo” зокрема. Розкрити інноваційну та наріжну роль музичного простору у фільмі “Otto e mezzo” як драматургічну організацію та структурне формування художнього зображення творчої сповіді – “Confessions” – кінорежисера.

Отже, можна сказати, що у кіношедевр “Otto e mezzo” йдеться про зйомку так і не знятого фільму – у фінальній сцені руйнуються декорації і залишається лише гірке усвідомлення, що нічого не вийшло. Коли наприкінці фільму нам показані фінальні кадри – це відбитий на плівці некерований митцем потік свідомості (чи підсвідомості), що вирвався назовні у вигляді спогадів. У цьому фільмі Федеріко Фелліні наважився на сміливий творчий експеримент – створити фільм про фільм, якого немає.

Важливо відзначити, що Федеріко Фелліні вважав, що у самій природі мистецтва є щось неприродне, штучне, вигадане. Саме тому завдання цього творчого експерименту, повнокровно та самобутньо виражене у фільмі “Otto e mezzo”, полягало в тому:

— (1) щоб створити такий кінотекст, який ламає всі умовності, рамки, прийняті сюжетні ходи;

— (2) щоб створити такі художні умови, які занурюють глядача у хаос творчої думки кінорежисера;

— (3) щоб створити такий метафільм, який виривається за межі (кіно)мистецтва та пред'являється у вигляді одкровення творчої думки митця;

— (4) щоб спробувати проаналізувати, як сплітається дивовижна «мозаїка» цього значного кінотексту. «Мозаїка», яка вся побудована на хаосі неусвідомленого;

— (5) щоб намагатися з'ясувати – в який саме момент виникає кристалізований порядок із цього безформного хаосу.

Згідно з зауваженням сучасного дослідника італійського кіно Мауріціо Корбелла / Maurizio Corbella /, в аналітиці якого творчість кінорежисера посідає чільне місце: «Фільм “Otto e mezzo” є водночас “звітом” про складний процес самоусвідомлення, якому Федеріко Фелліні надавав величезного значення, і розповіддю про народження фільму, який ніколи не побачить світ. Тулліо Кезич [Tullio Kezich; 1928–2009. – Г. С.] точно вказує на два полюси, всередині яких бореться ця творча інтенція режисера у цьому фільмі: (1) інтелектуальне усвідомлення своїх меж і (2) неминуча доінтелектуальна необхідність віддатися потоку уяви» [92].

На окрему дослідницьку згадку заслуговує цікава та перспективна джерелознавча обставина в актуальній гуманітаристиці з питань синтетичної природи мистецьких практик у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Важливо сказати, що у нашій дисертаційній розвідці ми задіяли та апробували певний корпус наукових праць зарубіжних та вітчизняних дослідників у сучасній гуманітарній сфері, присвячений різним аспектам кінематографічного феномену у мистецькій культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Зазначимо, що у новочасному гуманітарному полі вітчизняної науки присутнє ґрунтовне монографічне дослідження «Час і простір у кінематографі» сучасного науковця І. Зубавіної [37], в якому ретельно та всебічно аналізуються темпоральні та просторові структури авторського та передового кінематографічного мистецтва. Згадане вище заслужено визнане гуманітарне дослідження у галузі сучасної культурології України збагатило наші аналітичні

інтенції, що спонукало нас до використання у нашій дисертаційній розвідці актуальних теоретико-методологічних підходів.

Складні, перспективні, багатоаспектні та вкрай важливі питання синтетичної взаємодії та реляційного формату у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть (загалом) та сучасному кінематографічному мистецтві (зокрема) зразково та докладно розглянуті у науковій розвідці Поліни Харченко «Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв» [80], яка теж стала певною методологічною та аналітичною підмогою для нашого дисертаційного дослідження.

Також неможливо було виключити із нашого дослідницького поля зарубіжні джерела, присвячені кінорежисерській творчості Федеріко Фелліні та кіносценарній майстерності Тоніно Гуерра. Ця широка, неосяжна та різноманітна джерельна база збагатила наш аналітичний світогляд необхідним фактологічним матеріалом.

Заявлена вище мета нашого дисертаційного дослідження полягає у розкритті значення мистецького феномену художньої “Memory”–концепції як для творчого тандему «Фелліні–Гуерра» зокрема, так і для всієї кінематографічної творчості Федеріко Фелліні загалом. На прикладі фільму “Amarcord” показати роботу мистецької взаємодії між кінорежисером та кіносценаристом у ході спільного творчого процесу.

Розкрити та показати, як взаємодіють “Reminiscence”–пазли між собою у фільмі “Amarcord”. Проаналізувати визначальне значення концептів «дитинство», «пам’ять», «час», «спогад», «ностальгія» для кінематографічної творчості визнаного італійського кінорежисера другої половини ХХ століття. Розкрити концептуальні та реляційні механізми спільної творчості кінорежисера Федеріко Фелліні та кіносценариста Тоніно Гуерра над фільмом “Amarcord”.

Також у нашому дисертаційному дослідженні ми аналізуємо вплив неореалістичної традиції в італійському повоєнному кінематографі на формування унікальних мистецьких методів та самобутнього

кінорежисерського стилю Федеріко Фелліні. Приділяється увага особливостям художньої комунікації кінорежисера Федеріко Фелліні та кіносценариста Тоніно Гуерра у контексті плідної мистецької співпраці. В рамках нашої дисертаційної роботи ми досліджуємо визначальний вплив художньої “Memory”–концепції на формування естетичних уявлень Федеріко Фелліні, які були реалізовані у рамках спільної мистецької колаборації творчим тандемом «Фелліні–Гуерра» на прикладі фільму “Amarcord”.

Слід зазначити, що художня “Memory”–концептосфера (яка складається із наріжних для творчості Федеріко Фелліні концептів – «дитинство», «пам’ять», «час», «спогад», «ностальгія») формує кадрово-мозаїчну драматургію кінооповідання фільму “Amarcord” зокрема та епізодично-калейдоскопічну структуру всієї кінематографічної граматики кінорежисера загалом. Ці смислові доміанти-образи сформували характерну стильову «впізнаваність» кіномови італійського митця. Можна констатувати, що згадані вище художні образи становлять певну психолого-темпоральну “Memory”–концепцію єдиного кінематографічного метатексту визнаного кінорежисера, яка поширюється на всю кінематографічну творчість Федеріко Фелліні.

Зазначимо, що творча логіка внутрішнього розгортання “Memory”–метасюжету спонукала Федеріко Фелліні залучити у кінотворі “Amarcord” апробований раніше художній механізм епізодичного нанизування, який став своєрідною стильовою «візитівкою» визнаного італійського майстра. У численних інтерв’ю та автобіографічних нотатках Федеріко Фелліні свідомо артикулював визначальну для другої половини ХХ століття мистецьку проблематику феномену дитинства та механізми художнього втілення цього символічного явища у новаторських творчих практиках.

Тобто звідси випливає, що це проблемне поле постійно «водило» кінорежисера художнім маршрутом «вічного повернення» до “Memory”–концепції, яка спонукала митця звертатися протягом всієї своєї творчої кінодіяльності до поетики пам’яті, плинності часу та ностальгії. Саме у цьому тематико-естетичному контексті та психолого-художньому векторі і було

створено кіношедевр “Amarcord”, який став відверто-справжнім та пекуче-проникливим поетичним одкровенням темпоральної дискретності та хисткого самовідчуття плинності часу.

Далі продовжуючи відзначимо, що важливою значенневою структурою будь-якого дослідницького досвіду є термінологічна визначеність основних інструментальних позицій. Представлена дослідницька розвідка знаходиться в орбіті багаторівневих та амбівалентних концептів «тандемна творчість» та «творчий тандем». Наші аналітичні рефлексії присвячені сутнісній диференціації та точному термінологічному визначенню кожного цього концепту.

Додатково можна зазначити, що у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть художній феномен тандемної творчості досить поширений у деяких видах мистецтва, але особливо плідно тандемна творчість виявила себе у сфері кіномистецтва та музичного театру. Це зумовлено тим, що ці мистецькі сфери є синтетичними та за визначенням вимагають спільної роботи митців у процесі створення того чи іншого культурного артефакту. Але не всі види мистецької співтворчості можна інтерпретувати як тандемна творчість. Окремо слід зазначити, що під це визначення – «тандемна творчість» – підпадають довготривалі творчі союзи («Режисер–Композитор», «Режисер–Лібретист», «Композитор–Балетмейстер»), які продукували спільні твори мистецтва протягом досить тривалого часу чи стильового періоду.

Враховуючи всю хитку проблему цього культурного явища, необхідно звернутися до нових теоретико-методологічних установок. Про що й проартикульовано у сучасних дослідницьких інтенціях: «Теоретичний і методологічний плюралізм, який вочевидь притаманний некласичній естетиці, має незаперечні потужні можливості щодо визначення подальших наукових перспектив. Ця теза при всій абстрактності свого змісту відбиває, однак, специфіку естетики некласичного періоду – рух уперед, що передбачає запровадження в обіг нових імен, а отже й визначення нових концептуальних моделей, модернізацію тезауруса тощо» [61 с. 94]. Ця думка підводить нас до

звернення до такого теоретико-методологічного інструментарію, як реляційний аналіз політворчих явищ у мистецькій культурі другої половини ХХ століття.

Саме тому, на підставі вищесказаного, можна обґрунтовано проартикулювати нашу дослідницьку установку, що філософським, естетичним, культуротворчим, креативно-рефлексивним результатом інтелектуальної турбулентності у художній культурі та творчо-пошукової “Creation”–діяльності у західноєвропейському мистецтві другої половини ХХ століття став поворот до переосмислення традиційної моделі мистецького мислення у контексті некласичних форм художнього пізнання та експериментального зображення дійсності.

Висновки до розділу 1

Реляційний методологічний інструментарій Ніколя Бурріо – це культурологічна та міждисциплінарна концепція, яка акцентує увагу на взаємодії між зацікавленим глядачем та твором мистецтва. Також це стосується взаємин між самими арт-об’єктами у тому чи іншому соціокультурному просторі. Для французького дослідника подібна реляційна теоретико-методологічна установка стала одним із найважливіших інструментальних підходів для розуміння художніх процесів у сучасному мистецтві. Саме тому важливим елементом нашого дисертаційного дослідження стало використання реляційного підходу Ніколя Бурріо щодо аналізу політворчих мистецьких явищ у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

На думку Ніколя Бурріо, найважливіше місце у сучасному концептуальному мистецтві займає полемічна інтенція, тобто дискусійна спрямованість на твір мистецтва. Комунікаційна взаємодія під час безпосереднього естетичного сприйняття концептуального арт-об’єкта – це те, що визначає культурну та навіть екзистенційну цінність того чи іншого художнього проєкту. «Ситуація мистецтва», за визначенням французького дослідника, це потенційна можливість соціальної взаємодії. В рамках нашого

дисертаційного дослідження нас цікавив реляційний інструментарій, через оптику якого ми і розглянули культурні явища «творчий тандем» та «тандемна творчість».

Творчий тандем – це таке явище у художній культурі, коли два або більше митців об'єднуються для спільної роботи над певним культурно-мистецьким проектом. Цей ексклюзивний вид творчості набув особливого поширення у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть, що пов'язано зі змінами в суспільстві, розвитком нових технологій та мистецьких напрямків. Особливості та характеристики креативної діяльності творчого тандему можна визначити через наступні маркери: синергія та взаємозбагачення, експерименти та інновації, діалог та обмін ідеями, соціальна взаємодія, розширення меж мистецтва. Таким чином, смислові координати явища «творчий тандем» демонструють масштаби цього феномену, артикуючи його особливу роль у розвитку сучасної мистецької культури.

Аналізуючи культурне явище «тандемна творчість» через реляційний методологічний інструментарій Ніколя Буррію, ми можемо розглянути його як форму мистецької практики, що акцентує увагу на відносинах, взаємодії та соціальному контексті. Французький дослідник наголошує на тому, що мистецтво створює «місця для відносин». У контексті тандемної творчості, сам процес співпраці стає таким місцем. Важливим є не лише кінцевий продукт, але й динаміка взаємодії між митцями. Тандемну творчість можна розглядати як форму «діалогового мистецтва», де відбувається постійний обмін ідеями, вплив та взаємне формування творчого процесу.

Ніколя Буррію підкреслює «соціальний поворот» у мистецтві, де твір стає не стільки об'єктом, скільки ситуацією. Тандемна творчість часто виходить за межі індивідуального вираження, створюючи соціальні зв'язки. Тандемна творчість передбачає активну участь митців у спільному процесі. Це форма партисипації, де кожен учасник вносить свій внесок у створення цілісного твору. Взаємодія між митцями може бути різною: від рівноправної співпраці до розподілу ролей та обов'язків. Отже, використовуючи реляційну методологію

Ніколя Бурріо, ми можемо побачити, що тандемна творчість – це не лише створення спільного твору, але й формування соціальних зв'язків, створення простору для діалогу та активної участі.

РОЗДІЛ 2. ТАНДЕМНА ТВОРЧІСТЬ В МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

2.1. Тандемна творчість «Композитор – Хореограф-постановник» (Джон Кейдж – Мерс Каннінгем)

Унікальним та оригінальним, самотнім та ексклюзивним, і навіть можна сказати – по-справжньому зірковим прикладом спільної мистецької співдружності (яка тривала протягом багатьох років) у художній культурі другої половини ХХ століття можна назвати творчий тандем хореографа-постановника Мерса Каннінгема / Mercier Philip “Merce” Cunningham; 1919–2009 / та композитора-авангардиста Джона Кейджа / John Milton Cage Junior; 1912–1992 /. Їхніми (двох масштабних та самотніх митців, непересічних та творчих особистостей північноамериканського авангардного та експериментального мистецтва) спільними творчими досягненнями стали численні музично-хореографічні проекти та експериментальні мистецькі акції, що незворотно змінили творчий ландшафт художньої культури 60-х–80-х років ХХ століття.

Знакова та доленосна зустріч двох нетривіальних та творчих особистостей, що з часом переросла у багаторічну дружбу з подальшою інтенсивною мистецькою співпрацею, відбулася випадковим та непередбачуваним чином у 1938 році. На окрему згадку заслуговує ця незначна на перший погляд біографічна деталь, яка з часом трансформувалася в певну естетичну парадигму на багато років для творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» за тими самими ключовими концептами як «випадковість» та «непередбачуваність».

Цікаво простежити, як незначні біографічні аспекти переростають (або навіть можна сказати «викристалізуються») у певну концептуальну методологію тандемної художньої діяльності, через яку формується та репрезентується мистецька стратегія спільної (або навіть індивідуальної)

творчості. Просто потрібно ще раз чітко проговорити у рамках нашого дисертаційного дослідження, що такі креативно заряджені явища (у плані філософському, психологічному, естетичному, творчому, світоглядному, художньому тощо) як «випадковість» та «непередбачуваність» стали наріжними концептами у всій спільній мистецькій діяльності визнаного творчого тандему «Кейдж–Каннінгем». Іншими словами, психологічне оформлення знайомства двох митців (а саме під знаком «випадковості» та «непередбачуваності») і вплинуло на подальше формування їхньої спільної творчої та мистецької програми.

Звідси впливає можливість констатувати, що вагомим та оригінальним мистецьким результатом художньої діяльності творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» став інноваційно-креативний та радикально-експериментальний феномен у художній культурі другої половини ХХ століття, який можна визначити у певних та дуже точних термінологічних рамках, а саме – «музична алеаторика», «хореографічна алеаторика» та «музично-хореографічна алеаторика» (як спільна творча концепція).

Філософсько-естетичним базисом спільної мистецької програми (відзначимо, що це «музична алеаторика», «хореографічна алеаторика» та «музично-хореографічна алеаторика») творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» стали: дзен-буддійська філософія, східні сакральні практики та естетика медитативного споглядання. Тому тут можна відзначити, що хореограф-новатор Мерс Каннінгем та композитор-експериментатор Джон Кейдж органічно вписали цей філософсько-естетичний «Поворот на Схід» у свою спільну тандемну творчість.

Не зайвим буде нагадати про важливість таких наріжних для творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» мистецьких концептів (які вже фігурували у нашому дисертаційному дослідженні вище), як «випадковість» та «непередбачуваність» (які, до речі, формувалися та застосовувалися у спільних умовах на паритетних засадах). Вони (ці багатопланові та амбівалентні концепти), по суті, стали цікавим та унікальним естетичним симбіозом між

західноєвропейською раціональністю та північноатлантичною прагматичністю – з одного боку, і далекосхідним медитативним світоглядом – з іншого боку.

Також варто згадати й іншу не менш важливу перманентну екзистенційно-психологічну ситуацію, що представлені у нашому дисертаційному дослідженні північноамериканські митці-авангардисти другої половини ХХ століття намагалися подолати потужне «гравітаційне поле» естетичної парадигми попередньої мистецької епохи протягом усієї своєї спільної творчості у якості усталеного та багаторічного художнього об'єднання, а саме через мистецьку форму творчого тандему.

Саме тому, щоб сформуванню бездоганно переконливий та посправжньому вагомий мистецький «опозит» (цей термін у нашому дисертаційному дослідженні використовується у контексті усвідомленої мистецької стратегії, що виражалася у побудові такого художнього дискурсу, який був би ґрунтовним осмисленням творчої традиції попередньої епохи) по відношенню до потужної та авторитетної художньої традиції модерн, творчий тандем «Кейдж–Каннінгем» протягом багатьох років звертався до східноазійської «філософії свободи» та залучення до своїх музично-хореографічних практик тексту давньокитайського трактату «І-Цзін».

Тобто виникає цікава та нетривіальна творча та біографічна ситуація у мистецькій долі творчого тандему «Кейдж–Каннінгем», і тут важливо це підкреслити особливо, що через умовну «втечу на Схід» можна на якийсь час вийти із «матриці» жорстко-детермінованої системи координат західноєвропейської та північноатлантичної естетичної парадигми попереднього стильового напрямку в художній культурі того часу (60-ті–80-ті роки ХХ століття). Звідси випливає, що можна аргументовано позначити, що композитор-авангардист Джон Кейдж та хореограф-постановник Мерс Каннінгем (кожен з них окремо, але також і спільними творчими та вольовими зусиллями) намагалися вийти з естетичної програми своїх визнаних та авторитетних вчителів. На цій теоретико-методологічній та духовно-екзистенційній платформі визнані митці зійшлися, і вже відштовхуючись від

цього світоглядного та естетичного трампліну, композитор-експериментатор та хореограф-постановник почали формувати свою спільну естетичну програму у рамках багаторічної тандемної творчості.

Також слід зазначити, що у нашому дисертаційному дослідженні проаналізовано естетичну трансформацію північноамериканської хореографічної традиції модерн у спільних творчих, мистецьких та музично-хореографічних проєктах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема. Також виявлено та проаналізовано суттєве значення успадкованих естетичних ідей хореографічної школи Марти Грем у творчих пошуках та експериментах видатного хореографа-постановника Мерса Каннінгема. Показано та відображено в тексті нашого дисертаційного дослідження механізми мистецької взаємодії в рамках функціонування багаторічної та плідної тандемної творчості композитора Джона Кейджа та танцівника-хореографа Мерса Каннінгема.

Джон Кейдж – видатний північноамериканський композитор-авангардист другої половини ХХ століття. Сфера творчих, новаторських та експериментальних інтересів композитора пов'язана з переосмисленням фундаментальних та базових засад всього музичного мистецтва загалом. Можна прокреслити таку філософсько-естетичну лінію еволюції художніх поглядів композитора Джона Кейджа, а саме від революційної «емансипації» звуку, через суттєве переосмислення звукової та акустичної нотації до абсолютно радикальних поглядів стосовно підготовки академічних та традиційних музичних інструментів.

Вся багатогранна та «вибухонебезпечна» творча діяльність визнаного північноатлантичного митця була присвячена радикальній та кардинальній «переоцінці цінностей» багатовікової академічної традиції західноєвропейської музичної культури. На окрему мистецтвознавчу та культурологічну увагу заслуговує художній феномен нестандартного використання класичних та етнографічних музичних інструментів, який посідав у композиторській творчості Джона Кейджа значне місце.

Композиторська багатогранна доля та багаторічна художня творчість Джона Кейджа сформувалися під всеосяжним впливом непорушного авторитету його вчителя під час дворічного приватного навчання музично-теоретичним формам та засадам композиторської майстерності. А саме – впливового австрійського композитора та визнаного музичного теоретика кінця XIX століття – першої половини XX століття Арнольда Шенберга / Arnold Schönberg; 1874–1951 /. Неможливо також не відзначити, що мистецькі, творчі та музичні проекти революційного американського композитора-експериментатора (Джона Кейджа) багато в чому ґрунтувалися на підвищеній інтенції (у плані самореалізації) у художній культурі Північної Америки другої половини XX століття.

Сюди можна віднести і певні тектонічні зрушення у художній культурі Північноамериканського регіону післявоєнного періоду, філософсько-естетичні вібрації яких вплинули на формування духовно-інтелектуального клімату епохи. Ці турбулентні зрушення стосувалися і світоглядних установок, і природничо-наукових відкриттів революційного значення, і суттєвої інвентаризації базисних та фундаментальних етичних положень. Також не варто забувати про гіркий емігрантський досвід значної частини західноєвропейських інтелектуалів, які були змушені рятуватися через геополітичні катастрофи першої половини XX століття. До них належить і австрійський композитор єврейського походження Арнольд Шенберг.

Ця ситуація точно характеризується у сучасних вітчизняних дослідженнях: «Даний процес є художнім відлунням наукового вибуху ідей, спричиненого відкриттями теорії відносності, квантової теорії, появою атомної фізики. У 1920-ті роки гостро постає проблема зміни наукової парадигми. Нове бачення фізичного світу не вкладалося в свідомості вчених. Новий світогляд, пов'язаний з виявленням мікросвіту, вимагав перегляду основних положень в філософії науки» [31].

Повертаючись до «закону сполучених судин» у єдиному метанаративному гуманітарному полі, можна простежити певні реляційні

феномени, коли природничо-наукові прозріння впливають на всю художню культуру епохи: «Це, звичайно ж, вплинуло на перебудову системи звукових уявлень, пришвидшило виникнення нових звукових об'єктів розвитку, сприяло створенню нових звукових структур. Модерний підхід до музичної матерії, новітні концепції музичного простору і часу, музичного інтонування, пошук конструктивних і семантичних можливостей нововведених структурних одиниць, освоєння незвіданих просторових вимірів мікро- і макросвітів відбувалися не тільки в науці, а й у музиці» [31].

Вчителями та наставниками Джона Кейджа були впливові постаті у світі північноамериканського академічного музичного мистецтва ХХ століття. Це і один із корифеїв північноатлантичної музичної культури Генрі Коуелл (Джон Кейдж навчався у нього протягом 1933 року). Це і «гуру» революційного музичного мислення першої половини ХХ століття Арнольд Шенберг (Джон Кейдж займався з ним приватно протягом двох років – з 1934 року по 1936 рік). Також варто зазначити, що без останнього (а саме без Арнольда Шенберга) неможливо собі уявити повнозвучність художньої панорами напружених творчих досліджень у галузі сучасної музичної практики.

У сучасних мистецтвознавчих дослідженнях постать композитора та викладача Генрі Коуелла відкривається у бік збагачення наших уявлень про цю непересічну особистість: «Поборник новаторства та акумулятор ідей, Коуелл був багатопрофільним музикантом та невтомним громадським діячем – композитором, виконавцем, критиком, видавцем та педагогом. Він сприяв трансплантації в американську культуру нових напрямів, привнесених європейцями, а також брав участь у зіставленні, переплавленні та схрещуванні їх з явищами інших культур. <...> Коуелл прагнув до генерації певних процесів в єдиновекторний результат, що покликано було, на його думку, стимулювати формування вітчизняних тенденцій» [27, с. 27].

Отже, Генрі Коуелл / Henry Cowell; 1897–1965 / – видатний північноамериканський композитор, піаніст, музикознавець та педагог, відомий своїми експериментальними та новаторськими ідеями в музиці. Під час

навчання Генрі Коуелл почав експериментувати з різними музичними техніками, зокрема з кластерними акордами та нетрадиційними способами гри на фортепіано. По праву можна сказати, що Генрі Коуелл був одним із найсміливіших експериментаторів у музичному мистецтві першої половини та середини ХХ століття. Визначний північноамериканський композитор суттєво розширив традиційні уявлення про музичні інструменти та способи гри на них. Генрі Коуелл використовував у своїй експериментальній творчості кластерні акорди, поліритмію, атональність, натуральні лади східної музики та інші художні принципи та новаторські техніки. Також слід зазначити, що Генрі Коуелл розробив власну систему музичної нотації, яка дозволяла записувати складні ритмічні та звуковисотні структури.

Теоретико-методологічна додекафонна концепція Арнольда Шенберга, яка виражена у вигляді строгої та чітко продуманої системи дванадцятитонові серійної композиції, є справжня та безприкладна “Magnum Opus” видатного австрійського композитора. Про це сам Арнольд Шенберг писав таким чином: «Після багатьох невдалих спроб протягом приблизно дванадцяти років я заклав основи нового способу музичної організації, що, як уявляється, здатен відновити ту структурну диференціацію, яку раніше забезпечувала тональна гармонія. Я назвав цей спосіб методом композиції на основі дванадцяти тонів, співвіднесених тільки один з одним. Цей метод полягає передусім у постійному та виключному використанні ряду з дванадцяти різних тонів. Звісно, це означає, що жоден тон всередині серії не повторюється і що в ній застосовуються всі дванадцять тонів хроматичної гами, хоча й впорядковані по-різному. Вона жодним чином не ідентична хроматичній гамі» [22, с. 35].

Безапеляційний та безкомпромісний композиторський авторитет Арнольда Шенберга суттєво вплинув на формування власних художніх орієнтирів композитора-початківця Джона Кейджа. Окрилений світлими надіями досягнути таємниці композиторського ремесла, через деякий час композитор-початківець глибоко розчарувався і у своєму композиторському таланті, і в уроках маститого вчителя: «Заняття з Шенбергом, на думку Кейджа,

були покликані забезпечити йому найвищий ступінь акредитації в галузі композиторської майстерності, після чого учнівський етап міг вважатися закінченим. І незважаючи на те, що ці заняття розвивалися за несподіваним для молодого композитора сценарієм, вони стимулювали пошук його власного творчого шляху, який визначився як результат усвідомлення своєї ролі в сучасній культурній ситуації та парадоксальним чином оформився не як продовження шенбергівської лінії, а скоріше як її альтернатива. На цьому виборі дався визнаки весь випробуваний композитором спектр естетичних впливів, об'єктивних життєвих умов та практичних обставин» [27, с. 24].

Проте Джон Кейдж згодом (правда, не відразу, а лише після багатьох років) із теплотою згадував уроки свого авторитетного вчителя, віддаючи належне масштабу особистості великого композитора: «Так чи інакше, Кейдж прагнув позиціонувати себе як учня австрійського метра, завжди згадуючи про свої заняття з ним. Він з гордістю розповідав, що в 1953 році дізнався від музикознавця Пітера Ейтца, що той колись спитав Шенберга про те, кого зі своїх американських студентів він може відзначити. Старий [У цьому контексті йдеться про Арнольда Шенберга. – Г. С.] відповів, що нікого, але при згадці про Кейджа, заявив: “Він не композитор, але винахідник – геніальний”. Контекст цієї розмови не відомий, але факт сказаної фрази не викликає сумнівів» [27, с. 15].

Дуже цікаву ситуацію описує сучасний вітчизняний дослідник Володимир Грабовський. Завдяки цьому важливому біографічному штриху ми можемо уявити напружену і навіть грозову атмосферу, що панувала на уроках Арнольда Шенберга та Джона Кейджа: «Дізнавшись про амплітуду творчих зацікавлень учня, Шенберг запитав його, чи він готовий присвятити життя саме музиці. Тільки отримавши ствердну відповідь погодився навчати його безкоштовно. Знаменитий композитор, автор додекафонної системи запропонував Кейджу краще вивчити гармонію (очевидно, згідно із засадами свого підручника з цього предмета). “Щоб складати музику, ви повинні мати відчуття гармонії”, – наполягав він. Кейдж зізнався, що не має такого відчуття.

Шенберг гостро зреагував, зауваживши, що тоді молодий композитор стикатиметься з перепонами, подібними до проходження крізь стіну. “В такому разі я мушу присвятити життя биттю головою об стіну”, – відповів настирний юнак. Він ще тривалий час спілкувався з Коуеллом, консультувався з Шенбергом, який згодом назвав свого учня не композитором, а геніальним винахідником...» [26]

Безумовно, вплив вищезгаданих визнаних митців (які відзначилися радикальними нововведеннями в галузі академічного музичного мистецтва) на естетичні погляди та творчі ідеали Джона Кейджа є надважливим та повною мірою глибоким. Але не варто забувати про те наріжне положення, яке відіграло не менш рішучу роль у становленні філософських, етичних, мистецьких та світоглядних принципів композитора. А саме те, що Джон Кейдж протягом всього свого життя пристрасно захоплювався східною філософією загалом та дзен-буддизмом зокрема. Це і пояснює той вирішальний естетичний фактор, що одним із центральних принципів, яким північноамериканський експериментатор керувався у своїй багаторічній творчій та мистецькій діяльності, був нерозривно пов'язаний з таким багатозначним феноменом як «філософія випадкового», коріння якої, безумовно, походить із сакральних практик містичного орієнталізму.

Також зазначимо, що багатообіцяючим та перспективним початком розуміння глибин східного медитативного світогляду можна вважати ознайомлення композитора Джона Кейджа з легендарним давньокитайським трактатом «І-Цзін» / «Книга змін»; “易經” /. Філософсько-окультний трактат (зі свого роду досить докладними інструкціями) був призначений для того, щоб по ньому можна було ворожити за допомогою різних артефактів, використовуючи різноманітні маніпуляції із певним сакральним інструментарієм. Варто зауважити, що підкидати монетку (це одна з певних форм ментальної комунікації з цим священним для китайської культури та історії текстом) стали нещодавно, автентика ворожіння у трактаті «І-Цзін» – це стебла деревію, а ще раніше ворожили за природними візерунками на панцирі черепахи. Можна

встановити, що таке особливе та унікальне сприйняття дійсності у рамках східного філософського дискурсу підштовхнуло Джона Кейджа до створення оригінального та самобутнього творчого та мистецького методу, що ґрунтується на принципі «філософії випадкового» та «філософії непередбачуваного». Що, своєю чергою, сприяло виникненню різних алеаторичних практик спочатку у музичній сфері, а згодом і в хореографічному просторі.

Можна також відзначити, що Джон Кейдж не обмежувався виключно знайомством із сакральним текстом «І-Цзін» (хоча він досить регулярно використовував цей філософсько-окультний трактат для створення своїх алеаторичних музичних партитур), композитор, крім самостійних практик із самонавчання, розширював свої знання у сфері східної філософії, відвідуючи публічні лекції та семінари з цієї тематики: «З початку 50-х років інтерес Кейджа до східної філософії зосередився на буддійському вченні Дзен, у якому композитор знайшов ще одну нову для себе грань східної духовної традиції, підґрунтя для роздумів та модель для творчості. З 1952 року він як вільний слухач почав відвідувати лекції Дайсецу Тейтаро Судзукі [鈴木 大拙 貞太郎 (Daisetsu Teitaro Suzuki); 1870–1966. Авторитетний японський буддист, філософ, психолог. Один із провідних популяризаторів дзен-буддизму. – Г. С.] в Колумбійському університеті. Судзукі був одним із видатних філософів, які несли систему східних знань у західне суспільство. Він мав великий авторитет серед нью-йоркських інтелектуалів, серед яких був і Кейдж, який називав його “президентом” напряду» [27, с. 90].

На основі наведених вище філософсько-естетичних концепцій згодом сформувався неповторний феномен музичної алеаторики, який мав визначальну роль у контексті функціонування експериментальних мистецьких практик «безсюжетного» балету у рамках художньої діяльності творчого тандему «Кейдж–Каннінгем».

Вихований та сформований на кращих зразках впливової та авторитетної школи класичного танцю США, видатний північноамериканський хореограф-

постановник XX століття Мерс Каннінгем / Mercier Philip “Merce” Cunningham; 1919–2009 / досить тривалий час перебував у дуже активному творчому діалозі з вищезгаданою хореографічною традицією модерн. Беззаперечним досягненням його багаторічних мистецьких пошуків та сміливих експериментів стали радикальні естетичні погляди на пластичне втілення художнього образу, які безповоротно та назавжди змінили парадигму сучасного хореографічного мистецтва. Також зазначимо, що північноамериканська хореографічна традиція танцю модерн та естетичні принципи школи класичного балету відіграли суттєву та рішучу роль у професійному вихованні та художньому становленні митця.

Мерс Каннінгем був учнем видатного хореографічного діяча США першої половини XX століття, культової постаті для північноамериканського балету, авторитетного танцювального викладача, яка виховала не одне покоління високопрофесійних танцівників та танцівниць – неперевершеної та авторитетної Марти Грем / Martha Graham; 1894–1991 /. Багаторічна та успішна діяльність Мерса Каннінгема-хореографа починала формуватися саме з танцювальної студії Марти Грем. Легендарна танцівниця та визнаний хореограф-постановник Марта Грем входила до ряду авторитетних фундаторів північноамериканської танцювальної школи першої половини та середини XX століття.

Вплив Марти Грем на хореографічне мистецтво першої половини та середини XX століття дуже часто та цілком заслужено порівнювався із впливом Пабло Пікассо / Pablo Picasso; 1881–1973 / на сучасне образотворче мистецтво. Їй належить суттєвий внесок у формування північноамериканської традиції танцю модерн, поряд із такими видатними митцями як:

- Ханья Гольм / Hanya Holm; 1893–1992 /;
- Доріс Хамфрі / Doris Batcheller Humphrey; 1895–1958 /;
- Чарльз Вейдман / Charles Weidman; 1901–1975 /.

Варто зазначити, що ця «неперевершена четвірка» / “The Big Four” / увійшла до історії балетного мистецтва XX століття під загальною назвою

«Батьки-засновники північноамериканської хореографічної школи» за прикладом «Батьків-засновників США» / “The Founding Fathers” /.

Марта Грем танцювала та викладала понад сімдесят років. Серед її учнів можна назвати такі імена:

- Марта Гілл / Martha Hill; 1900–1995 /;
- Бессі Шенберг / Bessie Schonberg; 1906–1997 /;
- Бонні Берд / Bonnie Bird; 1914–1995 /;
- Ерік Хокінс / Frederick “Erick” Hawkins; 1909–1994 /;
- Метт Терні / Matt Turney; 1925–2009 /;
- Пол Тейлор / Paul Belville Taylor Junior; 1930–2018 / та інші.

Марта Грем протягом багатьох років працювала у дусі художньої парадигми танцю-модерн. У сучасних вітчизняних дослідженнях можна знайти таке визначення цієї мистецької концепції: «Модерн-стиль (від фр. *moderne* – новітній, сучасний) – одна з назв великого стилю в мистецтві Європи і США кінця XIX – середини XX століття. У стильовому відношенні модерн протиставляв історизму, що панував в мистецтві XIX століття, внутрішню цілісність і органічність. Він зароджувався як стиль узагальнюючого, універсального типу, розвиваючи деякі ідеї такого художнього напрямку в літературі, як символізм. Одна з найважливіших для модерну ідей – подолати прірву між художнім та утилітарним» [82, с. 129].

Естетизація пластичних ліній, рафінізація танцювальних рухів, психологізація художнього образу – це ті основні та наріжні позиції, що виникли в серцевині модерністського світовідчуття першої половини та середини XX століття: «Спільним для представників модерн-танцю, незалежно від того, до якої техніки вони належали і в який період проголошували свої естетичні програми, було бажання створити нову хореографію, яка б відповідала, на їх думку, духовним потребам людини XX століття» [82, с. 129–130].

Важливий відправний пункт творчого маршруту досить успішної та багато в чому сенсаційної танцювальної кар’єри Мерса Каннінгема у

північноамериканському академічному хореографічному мистецтві середини ХХ століття традиційно фіксується у 1939 році. Окремої дослідницької згадки заслуговує той біографічний факт, що плідна, перспективна та експериментальна хореографічна діяльність Мерса Каннінгема формувалася та репрезентувалася у дуже значних та масштабних хронологічних рамках.

Не буде зайвим відзначити цікаву та парадоксальну математичну особливість-збіг, що творче та танцювальне довголіття Мерса Каннінгема абсолютно рівнозначне хореографічній кар'єрі Марти Грем за кількісним та числовим показником. Безпрецедентні та унікальні 70 років сценічного та творчого життя – така ексклюзивна та виняткова біографічна деталь поєднує двох впливових та авторитетних представників північноамериканської хореографічної традиції ХХ століття – великого вчителя та визнану танцівницю Марту Грем та видатного учня та сміливого експериментатора Мерса Каннінгема.

Визначальні та вирішальні чинники формування творчих та естетичних принципів каннінгемської хореографічної школи базувалися на мистецькій платформі елітної та ексклюзивної танцювальної студії Марти Грем. Унікальна мистецька та психологічна атмосфера, в якій знаходилися та формувалися перспективні та непривичаєні ще для великої сцени молоді танцівники та танцівниці, створювалася титанічними та грандіозними організаційними зусиллями великої танцівниці Марти Грем.

Також важливо відзначити певний художній вплив театральних хореографічних постановок (окремо відзначимо, що сміливо-експериментальних та радикально-новаторських для свого часу) на молоде покоління перспективних американських танцівників, що створювалися амбітною командою творчих однодумців впливової танцівниці Марти Грем, які були реалізовані з грандіозним успіхом на найкращих балетних сценах північноамериканського регіону у 40-х роках ХХ століття. Ці успішні балетні спектаклі стали тим фундаментальним базисом хореографічної майстерності, завдяки якому багатообіцяючі молоді танцівники творчої студії Марти Грем

могли сформувати свої власні мистецькі погляди у найближчому професійному майбутньому.

Мерс Каннінгем плідно та натхненно співпрацював із колективом Марти Грем протягом шести сезонів, найчастіше як виконавець головних ролей. Протягом цих шести років (з 1939 року по 1945 рік) вже на той час успішний танцівник Мерс Каннінгем продуктивно працював у студії свого авторитетного вчителя Марти Грем – “Martha Graham Dance Company”.

За ці напружені та плідні роки було поставлено шість хореографічних спектаклів, що увійшли до «золотого фонду» балетної трупі Марти Грем / “Martha Graham Dance Company” / зокрема й північноамериканської класичної хореографії середини ХХ століття загалом:

- “Every Soul Is a Circus” / «Кожна душа – цирк»; 1939 /;
- “El Penitente” / «Розкаюваний»; 1940 /;
- “Letter to the World” / «Лист до світу»; 1940 /;
- “Punch and the Judy” / «Панч та Джуді»; 1941 /;
- “Deaths and Entrances” / «Смерті та Входи»; 1943 /;
- “Appalachian Spring” / «Весна в Аппалачських горах»; 1944 /.

Як приклад можна навести знакові постановки “El Penitente” та “Appalachian Spring”, які відіграли істотну роль у розвитку хореографічного мистецтва 40-х років ХХ століття.

Вищезгадані постановки повністю відповідали естетиці пластичної практики модерн: експресія та символізм фабули, звернення до історичних подій чи апелювання до минулого, насичений емоційний конфлікт як домінанта сюжету. «У 40-х роках [ХХ століття. – Г. С.] танець модерн з його абстрактною експресією незмінно апелював до якоїсь фабули, закодованої в пластиці, і часто робив предметом змісту вигини психоаналітичної інтроспекції – глядачеві пропонувалося “розгадати” візуально-пластичний ребус, що розгортається перед ним» [27, с. 128].

— Музику до балету “El Penitente” / «Розкаюваний» / написав багаторічний друг та однодумець Марти Грем – Луї Горст / Louis Horst; 1884–

1964 /. Слід зазначити, що митців поєднувала тривала та плідна робота над спільними музично-хореографічними проектами. Луї Горст співпрацював зі студією Марти Грем протягом 22 років – з 1926 року по 1948 рік.

Сюжет балету оповідає про містико-релігійні погляди мирянського братства пенітентів на південному заході Америки. Основна ідея їхньої релігійної традиції полягає в тому, що адепти цього радикального віросповідання мають спокутувати свої гріхи через суворе покаяння, навіть включаючи умиртвлення плоті. Завдяки сюжетним умовам, що апелювали до релігійного аскетизму та містичної рефлексії, Марта Грем повністю змогла реалізувати психологічну загостреність та художню експресію, характерні для естетики стилю модерн. Прем'єра постановки відбулася 11 серпня 1940 року в театрі Беннінгтон, штат Вермонт / “Bennington College Theatre” /. Головні ролі на прем'єрному показі виконали – Марта Грем, Ерік Хокінс та Мерс Каннінгем.

— Інша ідея була закладена у наступному спектаклі легендарної північноамериканської танцівниці, яка контрастувала з похмурою та гнітючою енергетикою балету “El Penitente”. Художній задум балету “Appalachian Spring” / «Весна в Аппалачських горах» / ґрунтувався на лірико-романтичній традиції класичної хореографії. Ця оркестрова сюїта для камерного оркестру у складі тринадцяти учасників видатного північноамериканського композитора Аарона Копленда / Aaron Copland; 1900–1990 / була створена на замовлення Марти Грем.

Можна додати, що у 1945 році Аарон Копленд отримав престижну та авторитетну «Пуллітцерівську премію за видатний музичний твір» / “Pulitzer Prize for Music” / за музику до балету “Appalachian Spring”.

Початкова ескізна назва була “Ballet for Martha” / «Балет для Марти» /, але згодом було ухвалено спільне рішення змінити цю назву на “Appalachian Spring” за пропозицією Марти Грем.

Сюжет балету оповідає про весняне свято американських поселенців XIX століття, про натхненний пошук гармонії між людиною та природою. Музика та хореографія пройняті піднесено-пасторальним та містико-пантеїстичним

настроєм метафізичного єднання людини з природою. «Темою балету і симфонічної поеми на його основі є святкування прищестя весни пенсильванськими фермерами в ХІХ ст., протиставлення радісного настрою новоодружених і ремінісценцій моторошного минулого в розповідях старих людей, нарешті різних характерів сусідів» [62, с. 59]. Прем'єра відбулася 30 жовтня 1944 року у Бібліотеці Конгресу у Вашингтоні / “Library of Congress – LOC” /. Головні ролі на прем'єрному показі знову виконали Марта Грем, Ерік Хокінс та Мерс Каннінгем.

Суттєве успадкування Мерсом Каннінгемом принципів та основоположних елементів хореографічної школи Марти Грем в період інтенсивного навчання та спільної творчої діяльності у зазначених вище постановках виражається певним вирішальним значенням для нього (Мерса Каннінгема) – це дозволило йому сформувати той базис, який став значним «трампліном» у подальшій діяльності митця.

Через деякий (окремо відзначимо, що дуже невеликий) проміжок часу Мерс Каннінгем починає працювати як самостійний хореограф-постановник автономно від Марти Грем. Згодом митець починає більш прискіпливо ставитись до деяких художніх явищ, які були основою естетичного світогляду його творчого та мистецького керівника. Розмірковуючи над естетичною парадигмою танцю модерн, комбінуючи різні стильові елементи та експериментуючи з пластичною драматургією, Мерс Каннінгем не міг не дійти неминучого переосмислення наріжних позицій хореографічного тезаурусу Марти Грем. Ця художня трансформація особливо торкнулася того концептуального значення, якому визнана американська танцівниця надавала так званому психологічному зв'язку душі та тіла під час виконання того чи іншого танцю.

Марта Грем вважала, і це була естетична домінанта її художнього та хореографічного світогляду, що танцювальна пластика повинна керуватися внутрішнім станом персонажа, зміною його психологічної та емоційної організації у процесі розвитку сюжету. Намагаючись звільнити новаторський

танець-модерн від застарілих естетичних поглядів класичної школи, Марта Грем почала використовувати незвичайні на ті часи так звані «рвані» рухи, які до неї ніхто не наважувався застосовувати.

Також її авторська хореографія стала формуватися з урахуванням сюжетів, нетипових для класичного європейського балету. У її мистецькому розумінні сюжетна компонента мала розкрити весь емоційний арсенал та психологічний спектр у рамках нового художнього явища, яким на той час був театр-модерн. Саме тому Марта Грем завжди прагнула у своїх хореографічних постановках дати тілу танцівника найбільшу свободу у відтворенні емоційного стану персонажа. Її творче кредо полягало в тому, щоб досягти психологічної глибини за допомогою «оживлення» тіла танцівника шляхом емоційної емпатії до виконуваної сценічної ролі.

Окремо можна зазначити, що філософсько-естетичний базис художнього стилю модерн ґрунтувався на ідеї «перевиховання» глядача та/або слухача завдяки такому всеосяжному та естетичному явищу, як феномен Краси. Видатні митці цього історичного періоду та художнього стилю керувалися у своїй творчості ідеєю «перереформатування» психічної структури перспективного (під перспективністю малася на увазі емоційна відкритість по відношенню до тих чи інших творів мистецтва модерністського стильового штибу) реципієнта. Ця психоемоційна трансформація мала відбутися завдяки похідному від естетичного переживання художніх творів феномену катарсичного та терапевтичного впливу. Окремо можна зазначити, що у творчих експериментах Марти Грем плавність пластичних рухових ліній класичної хореографічної школи дедалі частіше поступалася домінуючим місцем загостреній графіці нової естетичної парадигми середини ХХ століття.

Хореографічна методологія модерністського вектора займала наріжне місце у творчій стратегії видатної танцівниці. Основне мистецьке завдання, яке ставила неперевершена Марта Грем перед собою, полягало в тому, щоб сформувати новий хореографічний вокабуляр та оригінальну граматику модерністського танцю: «Грехем вважала танець одним із засобів

самоусвідомлення, здатним виявити підсвідомі, найпотаємніші емоції. У самій архітектоніці танцю вона виявляла мотиви поведінки людини. Проте жест танцівниці не був реалістичним відображенням душевного стану – рухи метафоричні та гіперболізовані. У своїх пошуках хореографа і педагога Грехем постійно розробляла нові просторові й динамічні можливості жесту» [83, с. 133].

На думку дослідників північноамериканської хореографічної школи, «Грехем прагнула створити драматично насичену танцювальну мову, щоб передати весь комплекс людських переживань. Грехем оголила фізичні зусилля, які так старанно приховувалися в класичному танці. Для кожної частини тулуба вона знаходила положення, мало їм притаманні, такі, що суперечили уставленим нормам. Її персонажі танцювали сидячи, лежачи, на колінах, вони падали, різко підстрибували, рухи їх були часом зумисне ламані, поривчасті, часом тягучі» [82, с. 133]. Саме така експресивна та свого роду емансипаційна художня техніка танцю-модерн справила приголомшливе враження на Мерса Каннінгема під час навчання у Марти Грем, яка (художня техніка танцю-модерн) розкрила мистецький потенціал танцівника-початківця і стала тим визначальним та доленосним творчим імпульсом, який сприяв подальшим сміливим та революційним експериментам вже самостійного хореографа Мерса Каннінгема.

У 1945 році після важких роздумів Мерс Каннінгем все ж таки зважився залишити дуже перспективну діяльність танцівника-соліста у впливовій та авторитетній хореографічній студії Марти Грем заради реалізації своїх оригінальних, самобутніх та дискусійних мистецьких інтенцій. Також не останню роль у ухваленні цього важливого рішення відіграв творчий одностудієць Мерса Каннінгема – композитор Джон Кейдж, суттєва підтримка якого у цьому доленосному та болісному питанні багато в чому сприяла розриву із ушлявленою студією американської танцівниці.

Для багатообіцяючого хореографа-початківця в цей невизначений період часу максимально загострилося питання професійної та творчої самореалізації

поза сферою впливу незаперечного авторитету Марти Грем. Саме тому цього ж року він розпочинає давно омріяну діяльність самостійно працюючого хореографа-постановника, плідно та інтенсивно контактуючи з видатними митцями того часу – художниками-авангардистами Енді Ворголом, Робертом Раушенбергом та Джаспером Джонсом, експериментальним композитором Джоном Кейджем.

Енді Воргол / Andy Warhol; 1928–1987 / – один із найвпливовіших митців середини ХХ століття, культова постать у сучасному американському мистецтві та провідна фігура візуального художнього напрямку Попарт. Його мистецька творчість характеризується використанням образів масової культури, тиражуванням, мінімалізмом та провокаційністю. Енді Воргол досліджував тему споживання, знаменитостей, смерті та перетворення мистецтва на товар. Найвідоміші художні роботи митця-провокатора – «Консервні банки з супом “Кемпбелл”» (художня робота створювалася протягом 1961–1962 років) та «Диптих Мерилін» (1962 року).

Енді Воргол (справжнє ім'я митця Ендрю Варгола) народився 06 серпня 1928 року в Піттсбурзі, штат Пенсильванія, в сім'ї словацьких іммігрантів. У дитинстві він виявляв інтерес до мистецтва та графіки. Після закінчення школи Енді Воргол переїхав до Нью-Йорка, де працював комерційним ілюстратором та дизайнером. У 1960-х роках Енді Воргол почав створювати свої відомі картини з банками супу «Кемпбелл», портретами Мерилін Монро та іншими образами масової культури. Також він використовував художню техніку шовкографії, що дозволяло йому тиражувати зображення та підкреслювати їхню стандартизованість.

У 1963 році Енді Воргол заснував «Фабрику» – свою власну студію, яка стала місцем зустрічі художників, музикантів, акторів та інших творчих особистостей. «Фабрика» також відома своїми експериментальними фільмами та перформансами. У 1970-х роках Енді Воргол звернувся до портретного живопису, створюючи портрети знаменитостей на замовлення. Він також працював у кіно, музиці та літературі.

Мистецька творчість Енді Воргола викликає різні реакції – від захоплення до критики. Його звинувачують у комерціалізації мистецтва, спрощенні образів та відсутності глибини. Проте, не можна заперечити його вплив на сучасне мистецтво та художню культуру. Енді Воргол передбачив багато тенденцій розвитку суспільства, зокрема, зростання споживання, культ знаменитостей та стирання меж між високим та масовим мистецтвом. Його мистецькі роботи залишаються актуальними й сьогодні, викликаючи дискусії та змушуючи задуматись над важливими екзистенційними питаннями.

Отже, можна відзначити, що Енді Воргол – контроверсійний та впливовий митець другої половини ХХ століття, який залишив значний слід в історії мистецтва. Його творчість відображає дух епохи споживання та масової культури, а також ставить важливі питання про роль мистецтва в сучасному світі.

Роберт Раушенберг / Milton Ernest “Robert” Rauschenberg; 1925–2008 / – один із найвпливовіших північноамериканських художників ХХ століття, який відіграв ключову роль у переході від абстрактного експресіонізму до Попарту та інших напрямів сучасного мистецтва. Його творчість характеризується експериментальністю, новаторством, використанням нетрадиційних матеріалів та технік, а також стиранням меж між різними видами мистецтва. Слід зазначити, що видатний американський художник використовував експериментальні художні засоби та матеріали, що нівелюють різницю між живописом та скульптурою.

Роберт Раушенберг народився 22 жовтня 1925 року в Порт-Артурі, штат Техас. У дитинстві він виявляв інтерес до мистецтва, але не отримав формальної художньої освіти. Після служби у військово-морському флоті він навчався в різних художніх школах, зокрема в Академії Жюліана (“Academie Julian”) в Парижі. Також він навчався в «Блек-Маунтен-Коледж» (“Black Mountain College”) в Північній Кароліні, де на нього вплинули такі викладачі, як Джозеф (Йозеф) Альберс / Josef Albers; 1888–1976 / та композитор Джон Кейдж.

У 1950-х роках Роберт Раушенберг переїхав до Нью-Йорка, де почав активно експериментувати з різними матеріалами та техніками. Він створював так звані «комбіновані роботи» (combines), які поєднували живопис, скульптуру та інші об'єкти. У 1960-х роках Роберт Раушенберг став одним із провідних представників Попарту, створюючи роботи, які відображали образи масової культури та повсякденного життя. У 1970-х роках Роберт Раушенберг звернувся до нових технологій, створюючи роботи з використанням комп'ютерів та електроніки. Він також активно співпрацював з танцівниками та хореографами, створюючи декорації та костюми для їхніх виступів.

Мистецька творчість Роберта Раушенберга викликає різні реакції – від захоплення до критики. Його звинувачують у надмірній еkleктичності, відсутності єдиного стилю та комерціалізації мистецтва. Проте, не можна заперечити його значний вплив на сучасне мистецтво. Роберт Раушенберг розширив межі традиційного мистецтва, запровадивши нові матеріали та техніки, а також досліджуючи взаємодію між різними видами мистецтва. Його роботи відображають дух епохи, її динамізм, еkleктичність та інтерес до повсякденного життя.

Джаспер Джонс / Jasper Johns; нар. 1930 / – один з найвпливовіших американських митців ХХ століття, чия творчість відіграла ключову роль у переході від абстрактного експресіонізму до Попарту. Джаспер Джонс відомий своїми концептуальними та мистецькими роботами, що досліджують питання сприйняття, значення та репрезентації художніх та символічних образів. Митець також відомий креативним використанням звичайних та повсякденних предметів, широкотиражованих та загальнодоступних символів у своїх концептуальних творах.

Джаспер Джонс народився 15 травня 1930 року в місті Огаста, штат Джорджія. У 1947 році художник-початківець переїхав до Нью-Йорка, де навчався у престижній “Parsons School of Design”, але через деякий час покинув навчання та повернувся до Південної Кароліни. У 1953 році художник-початківець Джаспер Джонс познайомився з оригінальним та самобутнім

митцем Робертом Раушенбергом, який через деякий час став його другом та колегою. У 1958 році відбулася перша персональна концептуальна виставка Джаспера Джонса у відомій галереї “Leo Castelli”, яка принесла йому широке визнання. Його експериментальні та новаторські роботи, зокрема серія картин із зображенням американського прапора, справили справжній фурор у мистецьких колах того часу та зробили його однією з ключових постатей північноамериканської художньої культури.

Протягом своєї кар’єри в концептуальному мистецтві Джаспер Джонс продовжував експериментувати з різними техніками та матеріалами, створюючи унікальні та глибоко змістовні художні роботи. Художник також співпрацював із багатьма відомими митцями того часу, які сформували унікальний ландшафт північноамериканської культури другої половини ХХ століття, зокрема з композитором-авангардистом Джоном Кейджем та хореографом-постановником Мерсом Каннінгемом. Джаспер Джонс і до сьогодні продовжує працювати та є одним із найшанованіших художників ХХ століття.

Однією з найвідоміших концептуальних робіт Джаспера Джонса є серія картин із зображенням американського прапора. Ці художні роботи, виконані в енкаустичній (енкаустика / *εγκραυστική* / – техніка живопису, в якій сполучною речовиною для фарб є розплавлений віск) техніці, викликали безліч дискусій та інтерпретацій. Деякі мистецтвознавці бачили у цих концептуальних роботах критику американського суспільства, інші – мистецьке дослідження символіки та значення прапора як культурного феномена.

Джаспер Джонс також відомий своїми гострополемічними та антропологічними художніми роботами, що зображують таке соціокультурне та символічне явище як мішені для стрільби з лука. Ці концептуальні картини, виконані у різних художніх техніках, також викликали певні питання у прогресивних мистецтвознавчих колах того часу, які стосувалися їх значення та інтерпретації. Одні художні критики вважали, що ці мистецькі роботи символізують відчуження та ізоляцію людини у сучасному світі, інші

інтерпретували ці арт-об'єкти як дослідження сприйняття та значення концентричних образів у образотворчому мистецтві другої половини ХХ століття.

Окрім живопису, Джаспер Джонс також займався скульптурою, графікою та літографією. Концептуальні роботи митця відрізняються глибиною змісту, оригінальністю та майстерністю виконання. Джаспер Джонс є володарем багатьох престижних нагород, зокрема Національної медалі мистецтв США та премії Вольфа в галузі мистецтва. Його роботи знаходяться в колекціях провідних музеїв світу, таких як Музей сучасного мистецтва в Нью-Йорку, Національна галерея мистецтва у Вашингтоні та Лондонська національна галерея.

За прикладом легендарної хореографічної студії Марти Грем, практик-початківець у художній експериментальній культурі північноамериканського регіону хореограф-постановник Мерс Каннінгем відкрив свою власну танцювальну студію “Merce Cunningham Dance Company – MCDC” у 1953 році на базі приватного коледжу вільних мистецтв “Black Mountain College” у Північній Кароліні.

Початкове кадрове та творче ядро новоствореної хореографічної студії “Merce Cunningham Dance Company – MCDC” складала молода генерація перспективних танцівників:

— Керолін Браун / Carolyn Brown; нар. 1927 /;

— Ремі Чарліп / Abraham Remy Charlip; 1929–2012 /;

— Маріанна Прегер-Саймон / Marianne Preger-Simon; нар. 1929 /;

— Пол Тейлор-молодший / Paul Belville Taylor Junior; 1930–2018 /;

— Віола Фарбер / Viola Farber; 1931–1998 /.

— Та досвідчені композитори-авангардисти – Джон Кейдж та Девід Тюдор / David Eugene Tudor; 1926–1996 /.

Додатково можна зазначити, що в орбіті професійних інтересів Мерса Каннінгема постійно циркулював багатокомпонентний арсенал виразних засобів танцю модерн, який використовував пластику тіла танцівника у

повному обсязі. Для митця у той період були важливими такі параметри небалетної практики, як архітектура тіла виконавця у просторі, трансформація тіла танцівника під час танцю, енергія та ритм руху. Хореограф вишукано поєднував новаторські рухи з посиленою роллю імперативного ритму та емоційно насичену артикуляцію з емансипативною пластикою.

Під час XX–XXI століть синтез мистецтв поширюється на дуже полярні явища, поєднуючи те, що досі не поєднувалося. Під впливом світоглядно-трансформаційних процесів та філософсько-естетичних концепцій традиційні комбінації різних видів мистецтва зазнавали істотного переосмислення. Важливо дослідити прояви синтетичних артефактів, що народжувалися у колаборації видатних новаторів у галузі музичного та хореографічного мистецтва. Варто зазначити, що деякі творчі тандеми були продуктивними та тривалими, що вказує на те, що саме синтетична природа їхньої співтворчості була свідомою та навіть претендувала на окремий автостиль.

У мистецтві початку XX століття зароджуються та опрацьовуються нові художні форми, що резонують із революційними науковими відкриттями. Під впливом турбулентних зрушень у художній культурі, значних наукових відкриттів, певної світоглядної трансформації, індивідуальних творчих експериментів та розмаїття альтернативних смисломістких елементів – увесь цей розрізнений та контroversійний комплекс явищ був тим вирішальним поворотним пунктом, який призвів до радикальної «переоцінки художніх цінностей» у мистецтві всього XX століття.

Як наслідок це призвело до суттєвого переосмислення та безкомпромісної емансипації деяких традиційних жанрів та прикладних форм, що залежали від естетичних поглядів часу та традиції. У сучасних культурологічних студіях можна знайти такі міркування, що «зростаюча інтенсифікація виробництва і циркуляції образів протягом останніх півтора століть спровокувала на порозі XXI століття як тривогу та дискомфорт, що вказує на небезпечність образів (зачарування ними чи втоми від них), так і відкрила нові емансипативні горизонти» [21].

Додатково можна зазначити, що сучасна гуманітарна ситуація складається таким чином, що проблематика виникнення нових синтетичних форм у сучасному мистецтві знаходиться на вістрі культурологічних, мистецтвознавчих, філософсько-естетичних рефлексій. Очевидно, що сучасне мистецтво в принципі тяжіє до такого типу експериментів, враховуючи сучасну видовищність (звук, відео, візуальність, пластика), нові технічні засоби для цього (віртуальність), нові синтетичні жанри (перформанс, відеоарт, сучасні форми концертів тощо).

Звідси, наприклад, можна згадати емансиповані творчі ідеї хореографо-постановника Мерса Каннінгема. Сучасні вітчизняні дослідники зазначають, що «М. Каннінгем відомий перш за все як радикальний реформатор, чії ідеї реалізувалися не лише у його власній творчості, але також дали імпульс наступним дослідженням. Проте, з іншого боку, методологія Каннінгема вміщує багато елементів та ідей, запозичених у попередньому часі, втім реалізованих ним у безкомпромісному, абсолютному вигляді. У цьому плані Каннінгем – продовжувач традицій. Нарешті, М. Каннінгем перевів творчий пошук у сучасному танці з вузької, суто хореографічної площини, до контексту авангардних експериментів в образотворчому, музичному та театральному мистецтвах, що стало важливим джерелом його новацій. У підсумку, аналіз каннінгемівської методології повинен включати розгляд усіх трьох названих компонентів: новація, традиція, інтеграція» [75].

На етапі становлення новаторської – постмодерної – хореографічної концепції, яка мала стати значною естетичною протиположністю танцювальній школі Марти Грем, Мерс Каннінгем все частіше став звертатися до художнього феномену тотальної динамічної пластики, що виражалася стихійно-невгамовним рухом. Тому можна сміливо стверджувати, що початковий етап хореографічної діяльності видатного танцівника та постановника Мерса Каннінгема пов'язаний з творчим бажанням адекватного та повнокровного втілення подібної (багато в чому експериментальної) танцювальної естетики.

Важливо, що ця новаторська естетична парадигма резонувала з магістральними концептуальними викликами у художній культурі другої половини ХХ століття, пов'язаними із абсолютно радикальним переосмисленням темпорального самопочуття епохи.

У колективній монографічній збірці “Dancers on a Plane: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns” / «Танцюристи в літаку – Джон Кейдж, Мерс Каннінгем та Джаспер Джонс» /, у якій зафіксовано безпосередні свідчення творчих соратників авторитетного хореографа північноамериканської танцювальної традиції, можна дізнатися про наріжні естетичні засади Мерса Каннінгема з перших вуст: «Традиційно танець перетворює простір у час. При цьому розкриває невидимі космічні енергії. Мерс Каннінгем говорив про танець як про явище “постійної трансформації життя”. Подібно до робіт Джонса та Кейджа, його постановки підкреслюються ідеєю, що це “життя” – реальне, повсякденне, що це звичайне людське життя. <...> Трансформація в танці, як у мистецтві взагалі, досягається енергією, що живиться рухом. Каннінгем зізнавався у великій увазі та непереборному бажанні наблизитися до стихії руху» [93, с. 15].

Для митця (Мерса Каннінгема) феномен вільного та незалежного руху нерозривно перебував у кореляції з естетичною ідеєю «психологічного підтексту», коли кожне пластичне втілення має психологічне навантаження під собою. Прагнення психологічної виправданості кожного рухового елемента перейшло «у спадок» до Мерса Каннінгема від Марти Грем.

Сучасний вітчизняний дослідник зазначає, що «Грехем вважала танець одним із засобів самоусвідомлення, здатним виявити підсвідомі, найпотаємніші емоції. У самій архітектоніці танцю вона виявляла мотиви поведінки людини. Проте жест танцівниці не був реалістичним відображенням душевного стану – рухи метафоричні та гіперболізовані. У своїх пошуках хореографа і педагога Грехем постійно розробляла нові просторові й динамічні можливості жесту» [82, с. 133].

Керуючись цілком зрозумілим бажанням втілити творчі інтенції та унікальні естетичні погляди на сучасне хореографічне мистецтво, Мерс Каннінгем створював дискусійні на той час експериментальні практики, що склалися з розширеного спектру рухів та максимального використання можливостей координації танцівника. Цей новаторський інструментарій вимагав від танцівників дуже значних психофізичних зусиль у опануванні розширеної палітри виразних засобів пластики в експериментальній хореографії.

Ці вищезгадані аспекти вимагали від артистів хореографічної студії Мерса Каннінгема своєрідної «переоцінки» усталених «природних» способів рухатися під час того чи іншого сценічного виконання. До цього опозиційно-орієнтованого стосовно академічної хореографічної школи комплексу виразних засобів пластичного втілення художнього задуму входили такі нетипові рухові елементи, які, можна навіть сказати, «переписували» фізичні закони людської координації.

Мерс Каннінгем спеціально створював для танцівників своєї студії абсолютно екстремальні та шокуючі умови співіснування у рамках єдиного творчого та мистецького організму, які були необхідні для успішної реалізації радикальних естетичних ідей та експериментальних хореографічних постановок. У цьому контексті слід зазначити, що хореограф-постановник Мерс Каннінгем цілком свідомо та умисним чином повідомляв виконавцям необхідний комплекс рухів вже безпосередньо перед виходом на сцену. Це було зумовлено виправданою (виключно з його погляду) необхідністю повноцінного втілення філософсько-естетичної концепції тотальної свободи та художнім прагненням реалізувати абсолютну незалежність від рухових штампів «сюжетної» хореографії танцю модерн.

Мистецтвознавці, критики, художні оглядачі, колеги з хореографічного цеху того часу досить регулярно критикували постановки Мерса Каннінгема за вищеохарактеризовану творчу концепцію, майже безпідставно звинувачуючи хореографа у навмисній надуманості рухових патернів зокрема та порожній

формальності художнього підходу до хореографічного мистецтва загалом. Іноді траплялося, що у полемічних баталіях критики «ефектно» завершували дискусію про виправданість використання тих чи інших рухових елементів достатньо необ'єктивними висновками.

Ставлення до експериментальної творчості Мерса Каннінгема іноді досягало крайньої точки напруги, що виражалося таким емоційним визначенням, як відсутність гуманізму у концептуальних мистецьких та хореографічних устремліннях. Але будучи вірним своїй творчій інтуїції, Мерс Каннінгем протиставляв цим певною мірою упередженим мистецтвознавчим та критичним зауваженням кристалізовану логіку еволюції художніх поглядів на експериментальну хореографію, яка згодом повністю себе виправдала та знайшла ширий відгук у академічних колах.

Слід зазначити величезний вплив тогочасних філософських ідей на хореографа Мерса Каннінгема, які були пов'язані з парадоксами свободи свідомості, трансформаційної природи буття, інтелектуальної емансипації підсвідомого, активного включення інтуїції у творчий процес.

На думку дослідника сучасної хореографії Д. Шарикова: «інтуїтивізм А. Бергсона сприяв вивільненню митця від суспільно колективних штампів та законів, віддаючи перевагу авторському баченню та втіленню у творчості. Ці ідеї вплинули на формування імпресіоністичних, неокласичних, модерних, пізніше – постмодерністських форм танцю» [83].

У хореографічних постановках Мерса Каннінгема початкового періоду відчутно вплив школи вільного танцю, творців якого поєднувало «не тільки бажання перетворити його у високе мистецтво, що має рівний статус з музикою або живописом, а й особливий світогляд. Всі вони в тій чи іншій мірі сприйняли ідею Фрідріха Ніцше про танці, як метафори свободи, і танцюриста, як втілення розкутого і творчого духу. Для представників вільного танцю він став особливою філософією, від якої вони очікували трансформації життя» [53].

Реалізація мистецьких ідей експериментальної хореографії Мерса Каннінгема стала можливою також завдяки творчій співпраці та дружнім

стосункам із композитором Джоном Кейджем: «Кейдж, Фелдман [Мортон Фелдман (Morton Feldman); 1926–1987. Американський композитор, яскравий та самобутній представник нью-йоркського мінімалізму, творчий однодумець Джона Кейджа. – Г. С.], Браун [Ерл Браун (Earle Brown); 1926–2002. Американський композитор, займався питаннями адаптації музичної нотації для кращого знакового оформлення такого мистецького явища, як музичний індетермінізм, послідовник творчих ідей Джона Кейджа. – Г. С.], Вулф [Крістіан Вулф (Christian Wolff); нар. 1934. Американський композитор, співпрацював з Джоном Кейджем та Мерсом Каннінґемом. – Г. С.] та Тюдор [Девід Тюдор (David Eugene Tudor); 1926–1996. Американський композитор та авторитетний виконавець експериментальної музики, співпрацював з Джоном Кейджем та Мерсом Каннінґемом, найперший виконавець легендарного концептуального твору «4'33"» Дж. Кейджа (виконання відбулося 29 серпня 1952 року). – Г. С.], Раушенберг та його друг художник Джаспер Джонс, Каннінґем з танцівниками та низка музикантів, літераторів та художників склали жваве коло авангардного мистецтва, естетичні принципи якого кувалися у горнілі нью-йоркського артистичного андеграунду. Це мистецтво являло собою одну із субкультур, альтернативних академічній традиції та офіційним інститутам. У цьому колі Кейдж був однією з найвпливовіших фігур, його ідеї та творчі починання знаходили підтримку та були затребувані саме тут. Всупереч відсутності стабільних доходів та регулярного фінансування, група знаходила кошти на організацію концертів, виставок та танцювальних вистав, виявляючи дива солідарності та взаємовиручки» [27, с. 89].

По суті, Мерс Каннінґем запозичив цей принцип так званої «теорії випадковості» у Джона Кейджа, коли порядок рухів визначає не хореограф, а загадкова логіка сфери можливого у вигляді підкидання монети. Для хореографа-постановника було дуже важливо спробувати переосмислити ті рухові патерни, в яких звикли існувати танцівники. Дослідники зазначали, що «спільним “дітищем” М. Каннінгема та Д. Кейджа стала “хореографічна алеаторика”, завдяки чому фактор випадковості ліг в основу побудови

композиції. Згідно зі спогадами хореографа, при розробці даного композиційного принципу він відштовхувався від спільності тимчасової організації музики і танцю» [25, с. 44].

Вищезгадані творчі та естетичні принципи «безсюжетної» постановки йшли врозріз із хореографічною традицією школи Марти Грем, для якої танець формувався у сюжетній сфері, що для Мерса Каннінгема було неприйнятно. Надважливе значення для творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» у створенні та реалізації мистецьких акцій приділялося співтворчості з художником-авангардистом Робертом Раушенбергом, який виступав у якості автора оригінальних та дискусійних сценографій. Останній у своїй концептуальній творчості користувався такими багатограними, революційними та екзотичними техніками та практиками, які включали в себе елементи колажу та бріколажу.

У світовій мистецькій практиці він був першим, хто почав використовувати сміття як матеріал для скандальних інсталяцій. Тим самим Роберт Раушенберг намагався реалізувати через широкообговорюване концептуальне мистецтво оригінальну та перспективну ідею, що між художніми творами та предметами повсякденного побуту відсутня принципова межа, що немає чіткого кордону між високим та елітарним Мистецтвом та суперечливим і багатовимірним у своїх нескінченних комбінаціях Життям.

Слід зазначити, що у певному полемічному та дискусійному сенсі естетична, формотворча, мистецька, концептуальна, творча, і навіть етична наратив-позиція визнаного художника-авангардиста Роберта Раушенберга повнозвучно та повнокровно резонувала із ґрунтовно продуманими екстраординарними ідеями харизматичного творчого тандему «Кейдж–Каннінгем». Дані концептуальні інтенції та художні інтонації були втілені з величезним та цілком заслуженим успіхом у численних та різноманітних хореографічних постановках вірних друзів та справжніх однодумців Роберта Раушенберга.

Саме тому, у зв'язку з вищесказаним, слід зазначити, що мистецькі та естетичні погляди авангардного та експериментального творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» багато в чому сформувалися на основі оригінальної художньої ідеї, яка з таким афористичним блиском була сформульована композитором Джоном Кейджем, а саме: «Все, що ми робимо – це є музика».

Отже, на певному проміжному етапі нашого дисертаційного дослідження можна підсумувати, що «Каннінгем та Раушенберг поділяли погляди Кейджа з багатьох питань. Якщо Кейдж вважав, що будь-який звук, навіть шум, може бути музичним, то Каннінгем припускав, що будь-який рух, навіть звичайнісінький, може бути танцювальним, а Раушенберг заявляв, що кожен предмет, навіть викинутий за непотрібністю, може стати художнім об'єктом (він вважав за краще робити сценічний декор із знайдених на вулиці предметів)» [27, с. 128–129].

Отже, завдяки такому революційному та інноваційному погляду на наріжні положення сучасного концептуального мистецтва виникає особливо сприятлива атмосфера кристалізації художнього мислення у вигляді знакових творчих дослідів митців. Їхні спільні художні акції створювалися за таким мистецьким принципом: композитор-експериментатор Джон Кейдж окремо створює музичний твір, хореограф-постановник Мерс Каннінгем окремо створює хореографічну партитуру, художник-авангардист Роберт Раушенберг окремо створює сценографічне оформлення. І вже під час публічного виконання ці автономно створені мистецькі елементи вперше поєднуються у єдиний художній феномен або на сцені, або у залі музею витончених мистецтв чи сучасного мистецтва, або на відкритому майданчику тощо.

Цей концептуальний метод обумовлений ідеєю рівноправності та рівноцінності різних видів мистецтва: щоб хореографічна постановка не тяжіла над музичним мистецтвом та сценографічним оформленням, щоб музична сфера не домінувала над сценографічною ідеєю та хореографічними практиками, щоб сценографічна композиція не витісняла музичні та

хореографічні елементи-пазли – повна та цілісна «картина» художнього твору вибудовується виключно у голові глядача та/або слухача.

Можна виділити такі музично-хореографічні постановки, у яких було реалізовано естетичні ідеї творчого тандему «Кейдж–Каннінгем»:

— “Credo in Us” / «Кредо в нас» або «У нас є кредо» / (1942).

Це перший спільний музично-хореографічний проєкт композитора-експериментатора Джона Кейджа та хореографа-постановника Мерса Каннінгема. Музично-хореографічна постановка носила дещо іронічний, і навіть можна сказати саркастичний погляд на споживчі інтенції суспільства того часу. То була гірка сатира на американське суспільство 40-х років ХХ століття. Саме з цієї музично-хореографічної постановки починають формуватися ті стильові риси, які стали «візитною карткою» творчого тандему «Кейдж–Каннінгем». А саме: докорінне переосмислення тогочасного соціокультурного простору, формування нової естетичної програми, превалювання іронічних та пародійних елементів, які виражалися певними музичними та хореографічними компонентами.

— “Totem Ancestor” / «Тотемний предок» / (1942).

Двохвилинне танцювальне соло Мерса Каннінгема. Цікаво, що музичне оформлення було створено після прем'єрного виконання. Джон Кейдж був вражений сміливими та революційними, експресивними та новаторськими танцювальними рухами, з яких була зіткана авторська хореографічна партитура “Totem Ancestor”. Ця музично-хореографічна постановка примітна тим, що в ній вперше було реалізовано формат автономної спільної творчості. Згодом спільна творча програма композитора-експериментатора та хореографа-постановника дотримуватиметься паритетної взаємодії музичних та пластичних структур. Рівноправність різних художніх елементів у рамках єдиного музично-хореографічного проєкту буде обґрунтована естетичною (і навіть можна сказати етичною) ідеєю, щоб жоден мистецький компонент не домінував.

— “Root of an Unfocus” / «Корінь розфокусованості» / (1944).

Це знакова концептуальна вистава для творчого тандему «Кейдж–Каннінгем». Можна сказати, що з цієї музично-хореографічної постановки виріс перспективний концептуальний задум, що музичне мистецтво та хореографічна пластика можуть взаємодіяти на паритетних засадах у межах одного синтетичного та мистецького організму. У цьому спільному мистецькому творі композитор та хореограф лише починають формувати ту естетичну програму, яка поступово викристалізовуватиметься протягом багатьох років у рамках їхньої тандемної творчості. Ця концептуальна установка органічно еволюціонуватиме, підкоряючись своїй художній логіці. Згодом це призведе до того, що всі подальші (принаймні більшість із них) музично-хореографічні постановки Джона Кейджа та Мерса Каннінгема створюватимуться у певній мистецькій ситуації, коли музичні та хореографічні елементи взаємодіятимуть між собою під час прем'єрного виконання прямо на сцені (умовно кажучи). Саме таким чином буде реалізовано філософську ідею непередбачуваності в експериментальному музично-хореографічному мистецтві у другій половині ХХ століття. Зазначимо також, що «філософія свободи» та «філософія непередбачуваності» займали наріжне місце у спільній творчості тандему «Кейдж–Каннінгем».

— “The Seasons” / «Пори року» / (1947).

Ця музично-хореографічна постановка виткана з різних духовно-інтелектуальних пазлів та мистецько-структурних елементів, таких як індійське сакральне мистецтво та легенди північного заходу Сполучених Штатів Америки. До цієї концептуальної та експериментальної постановки також включено певні аспекти індуїстської філософії, яка ототожнювала чотири пори року з фундаментальними людськими емоціями: «Зима–Спокій», «Весна–Творення», «Літо–Збереження», «Осінь–Руйнування».

На прикладі експериментальних творчих проєктів Джона Кейджа та Мерса Каннінгема з'ясовано основні ознаки взаємодії музично-хореографічних структур у галузі синтетичних художніх практик. Визначено спільні та відмінні риси естетики модерн та музично-хореографічної алеаторики у контексті

художнього втілення «філософії випадкового». Досліджено визначальний вплив концепту «випадковість» у дзен-буддійській традиції східної філософії на формування естетичних уявлень Джона Кейджа, що реалізувалися у рамках спільної музично-хореографічної творчості мистецького тандему «Кейдж–Каннінгем».

Проаналізовано схожі риси у способі роботи митців з музично-хореографічним матеріалом у процесі створення спільних художніх творів. Визначено деякі особливості творчої комунікації Джона Кейджа та Мерса Каннінгема при спільній розробці та реалізації експериментальних естетичних концепцій. У контексті активного творчого діалогу з традицією північноамериканської хореографії модерн було виявлено спадковість естетичних ідей, яка стала основою формування мистецьких принципів творчого тандему «Кейдж–Каннінгем».

Було проаналізовано значення алеаторичного методу як формотворчого принципу музично-хореографічного цілого у спільних художніх акціях вищезгаданого тандему. Визначено вплив «філософії випадкового» на формування унікальних творчих методів тандему, які йшли врозріз із естетичними поглядами хореографії модерн.

Неможливо переоцінити безмежну значимість новаторської та експериментальної діяльності творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» для сучасного музично-хореографічного мистецтва (зокрема) та всієї художньої культури другої половини ХХ століття (загалом). Унікальним та неповторним результатом напруженої творчої взаємодії таких полярно-організованих особистостей стає той самобутній художній феномен, який актуалізує дослідницькі інтенції та рефлексії.

Також слід зазначити, що одним з наріжних та магістральних варіантів вищенаведеної міжособистісної комунікації можна небезпідставно вважати унікальний мистецький (окремо наголосимо, що саме в цьому сенсі) формат «вчитель–учень», що регулярно та на постійній основі згадувалося у нашому дисертаційному дослідженні. У контексті запропонованої в нашій

дисертаційній розвідці проблематики дана понятійна дефініція та термінологічна установка збагачується додатковими смисловими відтінками та значеннєвими інтонаціями, які графічно та знаково оформляються у текстовому просторі дисертації за допомогою реляційної тотожності «Вчитель–Учень» (саме так – початок кожної реляційної позиції з великої літери).

Тому що навряд чи можна поставити під серйозний сумнів той безперечно-значущий у відповідних сферах вплив та авторитет Арнольда Шенберга (у музичному мистецтві євроатлантичної географії) та Марти Грем (у північноамериканській хореографічній культурі), який був характерний у межах того часу для широкої педагогічної діяльності (зокрема) та колосального розвитку в галузі музично-хореографічного мистецтва (загалом).

За вищевикладеними матеріалами можна констатувати, що мистецьким та художнім опозитом строго-регламентованої концепції сюжетного балету Марти Грем та невблаганно-детермінованій системі додекафонної техніки Арнольда Шенберга були експериментальні алеаторичні практики композитора-авангардиста Джона Кейджа та хореографа-постановника Мерса Каннінгема у синтетичній парадигмі музичного та хореографічного мистецтва у північноамериканській художній культурі другої половини ХХ століття. А в ширшому – філософському, естетичному, етичному, духовно-інтелектуальному та культурологічному сенсі це можна вважати унікальним мистецьким симбіозом між раціональним Заходом та інтуїтивістським Сходом.

2.2. Тандемна творчість «Кінорежисер – Кінокомпозитор» (Федеріко Фелліні – Ніно Рота, Інгмар Бергман – Ерік Нордгрен)

Унікальним, самобутнім та неповторним прикладом багаторічної творчої співпраці у галузі кінематографічного мистецтва другої половини ХХ століття є творчий тандем видатного кінорежисера Федеріко Фелліні / Federico Fellini; 1920–1993 / та визнаного кінокомпозитора Ніно Рота / Nino Rota; 1911–1979 /.

У 1952 році відбулася знакова та доленосна зустріч кінорежисера Федеріко Фелліні та кінокомпозитора Ніно Рота, що переросла у багаторічну мистецьку співпрацю. Саме художня робота над їхнім першим спільним фільмом «Білий шейх» / “Lo Sceicco Bianco”; 1952 / стала тим самим необхідним для формування єдиного творчого симбіозу стартовим майданчиком, у рамках якого відбулася подальша креативна реалізація всіх спільних мистецьких кінопроектів оригінального та унікального творчого тандему «Фелліні–Рота». Слід зазначити, що на особливу увагу заслуговує той унікальний біографічний факт (біографічний факт – і щодо індивідуальної біографії кінорежисера, і щодо індивідуальної біографії кінокомпозитора, але також і щодо біографії їхньої спільної мистецької колаборації), що їхня спільна мистецька діяльність налічувала 26 років безперервної творчої комунікації.

Також слід згадати, що саме говорив визнаний італійський майстер Федеріко Фелліні про формотворчу функцію музичної компоненти в його кінороботах, яка належала авторству кінокомпозитора Ніно Рота. Ось ці щирі та сердечні слова з інтерв'ю видатного кінорежисера про визнання заслуг свого обдарованого колеги та творчого однодумця – кінокомпозитора Ніно Рота: «Коли я знімаю, збоку може здатися, що я знімаю щось незрозуміле, якийсь хаос. Потім я приходжу в монтажну з готовими кадрами, починаю монтувати; і коли підключається божественна музика Ніно Рота, я дивлюся на результат і мене пронизує стривожена думка: “Невже це я зняв? Я не міг так зняти. Це більше за мене”» [98].

Почнемо з викладу основного контекстуального матеріалу, який полягає в тому, що генерально-магістральні лінії мистецтва післявоєнного періоду були пов'язані з переосмисленням феномену особистості та з художнім зображенням явищ свідомого та несвідомого порядку у мистецькому творчому досвіді. Саме тому – у цьому історико-мистецькому контексті – потрібно зазначити, що видатний італійський кінорежисер Федеріко Фелліні створював («під знаком» цих вищезгаданих магістральних ліній) свої фільми в мейнстрімі художніх

пошуків другої половини ХХ століття, спираючись на досвід старших колег та розвиваючи свої власні естетичні погляди на авторську кінотворчість.

Тогочасні (йдеться про другу половину ХХ століття) мистецькі рефлексії, інтенції та дослідження зверталися до практики творчого самоаналізу, докорінного переосмислення ролі неусвідомленого у поведінковій тактиці особистості, повнокровної та всеосяжної художньої та мистецької репрезентації свого «Я» / “Ego”, “Art–Ego” /. І філософи, і дослідники, і митці, і мислителі, і письменники, і художники, і композитори, і (кіно)режисери тощо – всі вони враз відкривають для себе, що головним (або принаймні – одним із головних предметів) та визначальним явищем мистецтва ХХ століття є сам Митець. Митець, який гідний художнього та правдивого зображення свого «Я» / “Ego”, “Art–Ego” /, своєї творчої та мистецької лабораторії.

Поряд із цими мейнстримними пластами також простежуються інші координати естетичних інтересів мистецтва того часу загалом та кінематографічного мистецтва зокрема, які так чи інакше резонували з наведеними вище філософсько-художніми турбулентними явищами. Післявоєнне кіномистецтво в основному орієнтувалося на подолання довоєнної експресіоністичної естетики звукового кіно. Для італійського неореалізму важливо було відмовитися від «ефектності» театральної парадигми у сценічній організації кадру, жорсткій детермінованості сюжету, звуковому та музичному оформленні.

Видатні кінорежисери старшого покоління шукали нові форми виразності, розмиваючи цим естетичні неореалістичні основи. Здебільшого пошуки велися у бік відмови від умовного показу натуралістичної дійсності. Впливовий французький кінокритик першої половини ХХ століття, визнаний історик та теоретик кіно Андре Базен / Andre Bazin; 1918–1958 / говорив про ці нові «вибухонебезпечні» естетичні тенденції в кіномистецтві післявоєнного періоду наступним чином: «Естетичну вишуканість можна лише з великою обережністю протиставляти тому, що можна назвати необтесаною та грубою матерією або безпосередньою силою впливу реалізму, який обмежується тільки

показом дійсності. На мій погляд, чимала заслуга італійського кіно в тому і полягає, що воно в чергове нагадало, що в мистецтві немає “реалізму”, який не був би глибоко “естетичним”» [87].

До зіркової плеяди корифеїв італійського неореалістичного кіномистецтва можна віднести таких визначних кінорежисерів старшого покоління як Вітторіо де Сіка / Vittorio De Sica; 1901–1974 /, Роберто Росселліні / Roberto Rossellini; 1906–1977 /, Альберто Латтуада / Alberto Lattuada; 1914–2005 / тощо.

Мистецьке оформлення творчих рефлексій та художніх інтенцій того часу не обмежувалося переоцінкою попереднього творчого досвіду – італійське неореалістичне кіномистецтво активно використовувало модерністську естетизацію психологічної загостреності у кінотворі та продовжило розвивати художній інструментарій переконливішого зображення емоційного стану персонажа: «Насамперед слід ясно уявити собі, до чого прийшло в наші дні кіно [Йдеться про час на рубежі 50-х–60-х років ХХ століття. – Г. С.]. Можна вважати, що після зникнення експресіоністської “єреси”, а головне, після приходу у кіно звуку, кінематограф безперервно прагнув реалізму. Його мета – грубо кажучи – дати глядачеві максимально досконалу ілюзію дійсності, яка відповідала б логічним вимогам кінематографічного оповідання та сучасних технічних можливостей. Тим самим кінематограф чітко протистоїть поезії, живопису та театру, дедалі більше наближаючись до роману» [87].

Продовжуючи теоретичні дослідження Андре Базена та резонуючи з його мистецькими інтенціями, Федеріко Фелліні висловлює свою думку про всепоглинаючий вплив кіномистецтва на сучасний соціокультурний простір радикальнішим чином: «Кіно – це ритуал, якому широкі маси зараз підкоряються абсолютно покірно. Отже, той, хто робить фільми для широкого споживача, визначає напрямок мислення, моральний та психологічний стан цілих народів, на які повсякденно обрушуються з екранів лавини зображень. Кінематограф отруює кров, як робота в шахті, він роз’їдає живу тканину, може

обернутися свого роду кокаїном, наркотиком, що не вибирає своїх жертв, також він може бути більш небезпечним, тому що діє він потай, нишком» [97].

Попередньо підсумовуючи ці «поліфонічні лінії», виражені значною кількістю інтелектуалів другої половини ХХ століття, можна сформулювати основоположні для нового естетичного дискурсу у сучасному кіномистецтві питання:

— (1) «З яких глибин несвідомого виринають таємничі художні образи, які пізніше втілювалися у творах (кіно)мистецтва?»

— (2) «І чому вони виринали усупереч волі самого Митця?»

Впливовий італійський кінокритик середини ХХ століття та авторитетний теоретик кіно Чезаре Дзаваттіні / Cesare Zavattini; 1902–1989 / висловився з цього приводу (передбачаючи за десять років до прем'єри дивовижний успіх кіношедевра “*Otto e mezzo*”) цілком прозорливим та афористичним способом, підтримуючи у цьому вже визнаного на той час середовищем кінокритиків та поціновувачів кіномистецтва – кінорежисера Федеріко Фелліні: «Ідеальним фільмом були б 90 хвилин з життя людини, з якою нічого не відбувається» [107].

Безперечно, на наш погляд, успішною мистецькою спробою відповісти на ці гострі філософсько-естетичні питання того часу стала експериментальна екзистенційна трагікомедія 1963 року “*Otto e mezzo*” / «Вісім з половиною» / кінорежисера Федеріко Фелліні, кіносценаристів Енніо Флаяно / Ennio Flaiano; 1910–1972 /, Тулліо Пінеллі / Tullio Pinelli; 1908–2009 /, Брунелло Ронді / Brunello Rondi; 1924–1989 / та кінокомпозитора Ніно Рота / Nino Rota; 1911–1979 /.

Кіномузика Ніно Рота є невід'ємною частиною багатьох відомих фільмів, вона зробила значний внесок у розвиток світового кіномистецтва ХХ століття. Композиторський стиль Ніно Рота відрізняється неповторністю та оригінальністю, легкістю та самобутністю.

Ніно Рота народився 1911 року в Мілані в музичній та творчій родині. Майбутній композитор та знакова постать для світового кінематографу ХХ

століття почав займатися музикою з раннього дитинства. Завдяки творчій атмосфері в сім'ї Ніно Рота досить рано виявив свою феноменальну музичну обдарованість. Достатньо вказати на той унікальний біографічний факт із життя композитора, що у віці 11 років Ніно Рота написав свою першу оперу. В 1930 році композитор завершив свою професійну музичну освіту у Міланській консерваторії.

З 1930-х років Ніно Рота працював у різних музичних жанрах: писав опери, балети, симфонічну та камерну музику. Також композитор протягом усього свого життя успішно займався викладацькою діяльністю у своїй рідній Міланській консерваторії. Проте справжню славу йому принесла робота в кіно. У 1940-х роках митець почав писати музику для фільмів, де його композиторський талант швидко та блискавично був оцінений впливовими та авторитетними кінорежисерами того часу.

Ніно Рота створив музику для величезної кількості кінофільмів. Його композиторський стиль відрізнявся мелодійністю, ліризмом та емоційністю. Кіномузика Ніно Рота завжди точно відповідала настрою того чи іншого фільму, підсилюючи його емоційний вплив на глядачів.

Також необхідно буде відзначити цікаву особливість, що окрім спільної кінотворчості з геніальним Федеріко Фелліні, визначний італійський кінокомпозитор Ніно Рота успішно співпрацював з іншими великими кінорежисерами світового кіно ХХ століття:

— Лукіно Вісконті / Luchino Visconti; 1906–1976 /.

Спільна робота над такими кінопроєктами як «Білі ночі» / “Le notti bianche”; 1957 /, «Рокко та його брати» / “Rocco e i suoi fratelli”; 1960 /, «Леопард» / “Il Gattopardo”; 1962 /;

— Ренато Кастеллані / Renato Castellani; 1913–1985 /.

Спільна робота над такими кінопроєктами як «Мій син – професор» / “Mio figlio Professore”; 1946 /, «Під сонцем Риму» / “Sotto il Sole di Roma”; 1948 /, «Ця вічна весна» / “E primavera...”; 1950 /, «Розбійник» / “Il brigante”; 1961 /;

— Маріо Монічеллі / Mario Monicelli; 1915–2010 /.

Спільна робота над таким кінопроектом як «Герой нашого часу» / “Un eroe dei nostri tempi”; 1955 /;

— Франко Дзефіреллі / Franco Zeffirelli; 1923–2019 /.

Спільна робота над таким кінопроектом як «Ромео і Джульєтта» / “Romeo and Juliet”; 1968 /;

— Френсіс Форд Коппола / Francis Ford Coppola; нар. 1939 /.

Спільна робота над такими кінопроектами як «Хрещений батько» / “The Godfather”; 1972 / та «Хрещений батько–2» / “The Godfather 2”; 1974 /.

Додатково можна зазначити, що у 1974 році Ніно Рота став лауреатом премії «Оскар» за кращу музику до фільму «Хрещений батько–2». Але все ж таки, відзначимо це з особливою старанністю, спільна робота з видатним та самобутнім кінорежисером Федеріко Фелліні займала центральне місце в кінематографічній творчості оригінального та неповторного кінокомпозитора Ніно Рота.

Мистецьким тандемом «Фелліні–Рота» було створено 16 кінокартин, які посідають особливе місце у так званому «Другому ренесансі» – італійському повоєнному кінематографі 50-х–70-х років ХХ століття. Виходячи з цього, додатково можна зазначити, що творчий тандем кінорежисера Федеріко Фелліні та кінокомпозитора Ніно Рота став одним із найзнаменитіших та найунікальніших в історії післявоєнного італійського кіномистецтва зокрема та світового кінематографу загалом. Плідна творча співпраця кінорежисера та кінокомпозитора, що почалася у 1952 році, тривала більше двадцяти років до 1978 року. За цей насичений творчими досягненнями та художніми відкриттями період спільної тандемної творчості митцями було створено низку всесвітньо відомих кінокартин, таких як:

— «Білий шейх» / “Lo Sceicco Bianco”; 1952 /;

— «Мамині синочки» / “I vitelloni”; 1953 /;

— «Дорога» / “La Strada”; 1954 /;

— «Шахраї» / “Il bidone”; 1955 /;

- «Ночі Кабірії» / “Le notti di Cabiria”; 1957 /;
- «Солодке життя» / “La dolce vita”; 1960 /;
- «Боккаччо–70» / “Boccaccio’70”; 1962 /;
- «Вісім з половиною» / “Otto e mezzo”; 1963 /;
- «Джульєтта і духи» / “Giulietta Degli Spiriti”; 1965 /;
- «Щоденник режисера» / “Block-notes di un regista”; 1969 /;
- «Сатирикон Фелліні» / “Fellini–Satyricon”; 1969 /;
- «Клоуни» / “I clowns”; 1970 /;
- «Рим Фелліні» / “Fellini Roma”; 1972 /;
- «Амаркорд» / “Amarcord”; 1973 /;
- «Казанова Федеріко Фелліні» / “Il Casanova di Federico Fellini”; 1976 /;
- «Репетиція оркестру» / “Prova d’orchestra”; 1978 /.

Останнім спільним кінопроектом (досить експериментального формату) видатного кінорежисера та визнаного кінокомпозитора став екзистенційний фільм-притча “Prova d’orchestra” 1978 року, а за рік вірного співавтора та чуйного однодумця Ніно Рота не стало.

Також слід зазначити, що для всебічного та ґрунтовного розкриття та висвітлення дослідницької проблематики, присвяченої аналітичній розробці естетичного феномену тандемної творчості на прикладі перелічених вище персоналій цього підрозділу у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть, необхідно визначити мистецьку парадигму творчого тандему «Фелліні–Рота». Необхідно також ретельно охарактеризувати ті наріжні естетичні компоненти спільної креативної діяльності кінорежисера Федеріко Фелліні та кінокомпозитора Ніно Рота, які функціонували як базові мистецькі елементи, що сприяло визнаному та заслуженому успіху їхньої спільної тандемної творчості.

Зазначимо, що важливим комунікаційним та концептуальним пунктом творчої колаборації кінорежисера Федеріко Фелліні та кінокомпозитора Ніно Рота у спільній художній творчості можна вважати мистецьку синергію візуального (по суті – первинного та оригінального візуального ряду

кінематографічної репрезентації, візуальної кінограматики кінорежисера) та аудіального (власне кажучи – побудованого за контрапунктичним принципом синтетичного мистецтва музичного та звукового оформлення того чи іншого візуального ряду) художніх компонентів тієї чи іншої спільної кінокартини митців.

Незаперечним мистецьким досягненням творчого тандему «Фелліні–Рота» можна вважати гармонійний, збалансований, взаємодоповнюючий та взаємозбагачуючий художній діалог та естетичний зв'язок між зображенням та музикою. Кіномузика композитора Ніно Рота підкреслювала та посилювала образно-емоційну палітру фільмів Федеріко Фелліні, створюючи особливий сенсуальний настрій, неповторну психологічну та емоційну атмосферу.

Показовим та переконливим є той незаперечний факт, що за своє тривале та плідне мистецьке життя кінорежисер Федеріко Фелліні зняв 24 кінокартини, 16 з яких у творчому тандемі з кінокомпозитором Ніно Рота. Безумовно, варто відзначити ту показову та важливу обставину, що за ці 26 років мистецької колаборації абсолютно кожен новий фільм кінорежисера виходив виключно з музикою Ніно Рота, і тільки після того, як кінокомпозитор пішов із життя, Федеріко Фелліні звернувся до творчості інших кінокомпозиторів:

— Луїс Енрікес Бакалов / Luis Enriquez Bacalov; 1933–2017 / – працював із кінорежисером над фільмом «Місто жінок» / “La citta delle donne”; 1980 /;

— Джанфранко Пленіціо / Gianfranco Plenizio; 1941–2017 / – автор музики до фільму-драми «І корабель пливе...» / “E la nave va”; 1983 /;

— Федеріко Фелліні разом із кінокомпозитором Нікола Пйовані / Nicola Piovani; нар. 1946 / зняв свої останні кіношедеври. А саме – «Джинджер і Фред» / “Ginger E Fred”; 1986 /, «Інтерв'ю» / “Intervista”; 1987 / та «Голоси Місяця» / “La voce della Luna”; 1990 /.

Зазначимо також, що дослідницька мета цього підрозділу полягає у тому, щоб розкрити роль музичного простору у фільмі “Otto e mezzo” як драматургічну організацію та структурне формування художнього зображення творчої сповіді – “Confessions” – кінорежисера.

Отже, теоретико-методологічна база зазначеного підрозділу включає в себе:

— історичний метод дослідження даної проблематики (у наративному та контекстуальному аналізі історії розвитку італійського кінематографа другої половини ХХ століття);

— біографічний метод дослідження зазначеного вище мистецького питання (у висвітленні сторін творчого тандему «Фелліні–Рота»);

— музично-аналітичний метод дослідження (в огляді аудіального компонента у фільмі “Otto e mezzo”);

— і також методи компаративного та культурологічного аналізу.

Зазначимо, що було визначено вплив неореалістичної традиції в італійському повоєнному кінематографі на формування унікальних мистецьких методів творчого тандему «Фелліні–Рота». Також у нашій дисертаційній розвідці були висвітлені особливості творчої комунікації Федеріко Фелліні та Ніно Рота у контексті багаторічної мистецької співпраці. Досліджено наріжні аспекти взаємодії механізмів драматургії та виразних засобів аудіовізуального цілого в рамках мистецького синтетичного феномену на прикладі фільму “Otto e mezzo”.

Також зазначимо, що наукова новизна нашого дисертаційного дослідження полягає в комплексному аналізі трансформації неореалістичної традиції в італійському повоєнному кінематографі у спільних кінопроектах Федеріко Фелліні та Ніно Рота. Досліджено визначальний вплив екзистенційного концепту “Confessions” у художній культурі післявоєнного періоду на формування філософських, естетичних та мистецьких уявлень Федеріко Фелліні, що реалізувалися у рамках спільної мистецької практики творчим тандемом «Фелліні–Рота» на прикладі фільму “Otto e mezzo”. Проаналізовано структурно-організуючу роль музичної лейтмотивної драматургії у контексті побудови єдиного аудіовізуального кінематографічного метатексту.

Отже, можна відзначити, що експериментальні та новаторські наміри творчого тандему «Фелліні–Рота», якими митці керувалися під час роботи над фільмом “*Otto e mezzo*”, були пов’язані з екзистенційним феноменом “*Confessions*”. Їхній спільний непересічний творчий досвід покликаний був відповісти на наріжні питання мистецтва ХХ століття: (1) «З яких глибин несвідомого виникають таємничі художні образи, які пізніше втілювалися у творах (кіно)мистецтва?» (2) «І чому вони виникали всупереч волі самого Митця?»

Кіношедевр “*Otto e mezzo*” є одним із найуспішніших спільних кінопроектів творчого тандему «Фелліні–Рота», творча комунікація яких нерозривно тривала 26 років до 1978 року. Партитура фільму “*Otto e mezzo*” є багатовимірною в тому числі за аудіальним параметром кінотексту, що є важливим і часом навіть визначальним фактором драматургії всього кінотвору. Створюючи часову та просторову динаміку – і кінозображення, і кінозвук/кіномузика як ресурс часовості у часовому мистецтві кодифікує кадр як застиглість барокової фігури. Крім того, у музичній партитурі фільму “*Otto e mezzo*” акцентується циркова, фестивальна, карнавальна образна сфера, яка пронизувала всю фільмографію Федеріко Фелліні. Згодом це стало стійкою стильовою особливістю творчого тандему «Фелліні–Рота».

Отже, у нашому дисертаційному дослідженні ми можемо поставити запитання про наміри кінорежисера, якими він керувався під час роботи над фільмом. Запитати про те, що Федеріко Фелліні намагався сказати у своїй кінотворчості загалом, і що він намагався реалізувати у роботі над фільмом “*Otto e mezzo*” зокрема.

На наш погляд, це явище людської мужності, а саме художньої сповіді митця – те, що можна назвати “*Confessions*”. І тут, наприклад, можна згадати унікальну та знакову постать Блаженного Августина / Aurelius Augustinus Hippoensis; 354–430 / і його релігійно-філософський трактат «Сповідь» / “*Confessiones*”; 397–398 /. Це один із перших зразків філософської

автобіографії у західноєвропейській культурі, який мав колосальний вплив на християнський світ загалом та на італійську самосвідомість зокрема.

Федеріко Фелліні відверто говорить про себе протягом усієї своєї кінотворчості. Це та творча мужність сповіді перед глядачем, якому Федеріко Фелліні дає право навіть зневажати автора, – кінорежисера Федеріко Фелліні, – якщо раптом виникнуть світоглядні розбіжності між «Я» митця та глядацьким «Я». Митець відкривається глядачеві як перед священиком під час сповіді (і тут, наприклад, можна згадати кадри сповіді у фільмі “*Otto e mezzo*”). Кінорежисер перебуває у ситуації абсолютної беззахисності перед глядацькою аудиторією зокрема й перед усім світом загалом. Впливовий італійський кінокритик та мистецтвознавець другої половини ХХ століття Тулліо Кезич / Tullio Kezich; 1928–2009 / охарактеризував роботу кінорежисера визначенням «найсенсаційніша сповідь в історії кіно» [92].

До цього можна ще додати, що ранній період кінотворчості Федеріко Фелліні характерний зображенням суворої реальності та трагічності життя, фільми пізнього періоду наповнені фантазією та химерними образами, сповнені поетичності та легкості, але практично у всіх фільмах майстра основною проблематикою є тема пошуку свого власного «Я».

Також можна відмітити, що у фільмі “*Otto e mezzo*” в якомусь сенсі «закодовано» всі наступні картини кінорежисера:

— коли виникає тема дружини – це фільм 1965 року “*Giulietta Degli Spiriti*” / «Джув'єтта і духи» /. Окремо слід зазначити, що у цьому фільмі головну роль грає дружина кінорежисера – неперевершена Джув'єтта Мазіна / *Giulietta Masina*; 1921–1994 /;

— також зазначимо, що фінальна сцена “*Otto e mezzo*” переконливо зрезонувала у майбутньому фільмі 1970 року “*I clowns*” / «Клоуни» /;

— коли Федеріко Фелліні насолоджується неперевершеною та великою красою Риму – це «фільм-переосмислення» «Вічного міста» 1972 року “*Fellini Roma*” / «Рим Фелліні» /;

— коли виникає тема дитинства – це фільм (та неперевершена поема дитинству) 1973 року “Amarcord” / «Амаркорд» /;

— тема кінорежисера як центрального об’єднуючого колективне несвідоме персонажа втілилася в образі диригента у фільмі 1979 року “Prova d’orchestra” / «Репетиція оркестру» /;

— коли виникає сцена гарему – це фільм 1980 року “La citta delle donne” / «Місто жінок» /;

— гострі питання про колективне несвідоме та юнгіанські архетипи мають величезне значення не тільки у фільмі “Otto e mezzo”: ці питання мали розвиток і в інших роботах майстра. А саме – “Giulietta Degli Spiriti”, “Fellini–Satyricon” / «Сатирикон Фелліні»; 1969 /, “Il Casanova di Federico Fellini” / «Казанова Федеріко Фелліні»; історичний фільм-драма 1976 року /, “La citta delle donne”.

Всі ці фільми черпали продовження та натхнення з “Otto e mezzo”. І в цьому сенсі виникає дуже цілісна картина світу кінорежисера. Додамо, що всі ці найкращі фільми майстра своїм величезним та заслуженим успіхом, своїм надзвичайним психологічним проникненням у глядацьке «Я» завдячують в тому числі і музиці – ретельному монтажу звуку та зображення.

Є ще одна вирішальна та визначальна риса кінокартини “Otto e mezzo”, яка потребує окремої дослідницької уваги – це звуковий простір фільму. Зазначимо, що звукове оформлення має надважливе значення у контексті побудови цілісного художнього оповідання. На думку кінокритика Тулліо Кезича: якщо вилучити з цієї кінокартини музику Ніно Роти – і цієї кінокартини більше немає [92]. Наприклад, ми можемо говорити, що на рівні сприйняття фінал фільму “Otto e mezzo” може бути таким же беззмістовним як потік свідомості, таким же беззмістовним як гра несвідомого на рівні сновидінь, але саме звуковий простір надає фінальним сценам значення драматургічної єдності – музика вибудовує всю драматургію кінокартини, вона весь цей хаос творчого “Confessions” переводить у невимовну словом драматургію.

Можна також згадати фразу Федеріко Фелліні з інтерв'ю 1963 року, як підтвердження вищевикладеного матеріалу: «Коли я знімаю, збоку може здатися, що я знімаю щось незрозуміле, якийсь хаос. Потім я приходжу в монтажну з готовими кадрами, починаю монтувати; і коли підключається божественна музика Ніно Рота, я дивлюся на результат і мене пронизує стривожена думка: “Невже це я зняв? Я не міг так зняти. Це більше за мене”» [98].

Впливовий сучасний кінорежисер та гуру північноамериканського кінематографічного простору Девід Лінч / David Keith Lynch; 1946–2025 / висловився подібним же чином, акцентуючи увагу на ролі музичного простору, що поєднує розрізнені кінематографічні компоненти в єдине драматургічне ціле: «Не можна просто взяти та вставити будь-яку мелодію, навіть найулюбленішу композицію, думаючи, що вона обов'язково підійде. Музика може бути зовсім не пов'язаною з епізодом. Але якщо вона “влучила”, то ви одразу це відчуєте: в цей момент народжується те ціле, яке більше за окремі складові» [102].

У цьому випадку слід зазначити, що партитура цієї стрічки є багатовимірною і за іншими параметрами кінотексту. Зокрема, аудіопростір цього кінотексту є важливим і часом навіть визначальним фактором драматургії цього твору. У цьому контексті важливо навести актуальні міркування сучасних вітчизняних дослідників щодо природи взаємодії екранного зображення зі звуковим простором: «Часова природа музики та кіно, на наш погляд, є тією об'єднуючою ланкою, що дозволяє так органічно поєднати різні за своєю семантичною основою складові фільму в єдине ціле» [80].

Кіношедевр “*Otto e mezzo*” – не перша спроба художньої співпраці кінорежисера Федеріко Фелліні у творчому тандемі з кінокомпозитором Ніно Рота. У роботі над створенням звукової партитури до того чи іншого фільму, Ніно Рота достатньо часто поєднував суперечливі та строкаті як за звучанням, так і за настроєм музичні компоненти, що повністю відповідало естетичним поглядам кінорежисера. Федеріко Фелліні, як було сказано про це вище,

працював у парадигмі художнього зображення невловимого та спонтанного потоку свідомого та несвідомого, тому подібний творчий метод кінокомпозитора повністю відповідав очікуванням митця. Цей творчий підхід вимагав від творців відповідності всіх засобів вираження – образного вирішення, монтажу, стилістики костюмів, кольорів та, особливо, звукового та музичного наповнення.

Створюючи часову та просторову динаміку, і кінозображення, і кінозвук/кіномузика як ресурс часовості у часовому мистецтві кодифікує кадр як застиглість барокової фігури: «Кіно постає перед нами як завершення фотографічної об'єктивності у часовому вимірі. Фільм не обмежується тим, що зберігає предмет, занурюючи його в застиглий час, подібно до того, як комахи зберігаються в застиглих краплях бурштину; він звільняє барокове мистецтво від його судомної нерухомості. Вперше зображення речей стає також зображенням їх існування у часі і як би “мумією” тих змін, що відбуваються з ними» [87].

Цікаво звернутися до слів самого італійського режисера, які розкривають внутрішні інтенції створення особливої образної атмосфери: «Дівчина (мінеральне джерело). Уяви собі Клаудію [Власне Клод-Жозефін-Роз Карден / Claude Josephine Rose Cardin /, відома як Клаудія Кардінале / Claudia Cardinale; нар. 1938 / – легендарна італійська актриса театру та кіно. – Г. С.] Кардінале, прекрасну, ще зовсім молоду, але духовно зрілу, серйозну дівчину – дар самотності, який наш герой [Головний герой фільму “Otto e mezzo” Гвідо Ансельмі. – Г. С.] вже не може прийняти. Спочатку ми бачимо лише її руку: знизу, від джерела, вона простягає йому склянку мінеральної води; потім – очі, спрямовані на нього в упор, усміхнені. Тут наш герой цілком ясно усвідомлює, що вона могла стати вирішенням [Протягом усього фільму цей рятівний для головного героя Гвідо Ансельмі лейтмотив “Ангела-охоронця” з'являється у ключових моментах кінокартини. – Г. С.] усіх його проблем. Але дівчина, як і її колежанки, вже схилилася [Тут режисер відзначає невловимість та ефемерність творчого та особистого порятунку головного героя Гвідо Ансельмі. – Г. С.] до

своєї роботи – там, унизу, панує атмосфера швейної майстерні (смішки, перемигування, багатозначні погляди, безневинні жарти з клієнтами)» [97].

Цей фрагмент описує символічну сцену, де головний герой Гвідо Ансельмі зустрічає молоду Клаудію Кардінале біля мінерального джерела. Місце зустрічі має символічне значення, можливо, пов'язане з очищенням, зціленням або початком нового. Хоча Гвідо усвідомлює, що Клаудія могла б стати його «рятівним ангелом», вона швидко повертається до своєї роботи, підкреслюючи ефемерність і невловимість цього ідеалу. Атмосфера швейної майстерні – ця деталь створює контраст між ідеалізованим образом Клаудії та приземленою реальністю, в якій вона живе. Лейтмотив «Ангела-охоронця» – Клаудія з'являється як «Ангел-охоронець», який міг би врятувати головного героя. Цей фрагмент відображає пошуки головним героєм ідеалу, який, однак, залишається недосяжним.

Далі режисер пише: «Що б мені ще хотілося вставити у фільм? Так, ось: Ангела-охоронця. Фігура Ангела-охоронця супроводжує нас у житті до тринадцятирічного віку. У фільмі це може бути спогад чи фантазія протагоніста, який намагається уявити собі, яким був його Ангел, що з'явився йому якось уві сні» [97]. Цей фрагмент автобіографічного тексту розкриває задум Федеріко Фелліні щодо включення у фільм образу Ангела-охоронця. Ангел-охоронець є символом дитинства, супроводжуючи людину до тринадцятирічного віку. Цей образ може відображати спогади або фантазії головного героя. Цей образ додає фільму глибини, досліджуючи теми пам'яті, дитинства та внутрішнього світу героя. Режисер планував використати образ Ангела-охоронця, щоб дослідити внутрішній світ головного героя, його спогади та фантазії, пов'язані з дитинством.

Великий майстер довірливо відкриває свою творчу лабораторію створення фільму: «Я якось відчуваю, що справжній ключ до всієї цієї мішанини – той самий, про який я говорив тобі з самого початку: потрібен багатовимірний портрет такого ось персонажа. Химерний балет, чарівний калейдоскоп... але й ці слова можна витлумачити на тисячу ладів. Думаю, якщо

періодично підганяти себе, можна все ж таки довести цю історію до кінця. Я помічаю, що постійно розмірковувати над нею, загалом, ні до чого: все якось віддаляється, розпливається і взагалі зникає. І тому я з нетерпінням чекаю, коли щось чи хтось змусить мене зробити крок уперед» [97]. Федеріко Фелліні вважає, що ключ до розуміння фільму полягає у створенні багатовимірного портрета головного героя. Він прагне показати складність і багатогранність особистості, використовуючи такі образи, як «химерний балет» та «чарівний калейдоскоп». Режисер усвідомлює складність творчого процесу, де ідеї можуть «віддалятися, розпливатися і взагалі зникати». Він відчуває необхідність «підганяти себе», щоб довести історію до кінця. Федеріко Фелліні висловлює надію на те, що «щось чи хтось змусить мене зробити крок уперед». Він чекає на натхнення або зовнішній поштовх, який допоможе йому рухатися вперед у творчому процесі. Отже, ця думка розкриває внутрішню боротьбу режисера, його прагнення до створення глибокого та багатогранного твору, а також його пошук натхнення.

У плані роботи над звуковим простором у фільмі “*Otto e mezzo*” слід зазначити, що Ніно Рота досить часто вибудовує музичну структуру через лейтмотивну драматургію. У цій картині центральним лейтмотивом є тема “*Illusionista*”, яка у тому чи іншому вигляді звучить протягом усього фільму, посилюючи певний емоційний зміст. Драматургічною особливістю цього лейтмотиву є постійна трансформація у ключових та поворотних сценах, яка є самостійною контрапунктичною лінією по відношенню до візуального ряду. За допомогою такого творчого методу автори посилюють синергетичний вплив аудіовізуального простору. Музичний компонент стає тим смисловим підтекстом, який змістовно збагачує образотворчий вимір фільму та орієнтує реципієнта у художньому втіленні лабіринтів підсвідомого потоку головного персонажа.

Також важливим семантичним полем є звернення до оперних шедеврів XIX століття, а саме – «Політ валькірій» (початок третьої дії другої опери «Валькірія» з тетралогії «Перстень Нібелунга») Ріхарда Вагнера та «Увертюра»

з опери «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні. Звернення до еталонних творів оперного репертуару розкриває задум режисера у прагненні показати властиві головному персонажу (Гвідо Ансельмі) міжособистісні конфлікти та екзистенційні виклики, які є проблемним полем всього фільму, а саме – кризові сюжетні повороти, заплутаність в інтригах та емоціях. Слід зазначити на інтонаційний вплив запозичених творів на видозміну образної сфери основного лейтмотиву “*Illusionista*”, цим вони збагачують семантичними рядами музичний простір фільму.

Також про значення музичної партитури у побудові драматургічної єдності говорить той новаторський принцип організації зйомки, коли Федеріко Фелліні створював свої фільми разом із музикою прямо на знімальному майданчику, тим самим формуючи певну образно-емоційну атмосферу: дія «підганялася» під музику, завдяки чому звуковий та візуальний ряди виглядають нерозривно та взаємозбагачувально. Крім того, у музичній партитурі фільму “*Otto e mezzo*” акцентується циркова, фестивальна, карнавальна образна сфера, яка пронизувала всю фільмографію Федеріко Фелліні. Згодом це стало стійкою стильовою особливістю творчого тандему «Фелліні–Рота».

Фільми Федеріко Фелліні відомі своїми пишними, барвистими сценами, які часто нагадують театральні постановки або карнавали. Він майстерно використовував візуальні ефекти, костюми, декорації, щоб створити незабутні образи. У його фільмах часто присутні елементи святковості, карнавалу, цирку. Ці елементи створюють атмосферу видовищності, розваги, але водночас можуть мати глибокий символічний зміст. Федеріко Фелліні створював багатогранні образи, які можна порівняти з «багатовимірним портретом персонажа», про який він сам говорив. Його персонажі часто є ексцентричними, гротескними, але водночас глибоко людськими. Про феномен карнавальності можна зустріти в сучасних дослідженнях наступне: «Специфіку ціннісної моделі сьогочасної культури загалом відображає фестивальність як мейнстримна течія, яка проглядається майже в усіх царинах людського буття, зокрема, науки,

релігії, спорту, економіки, політики тощо. Оскільки вони позначені рисами святковості, видовищності й почасти театральності, що, в свою чергу, позначилося на особливостях функціонування в сучасному суспільстві явищ, що належить до даних сфер» [8, с. 52]. Федеріко Фелліні у своїх фільмах відображав дух часу, зміни в суспільстві, що відбувалися в Італії та світі. Він показував вплив масової культури, реклами, телебачення на життя людей, що можна розглядати як прояв «фестивності» в сучасному суспільстві. Отже, можна сказати, що кіномистецтво Федеріко Фелліні є одним із яскравих прикладів прояву «фестивності» в культурі. Його фільми – це видовищні, театралізовані, карнавальні дійства, які відображають дух часу та зміни в суспільстві.

В цьому контексті, наприклад, можна виділити фінал “*Otto e mezzo*”, що поєднує потужний візуальний ряд із химерно-карнавальним та фантасмагорично-фестивальним музичним простором, завдяки чому створюється драматургічна цілісність даної сцени зокрема та всієї картини загалом. У фіналі всі персонажі з минулого та нинішнього життя головного героя фільму – успішного режисера Гвідо Ансельмі (*Alter ego* самого Федеріко Фелліні) – поєднуються для хвилюючого карнавально-циркового параду, що є своєрідною відповіддю на болючі питання екзистенційного характеру, що турбують і режисера-персонажа у фільмі, і режисера-митця у реальному житті.

Музична складова не тільки контрапунктично доповнює візуальний ряд, а й дозволяє реципієнту відчутти досить сильний катарсичного плану емоційний сплеск, поєднуючи вкрай трагічну кінцівку з згасаючим звучанням вуличного оркестру. На думку сучасного кінокритика Роджера Еберта / Roger Joseph Ebert; 1942–2013 / про відкритий задум фіналу фільму, можна відзначити, що: «У всіх фільмах Федеріко Фелліні є його фірмові риси, такі як конструкції, що стоять між землею та небом, та паради, на яких персонажі діють як артисти цирку. Цей фільм показує нам ракетну установку – вежу в нікуди, і закінчується все у сутінках сумним цирковим парадом, де клоуни ведуть усіх людей у житті Гвідо по колу» [96].

Зрештою, це стало невід'ємною стильовою рисою післявоєнного художнього світогляду та творчого світовідчуття у західноєвропейському мистецтві ХХ століття. Для художньої культури повоєнної Італії, яка на початковому етапі знаходилася у стильовій неореалістичній орбіті, характерна кардинальна естетична трансформація, яка була пов'язана з переосмисленням своїх наріжних творчих позицій.

Як зазначає сучасний вітчизняний дослідник: «Вкрай важливо жорстко реконструювати “хронологію ідей”, чітко визначаючи послідовність того, хто запропонував ту чи іншу тезу, хто її прийняв чи спростував, а хто переосмислив і плідно використав через певний проміжок часу» [56].

Продовжуючи цю дослідницьку інтенцію, слід зазначити, що: «Водночас, на наш погляд, футурологічне спрямування некласичної естетики значною мірою потребує застосування принципу пошуку втрачених ідей, що зумовлюватиме потребу перегляду спадщини визнаних теоретиків естетичної науки – представників класичного й некласичного періодів» [61, с. 94].

Повертаючись до кінематографічної творчості Федеріко Фелліні, слід сказати, що такі наріжні питання як «дитинство», «пам'ять», «час», «спогад», «ностальгія» – це ті художні образи, які хвилювали видатного італійського кінорежисера протягом усього його творчого шляху. За його власним зізнанням, юнгіанські психоаналітичні рефлексії справили на нього колосальне та безумовне враження, що знайшли своє суттєве місце у кінематографічних партитурах визнаного майстра. Справедливим буде відзначити, що юнгіанські інтенції були по-різному втілені у кінотворах італійського митця, але безперечним залишається той факт, що психоаналітична «магія» займає особливе місце у творчості Федеріко Фелліні.

Художнє зображення потоку несвідомого, творчі спроби вивудити з котловану підсвідомості деякі невловимі образи, карнавальні та фантазмагоричні блукання в лабіринтах пам'яті, низка випадкових фраз, звуків, жестів, поглядів, пахощів тощо – це ті калейдоскопічні та мозаїчні вітражі художніх образів, які полонили та продовжують зачаровувати до сьогодні

поціновувачів кінематографічного всесвіту видатного кінорежисера Федеріко Фелліні.

У цьому контексті достатньо згадати приголомшливий фінал фільму “Otto e mezzo” (1963). Крім того, що це феноменальна за своєю безпрецедентністю сповідальна кінокартина, то це ще й безприкладна данина поваги до юнгіанського світовідчуття. Зазначимо, що архетиповою юнгіанською «містеріозністю» пронизано весь кінонарратив фільму “Otto e mezzo”.

До сакральних-містеріальних сцен-образів фільму “Otto e mezzo” можна віднести:

— це і уявна розмова головного героя (кінорежисера Гвідо Ансельмі у блискучому виконанні неповторного Марчелло Мастоїанні / Marcello Vincenzo Domenico Mastroianni /; 1924–1996) з давно померлими батьками, яка відбувається в деякому символічному «Чистилищі пам’яті» («Воно» – “Das Es”) головного героя (для себе відзначимо, що тут проглядаються явні аналогії з несвідомим вмістилищем, що займає наріжну позицію у психоаналітичному дискурсі, починаючи із Зигмунда Фрейда);

— це і екзистенційний діалог на тему віри та особистого щастя з Кардиналом, під час якого Кардинал каже, що головний герой помилково вважає, що людина створена для щастя;

— це і питання чесності та терпимості стосовно близьких для головного героя людей;

— це і формула особистого щастя, яку виводить собі головний герой Гвідо Ансельмі (Alter ego самого кінорежисера Федеріко Фелліні): «Щастя полягає в тому, щоб говорити правду, не завдаючи нікому болю»;

— це і творча безплідність та вольова прокрастинація під час створення нового фільму, художня безпорадність та гірке почуття вичерпаності ідей (що носить на собі явний відбиток переживань самого кінорежисера Федеріко Фелліні, саме тому ми можемо говорити, що фільм “Otto e mezzo” такий вогненно та безкомпромісно сповідальний);

— це і неминуча комерціалізація художньої творчості, чому присвячені діалоги головного героя Гвідо Ансельмі з Продюсером (додамо також, що в останні роки життя та творчості Федеріко Фелліні особисто постраждав від цих злякисних антимистецьких тенденцій, про які видатний кінорежисер пророчо говорив ще 1963 року у своєму фільмі “Otto e mezzo”).

І всі ці поліфонічні та контрапунктичні лінії перетинаються у фіналі фільму “Otto e mezzo” із симфонічним та концептуальним масштабом.

До феноменології несвідомого традиційно відносять психоаналітичні концепції Зигмунда Фрейда / Sigmund Freud; 1856–1939 /, аналітичну психологію Карла Густава Юнга / Carl Gustav Jung; 1875–1961 /, індивідуальну психологію Альфреда Адлера / Alfred Adler; 1870–1937 /, постфрейдистські та неофрейдистські рецепції у дослідженнях Еріха Фромма / Erich Fromm; 1900–1980 /, Карен Горні / Karen Horney; 1885–1952 /, засновника інтерперсонального психоаналізу Гаррі Стек Саллівана / Harry Stack Sullivan; 1892–1949 / та інших відомих дослідників. Для представленої вище когорти видатних дослідників аналітичної (глибинної) психології було важливо, щоб базові психічні структури розглядалися у динамічному становленні та цілісній енергетичній системі.

Багатогранна та унікальна особистість Карла Густава Юнга в контексті філософсько-інтелектуального клімату епохи кінця XIX – першої половини XX століть викликала неодноразові запеклі суперечки та глибокі професійні рефлексії у наукових та мистецьких колах того часу (також варто окремої згадки, що особистість Карла Густава Юнга анітрохи не втратила свого значення аж до сьогодні).

Можна також відзначити, що постать швейцарського дослідника продовжує, як і раніше, стимулювати гострополемічні дискусії у сучасній гуманітарній сфері. Багатогранна, амбівалентна та політворча сфера наукових інтересів Карла Густава Юнга включає питання аналітичної психології, філософську розробку феноменології несвідомого, антропологічну реконструкцію психічних структур особистості та містико-релігійні рефлексії.

Революційні, експериментальні та екстремальні погляди Карла Густава Юнга, що викликали запеклі суперечки у психоаналітичних колах, знаходили своє переконливе підтвердження у культурі, мистецтві, науці ХХ століття. Головний полемічний нерв всього юнгіанства полягає в тому, що, згідно з Карлом Густавом Юнгом, раціональність не є єдиним способом пізнання дійсності. Для творчих практик другої половини ХХ століття юнгіанський погляд є необхідним елементом реалізації амбітних творчих устремлінь, пов'язаних із зображенням механізмів психічної діяльності особистості. Особливе місце у науковій спадщині видатного швейцарського дослідника займає архетипова концепція феноменології несвідомого, цінність якої складно переоцінити для наукової та художньої сфер і на той час, і донині.

Згідно з вченням Карла Густава Юнга, архетипи є тим позачасовим явищем, яке існує та виявляє себе в житті кожної людини. Архетипові феномени функціонують автономно та виявляють себе в колективному несвідомому. У сучасних гуманітарних дослідженнях ми можемо зустріти таке визначення архетипної концепції Карла Густава Юнга: «Архетип (з давньогрецької ἀρχέτυπον – праобраз, прототип), згідно з вченням аналітичної психології, заснованої Карлом Юнгом, – це універсальні початкові вроджені психічні структури, що складають зміст колективного несвідомого, які розпізнаються у нашому досвіді і з'являються, зазвичай, в образах і мотивах сновидінь. Такі ж структури є основою загальнолюдської символіки міфів, чарівних казок. Теоретично є можливим будь-яка кількість архетипів. Тобто, архетипи – типові думки, уявлення, образи, що виникають у суб'єкта під впливом успадкованого колективного підсвідомого. Архетип – завжди колективне явище, яке притаманне цілим народам або епохам» [52].

Тут важливо відзначити, що для аналітичної психології Карла Густава Юнга ключовим є момент розгляду та дослідження того чи іншого відчуття. Самовідчуття та самопочуття не обмежуються лише раціональною точкою зору та раціопозитивістською аналітичною сферою, аутоаналітичний юнгіанський інструментарій включає весь комплекс психічних структур: відчуття, почуття,

інтуїція та мислення. Для психоаналітичної концепції Карла Густава Юнга феномени «відчуття» та «почуття» займають значне місце.

Продовжуючи цю думку «Наголосимо на “перетіканні” архетипів від психічної структури до культурного феномену. У процесі модифікацій онтологічне буття архетипів переходить від позасвідомого архетипового першообразу у фактично втілений художній твір. Художник немовби перекладає першообраз на мову, зрозумілу для сучасників, щоб кожен мав доступ до тих глибинних джерел життя, які інакше є недоступними. Таким чином, художня творчість стає засобом трансформації психічних феноменів у культурні» [68].

Додатково можна зазначити, що згідно з юнгіанським вченням, несвідоме «проривається» через відчуття, почуття, інтуїцію. Саме таким чином несвідоме безпосередньо взаємодіє з реципієнтом. Завдання аналітичної психології полягає в тому, щоб реципієнт навчився вербалізувати ці свої уявлення. Згодом ця запропонована вербалізація підсвідомого зіграла важливу роль у сучасних експериментальних художніх практиках, допомагаючи митцям по-новому поглянути на феномен особистісної свідомості та природу індивідуального несвідомого.

Щоб отримати унікальний досвід – як ці відчуття та почуття доповнюють його свідомість, як вони стають значним та безпосереднім ментальним базисом реципієнта. Юнгіанська концепція завдяки розкутому та вивільненому потенціалу несвідомого стала перспективним інструментарієм у художній культурі, багато в чому визначивши інтелектуальний клімат епохи. Доцільним нам видається навести слова видатного італійського кінорежисера ХХ століття Федеріко Фелліні, для якого архетипно-міфологічна символіка та вчення про несвідоме (індивідуальне та колективне) Карла Густава Юнга зіграли важливу роль у всій його кінематографічній творчості: «Таке відчуття начебто переді мною відкрилася небачена панорама, виникла нова перспектива, що дозволяє дивитися на життя по-іншому. З'явилася можливість сміливіше, ширше використати власний досвід, звільнити безліч енергії та безліч матеріалів,

похованих під руїнами усіляких страхів та необачних вчинків, під струпами заплещених ран» [97].

Попередньо підсумовуючи, можна сказати, що у цьому дослідницькому підрозділі було проаналізовано естетико-філософську трансформацію неореалістичної традиції в італійському повоєнному кінематографі у спільних мистецьких кінопроектах творчого тандему Федеріко Фелліні та Ніно Рота. Виявлено та проаналізовано істотне значення естетичних ідей у режисерських пошуках та експериментах Федеріко Фелліні, пов'язаних з переосмисленням феномену особистості та художнім зображенням явищ свідомого/несвідомого порядку у творчому досвіді.

На прикладі експериментальних творчих кінопроектів Федеріко Фелліні та Ніно Рота встановлено основні ознаки взаємодії музично-візуальних структур у галузі синтетичних художніх практик. Досліджено визначальний вплив екзистенційного концепту “Confessions” у мистецтві післявоєнного періоду на формування естетичних уявлень Федеріко Фелліні, що реалізувалися у рамках спільної творчості мистецького тандему «Фелліні–Рота» на прикладі фільму “Otto e mezzo”. Проаналізовано структурно-організуючу роль музичної лейтмотивної драматургії у контексті побудови єдиного аудіовізуального кінематографічного метатексту.

Самобутність та унікальність режисерської кінотворчості Федеріко Фелліні пов'язана з магістральними лініями мистецтва післявоєнного періоду у контексті художнього зображення свідомого/несвідомого феномену. Експериментальні наміри кінорежисера, якими він керувався під час роботи над фільмом “Otto e mezzo”, пов'язані з екзистенційним феноменом “Confessions”. Цей непересічний творчий досвід покликаний відповісти на наріжні питання мистецтва ХХ століття: (1) «З яких глибин несвідомого виникають таємничі художні образи, які пізніше втілювалися у творах мистецтва?» (2) «І чому вони виникали всупереч волі самого Митця?»

Кіношедевр “Otto e mezzo” є одним із найуспішніших спільних кінопроектів творчого тандему «Фелліні–Рота», творча комунікація яких

нерозривно тривала 26 років з 1952 по 1978 рік. Партитура фільму “Otto e mezzo” є багатовимірною в тому числі за аудіальним параметром кінотексту, що є важливим і часом навіть визначальним фактором драматургії всього кінотвору. Визначено наріжні аспекти творчої комунікації Федеріко Фелліні та Ніно Рота при спільній розробці та реалізації експериментальних естетичних концепцій.

У контексті активного творчого діалогу з неореалістичною традицією в італійському повоєнному кінематографі було виявлено спадковість естетичних ідей, яка стала основою формування мистецьких принципів творчого тандему «Фелліні–Рота». Проаналізовано значення музичної лейтмотивної драматургії як формотворчого аудіовізуального принципу у побудові цілісного кінематографічного метатексту у спільних художніх практиках вищезгаданого тандему на прикладі фільму “Otto e mezzo”.

Рівносильним знаковим художнім явищем в авторському кінематографі ХХ століття як мистецький тандем «Фелліні–Рота» можна назвати творчу колаборацію шведського кінорежисера Інгмара Бергмана / Ernst Ingmar Bergman; 1918–2007 / та кінокомпозитора Еріка Нордгрена / Herman Erik Nordgren; 1913–1992 /.

Інгмар Бергман – це не просто режисер, а ціла епоха в історії кіно. Його спадщина – це глибокий, багатогранний та безкомпромісний розгляд людського буття, що виходить за межі простого розповіді і торкається найпотаємніших куточків людської психіки. Його творчість, пройнята екзистенціалізмом, психоаналізом та глибоким релігійним сумнівом, залишила незгладимий відбиток на світовій культурі та продовжує впливати на сучасних митців.

Естетика та філософія. Бергманська естетика – це суворе, майже аскетичне бачення світу. Його фільми відзначаються мінімалістичною декорацією, яка служить лише фоном для драматичних зіткнень героїв із самими собою та один з одним. Камера часто стає спостерігачем, не втручаючись у розгортання подій, створюючи відчуття безпосередності та

споглядальності. Кольорова палітра часто стримана, підкреслюючи меланхолійний та похмурий настрій.

Кожна робота Інгмара Бергмана має характерний авторський стиль. Це робить його фільми впізнаваними та унікальними. Інгмар Бергман використовував кіно як спосіб звільнитися від особистих «демонів». Він виносив на екран свої внутрішні переживання та травми. У його фільмах часто зустрічаються теми суворого виховання, зради, смерті, приниження та віри. Ці теми були постійними проблемами в його житті. Інгмар Бергман глибоко проникав у внутрішній світ своїх персонажів, розкриваючи їхні найпотемніші думки та емоції. Можна сказати, що творчість Інгмара Бергмана була глибоко особистою та психологічно насиченою. Він використовував кіно як інструмент для дослідження людської психіки, висвітлюючи складні та болючі теми: «За майже шість десятиліть роботи режисером Бергман написав і зняв понад 60 фільмів. Водночас кожна його робота має характерний авторський почерк. Бергман активно використовував кіно як спосіб екзорцизму особистих демонів. Повторювані теми суворого виховання, зради, смерті, приниження й віри були постійними проблемами в його житті. Можливо, саме тому він став таким експертом з дослідження психіки на екрані» [1].

Філософськи Інгмар Бергман був одержимий питаннями віри та безвір'я, сенсу життя та смерті, самотності та взаємозв'язку між людьми. Він досліджував складність людських стосунків, показуючи їхню крихкість та непередбачуваність. Його герої часто є ізольованими, травмованими особистостями, що борються з внутрішніми демонами та пошуком істини. Релігійні мотиви, хоча часто представлені через сумнів та розчарування, є центральними для розуміння його творчості. Інгмар Бергман не пропонує простих відповідей, навпаки, він занурює глядача в атмосферу сумніву, спонукаючи до самостійного роздуму.

Вплив на сучасну художню культуру. Вплив Інгмара Бергмана на сучасну кінематографію та художню культуру загалом є безперечним. Його фільми стали джерелом натхнення для багатьох режисерів, акторів та сценаристів.

Його екзистенціалістські теми, глибокий психологізм, майстерність у розкритті внутрішнього світу героїв – все це надихнуло безліч творів мистецтва. Інґмар Берґман показав, що кіно може бути не лише розвагою, а й глибоким філософським дослідженням, що спонукає до роздумів про сенс життя та місце людини у світі. Його спадщина продовжує жити в творах сучасних митців, які продовжують досліджувати теми, порушені великим майстром шведського кіно.

Підсумовуючи можна сказати, що творчість Інґмара Берґмана – це фундаментальний внесок у світову культуру. Його фільми – це не просто кінострічки, а потужні твори мистецтва, що змушують замислитися над найважливішими питаннями людського існування. Його вплив на сучасне кіно та мистецтво залишається значним і триватиме ще довгі роки.

Ерік Нордґрен – видатний шведський кінокомпозитор, який зробив значний внесок у розвиток скандинавського кіномистецтва. Його кіномузику до фільмів Інґмара Берґмана є класикою світового кіно. Ерік Нордґрен – відомий насамперед своєю музикою до фільмів Інґмара Берґмана. Його стиль характеризується мінімалізмом, зосередженістю на створенні атмосфери та емоційного забарвлення сцен. Кіномузику Еріка Нордґрена часто використовує дисонанси та нетрадиційні (народні та електроакустичні) інструменти, що надає їй особливого звучання.

Ерік Нордґрен народився 13 лютого 1913 року в містечку Сіречепінґе, що неподалік від Мальме. З дитинства захоплювався музикою, грав на альті. Закінчив Музичну академію в Стокгольмі у 1941 році. Спочатку планував стати альтистом, але згодом вирішив присвятити себе композиції. З 1945 року почав писати музику для кіно.

За свою кінокар'єру Ерік Нордґрен написав музику до понад 60 фільмів, серед яких 18 – для Інґмара Берґмана. Крім кіномузики, Ерік Нордґрен писав також симфонічну музику, камерні твори та музику для оркестру. Ерік Нордґрен – один з найвидатніших шведських кінокомпозиторів. Його музика відіграла важливу роль у створенні неповторної атмосфери фільмів Інґмара

Бергмана. Кінокритики відзначають його вміння точно передавати емоційний стан героїв та підсилювати драматичний ефект сцен.

Ерік Нордгрєн та Інгмар Бергман були близькими друзями та творчими партнерами. Їх співпраця тривала понад 25 років. Інгмар Бергман високо цінував композиторський та мистецький талант Еріка Нордгрєна та вважав його одним з найкращих кінокомпозиторів свого часу. Кіномузика Еріка Нордгрєна стала невід'ємною частиною багатьох фільмів Інгмара Бергмана, допомагаючи йому створювати глибокі та емоційно насичені кінокартини. Кіномузика Еріка Нордгрєна часто використовує мотиви шведської народної музики, що надає їй особливого колориту. Він також експериментував з електронною музикою, створюючи унікальні звукові ефекти для фільмів Інгмара Бергмана.

Протягом кількох десятиліть ними було створено 18 кінокартин, серед яких:

— «Спрага» / “Törst”; 1949 /;

— «Літня інтерлюдія» / “Sommarlek”; 1951 /;

— «Літо з Монікою» / “Sommaren med Monika”; 1953 /;

— «Усмішки літньої ночі» / “Sommarnattens leende”; 1955 /;

— «Сьома печатка» / “Det Sjunde Inseglet”; 1957 /;

— «Сунична галявина» / “Smultronstället”; 1957 /;

— «Обличчя» / “Ansiktet”; 1958 /;

— «Дівоче джерело» / “Jungfrukällan”; 1960 /;

— «Око диявола» (також можна зустріти інший варіант перекладу – «Диявольське око») / “Djävulens öga”; 1960 /.

Отже:

— «Сьома печатка» (1957). Цей фільм є, мабуть, найвідомішим творінням Інгмара Бергмана. Він розповідає історію лицарю, що зустрічає Смерть на полі битви та грає з нею у шахи, намагаючись відтягнути свій час. Фільм стає алегорією на людську смертність та пошук сенсу життя в обличчя неминучого кінця. Гра в шахи – це метафора боротьби з долею, а візуальне втілення смерті

– це потужний образ, що втілює страх перед невідомим. Суворая естетика фільму підкреслює глибоку філософську проблематику.

Фільм Інгмара Бергмана «Сьома печатка» став важливою віхою в його кар'єрі та в історії кінематографа. «Сьома печатка» закріпила за Інгмаром Бергманом статус авторитетного режисера. Фільм став класикою артхаусного кіно та отримав визнання на Каннському кінофестивалі, а центральна сцена – гра лицаря зі Смертю в шахи – стала культовою. Фільм досліджує філософські питання віри, зла та людських страждань. Фільм має апокаліптичний сюжет та епічні пропорції: «“Сьома печатка” – фільм, яким Бергман зарекомендував себе як авторитетний режисер. Шедевр Бергмана, події якого розгортаються за часів Хрестових походів, містить одну з тепер знакових його сцен: лицар, який грає в шахи зі Смертю. Отримавши приз у Каннах і статус класики артхаусу, стрічка стала справжнім гітом. У картині Бергман майстерно працює з блискучими ідеями та філософією, створює апокаліптичний сюжет і епічні пропорції, а також досліджує одну з головних своїх проблематик – чим живиться віра перед лицем зла і людських страждань» [1].

— «Сунична галявина» (1957). На відміну від фільму «Сьома печатка», «Сунична галявина» – це повільна, інтроспективна розповідь про старіючого професора, що здійснює подорож у минуле. Фільм є ретроспективним оглядом життя головного героя, розкриваючи його успіхи та невдачі, його складні стосунки з сім'єю та друзями. Інгмар Бергман майстерно показує, як минуле впливає на сьогодення, та як спогади можуть бути як джерелом радості, так і болю. Фільм є потужним дослідженням теми старіння та смертності, а його психологічна глибина вражає.

«Сунична галявина» є своєрідним вступом до ключових мотивів та прийомів Інгмара Бергмана. Фільм претендує на звання однієї з найкращих робіт режисера. Фільм розповідає про подорож старого професора Ісака Борга через Швецію. Подорож фізична поєднується з внутрішньою подорожжю душі, де самовладання веде до самопізнання. Фільм є ностальгійним і занурює глядача в подорож крізь мрії та час. Інгмар Бергман майстерно використовує

подорож як оповідний прийом. Отже, «Сунична галявина» – це глибокий психологічний фільм, який розкриває внутрішній світ людини та її подорож до самопізнання: «З огляду на розмір, масштаб і якість творінь Бергмана, неможливо виділити якусь одну роботу, але “Сунична галявина”, безумовно, може претендувати на такі почесні. Ця стрічка – своєрідний вступ до багатьох з ключових мотивів і оповідних прийомів Бергмана. Тут, як і всюди, режисер використовує фізичну подорож – Ісак Борг, старий професор, їде через всю Швецію, щоб отримати почесний ступінь, – і представляє внутрішню подорож душі, у якій самовладання веде до самопізнання. Насправді це найтепліший і найностальгійніший фільм режисера, який відсилає глядача в подорож крізь мрії й час» [1].

— «Персона» (1966). Це один із найекспериментальніших фільмів Інгмара Бергмана, що характеризується метафоричною мовою та нелінійним розповіддю. Історія акторки, яка втратила здатність говорити, та її медсестри розгортається в атмосфері психологічної напруги та таємничості. Гра з реальністю та ілюзією, розмиті межі між персонажем та актором, насичені образи – все це робить «Персона» складним, але захоплюючим твором, що продовжує обговорюватися та аналізуватися.

Для авторської кінематографічної естетики Інгмара Бергмана характерне звернення до екзистенціалістського поняття «закинутості» особистості в потік буття. Важливу роль у творчості шведського кінорежисера посідають філософські міркування про буття людини у реальному світі, питання самотності та релігійної самоідентифікації, оптимістично заряджені етичні погляди на феномен перспективи персональної свободи, рефлексії про природу та поетику дитинства. Важливою та характерною стилістичною рисою кінематографічної мови Інгмара Бергмана є світлове ліплення крупного плану, що дозволяє художньо втілити екзистенційну ідею «психологічного холоду» порожнього та відчуженого простору. Для авторської екзистенційної кінематографії другої половини ХХ століття загалом та мистецького профілю Інгмара Бергмана зокрема репрезентативним елементом кіномови є

концептуалізація декорацій у мінімалістичному форматуванні. Ця естетична ідея полягає у розміщенні персонажа в безлюдному пустельному ландшафті, в «пустелі мовчання», в якій людина залишається віч-на-віч з безоднею розпачу.

Зигмунд Фрейд вважав, що релігія бере свій початок у праісторичному акті вбивства батька. Засновник психоаналізу стверджував, що релігійні почуття, символи та обряди пронизані почуттям провини перед батьком. Зигмунд Фрейд розглядав релігійні події як міфологічні. Цілком інакше цю ідею досліджував шведський режисер. Творчість Інгмара Бергмана пронизана пошуками Бога. Ці пошуки відбуваються на тлі мовчання Бога та усвідомлення кінечності й абсурдності людського буття. На відміну від Зигмунда Фрейда, який розглядав релігію як продукт міфологічної події, Інгмар Бергман досліджував духовні пошуки на основі особистого досвіду та спогадів: «Початок релігії Фрейд вбачав у праісторичному акті вбивства батька, відтак релігійні почуття, символи та обряди наскрізь пронизані відчуттям провини перед отцем. Пошуками Бога пронизана творчість шведського режисера Інгмара Бергмана, причому розгортаються означені шукання на тлі всеосяжного мовчання Бога й невимовного трепету перед кінчністю й абсурдністю людського буття. Якщо Фрейдіві йшлося про подію радше міфологічну, то витоки Бергманових духовних поневірянь можливо визначити у часі та просторі завдяки спогадам самого Бергмана» [50].

Далі дослідник розвиває свою думку так: «Подібно до того, як Бергман у своїй свідомості поступово виводить батька з лещат ідеалістичних категорій, він також звільняє віру від неправдоподібних уявлень. Кожний має свої особливі стосунки з Богом. Одні повсякчас відчують Божу присутність та чують його голос, інші страждають від божественного мовчання та самотності, але чіпляються з останніх сил за надію вічного життя» [50].

У світі авторського кінематографа ХХ століття особливе місце займають творчі тандеми, де співпраця кінорежисера та кінокомпозитора досягає рівня справжньої синергії. Серед них виділяються дві видатні колаборації: Федеріко Фелліні та Ніно Рота, а також Інгмар Бергман та Ерік Нордгрєн. Ці легендарні

творчі тандеми зробили значний внесок у розвиток кіномистецтва, використовуючи музику як невід'ємну частину кіномови для поглиблення емоційного та філософського змісту фільмів.

Творча співпраця Федеріко Фелліні та Ніно Рота – це унікальний приклад синергії двох великих митців, де візуальне та аудіальне мистецтво переплітаються, створюючи неповторні кінематографічні шедеври. Їхній творчий тандем став символом гармонійного поєднання режисерського бачення та композиторського генія, де музика не просто супроводжувала фільми, а ставала їхньою невід'ємною частиною, посилюючи емоційний вплив. Ключовим аспектом їхньої творчої співпраці був контрапунктичний мистецький принцип, що передбачає гармонійне поєднання різних, але взаємодоповнюючих художніх елементів. Музика Ніно Рота не просто ілюструвала візуальний ряд, а вступала з ним у діалог, створюючи складну та багат шарову аудіовізуальну фактуру. Цей гармонійний діалог та естетичний зв'язок між зображенням та музикою стали основою їхніх спільних робіт.

Музика Ніно Рота відігравала вирішальну роль у створенні неповторної атмосфери фільмів Федеріко Фелліні. Музичні ілюстрації, часто меланхолійні та ностальгійні, викликали у глядачів глибокі емоційні переживання, занурюючи їх у світ мрій, фантазій та спогадів, який так майстерно створював Федеріко Фелліні. Музика Ніно Рота не просто підкреслювала емоційну глибину сцен, а й створювала особливий сенсуальний настрій, неповторну психологічну та емоційну атмосферу.

На відміну від Федеріко Фелліні та Ніно Рота, спільна творчість Інгмара Бергмана та Еріка Нордгрена відзначається більш стриманим, медитативним стилем. Музика Еріка Нордгрена, з її мінімалістичними та дисонансними мотивами, відображає внутрішній світ персонажів, їхні переживання та екзистенційні пошуки. Їхня творча співпраця – це занурення у глибини людської душі, де музика стає голосом внутрішнього «Я», що розкриває складні філософські теми. Для авторської кінематографічної естетики творчого тандему «Бергман–Нордгрена» характерне звернення до екзистенціалістського

поняття «закинутості» особистості в потік буття. Важливу роль у їхній спільній творчості посідають філософські міркування про буття людини у реальному світі, питання самотності та релігійної самоідентифікації, оптимістично заряджені етичні погляди на феномен перспективи персональної свободи, рефлексії про природу та поетику дитинства.

2.3. Тандемна творчість «Кінорежисер – Кіносценарист» (Федеріко Фелліні – Тоніно Гуерра)

Вважаємо за необхідне у нашому дисертаційному викладі проартикулювати певну основоположну та наріжну метанаративну та методологічну базову установку, від якої надалі відштовхуватимемося у запропонованій розвідці. У позиційному формулюванні вона зводиться до того, що образно-поетична форма мислення у всій художній культурі загалом (незалежно від історичної періодизації, тієї чи іншої контекстуальності, соціокультурних дискурсів, філософсько-естетичних концептуальних сфер тощо) – одна з базисних та основних когнітивних і навіть можна сказати біхевіористичних (ми розуміємо цю дефініцію та наводимо її тут виключно у культурологічному та мистецтвознавчому трактуванні цього багатопланового поняття, а саме – як індивідуальний творчий профіль того чи іншого видатного та самобутнього митця, або як синергетична творча програма колаборації тих чи інших митців, яка була сформульована та сформована в результаті спільної мистецької діяльності) форм творчої діяльності художника в широкому значенні цього слова.

Обов'язково слід зазначити, що центрально-базисні та генерально-магістральні концептуальні лінії західноєвропейської та північноатлантичної художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть так чи інакше були пов'язані з кардинально-революційним переосмисленням раціональної феноменології творчої діяльності митця та докорінно-контroversійною перебудовою пізнавально-аналітичних форм мислення.

Докорінна та суттєва інвентаризація понятійно-категоріального апарату, ґрунтовна деконструкція теоретико-методологічного інструментарію класичної гуманітаристики, інтенсивна тематико-стильова трансформація, іммерсивна та синергетична творчо-пошукова мистецька рефлексія тощо – ці турбулентно-загострені естетико-філософські тектонічні зрушення у духовно-інтелектуальній метасфері спонукали митців другої половини ХХ – початку ХХІ століть звернутися до інноваційних, експериментальних та некласичних перцепцій у сфері індивідуальної та тандемної художньої творчості.

Звідси випливає, що, на нашу думку, потрібно ще раз окремо визначити та докладно проартикулювати (принаймні це не буде зайвим у запропонованій дисертаційній розвідці) актуальну культурологічну та своєчасну мистецтвознавчу відправну позицію для нашого дисертаційного дослідження, що креативно-реляційна та психолого-міжособистісна специфіка такого мистецького явища як творчий тандем «Кінорежисер–Кіносценарист» у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть найвиразніше проявляється для дослідницької оптики саме через синтетичну природу кінематографічного мистецтва, що і зумовило нашу дослідницьку зацікавленість даною мистецькою проблематикою. Саме тому аналітичним рефлексіям тандемної творчості визнаного кінорежисера Федеріко Фелліні та видатного кіносценариста Тоніно Гуерра (на прикладі їх спільного фільму “Amarcord” 1973 року) і присвячено нашу дослідницьку розвідку.

Слід зазначити, що Федеріко Фелліні, будучи яскравим представником зіркової плеяди видатних італійських кінорежисерів-неореалістів та театральних режисерів післявоєнного періоду, привніс у кіномистецтво другої половини ХХ століття новий рівень автобіографічного зображення, якісно та кардинально змінивши ставлення до такого мистецького явища як самозображення в художньому творі (у випадку з Федеріко Фелліні – в авторському кінотворі). До вищезгаданої зіркової плеяди видатних кінорежисерів та театральних режисерів післявоєнного періоду в італійській художній культурі слід зарахувати таких митців як:

— П'єр Паоло Пазоліні / Pier Paolo Pasolini; 1922–1975 /,
 — Франко Дзефіреллі / Franco Zeffirelli; 1923–2019 /,
 — Паскуале Феста Кампаніле / Pasquale Festa Campanile; 1927–1986 /,
 — згадуваний вище Мікеланджело Антоніоні / Michelangelo Antonioni;
 1912–2007 / тощо.

Визначний кінорежисер ХХ століття Федеріко Фелліні у своїх оригінальних та самобутніх кінороботах трансформував реальність повсякденного життя у певну сюрреалістичну та фантазмагоричну художню інтроспекцію. Відштовхуючись від повоєнної неореалістичної традиції кінорежисерів старшого покоління, Федеріко Фелліні згодом приходять до естетичних канонів так званого магічного реалізму у кіномистецтві другої половини ХХ століття. До старшого покоління корифеїв італійського кіномистецтва можна зарахувати таких видатних митців як:

— Вітторіо де Сіка / Vittorio De Sica; 1901–1974 /,
 — Лукіно Вісконті / Luchino Visconti; 1906–1976 /,
 — Роберто Росселліні / Roberto Rossellini; 1906–1977 /,
 — Ренато Кастеллані / Renato Castellani; 1913–1985 /,
 — Альберто Латтуада / Alberto Lattuada; 1914–2005 / тощо.

Як зізнавався сам кінорежисер Федеріко Фелліні під час свого інтерв'ю 1963 року (на рік прем'єри його знакової та багато в чому визначальної кінороботи "Otto e mezzo"): його творче, кінематографічне, художнє, громадянське та мистецьке кредо можна висловити наступними належними йому словами: «Митець є посередником між його фантазією та рештою світу» [97]. Саме такому художньому зображенню – авторського потоку свідомості, химерних ігор фантазії та уяви, сомнамбулічних та сюрреалістичних станів душі, калейдоскопічного та мозаїчного вихору спогадів, функціонування архетипів у мистецькому просторі того чи іншого кінотвору, карнавального та циркового світовідчуття, психологічної інтроспекції свого дитинства та дитинства свого покоління, ролі митця у соціокультурному просторі свого часу – багато в чому і присвячена творча спадщина видатного кінорежисера ХХ

століття Федеріко Фелліні. Його творчий та мистецький метод ґрунтується на кінематографічному показі всього спектру людської особистості, з усіма її протиріччями та взаємовиключними психологічними структурами.

Видатний італійський письменник та кіносценарист Антоніо «Тоніно» Гуерра / Antonio “Tonino” Guerra; 1920–2012 / протягом багатьох років співпрацював із видатними, впливовими та знаковими кінорежисерами світового кіно другої половини ХХ століття. Серед них можна назвати:

- Мікеланджело Антоніоні / Michelangelo Antonioni; 1912–2007 /,
- Федеріко Фелліні / Federico Fellini; 1920–1993 /,
- Франческо Розі / Francesco Rosi; 1922–2015 /,
- Тодорос (Тео) Ангелопулос / Θεόδωρος Αγγελοπουλος; 1935–2012 /

тощо.

Кожен з цих кіномайстрів знайшов у Тоніно Гуерра не просто кіносценариста, а справжнього співавтора, здатного збагатити їхні фільми глибокими ідеями та поетичною образністю.

Тоніно Гуерра починав із неореалістичної літературної традиції в італійському повоєнному кіно, поділяючи та розвиваючи естетичні погляди «гуру» італійських неореалістів – кіносценариста, письменника та художнього критика Чезаре Дзаваттіні / Cesare Zavattini; 1902–1989 /. Через деякий час їхні естетичні погляди на тодішнє кінематографічне мистецтво післявоєнної Італії кардинально розходяться. Жорстко-детермінований та певною мірою догматичний стиль художньої творчості Чезаре Дзаваттіні сформував естетичну та світоглядну конфронтацію у Тоніно Гуерра стосовно останнього.

З часом Тоніно Гуерра відійшов від строгих канонів неореалістичної традиції у бік ретельного та докладного вивчення колективних поведінкових патернів суспільства післявоєнної Італії. Його подальша естетична та мистецька трансформація, – яка опанувала Тоніно Гуерра дедалі більше та сприяла формуванню свого власного художнього світогляду після формального уникнення творчого впливу Чезаре Дзаваттіні, – була пов’язана із переформатуванням генеральної творчої парадигми, яка панувала у

післявоєнній італійській художній культурі. Подальші художні пошуки Тоніно Гуерра пов'язані з переосмисленням естетичних канонів післявоєнного італійського неореалізму, уникнення ідеалізації повсякденного життя італійського суспільства того часу, розкриття психологічних механізмів поведінкової стратегії так званої «маленької людини». Тому сміливо можна сказати, що художні орієнтири кіносценариста Тоніно Гуерра багато в чому сходилися з естетичними поглядами кінорежисера Федеріко Фелліні (який одночасно з Тоніно Гуерра проходив через подібну хворобливу та кризову світоглядну та художню трансформацію, відштовхуючись від естетичних поглядів своїх визнаних попередників і навіть по суті кумирів), що сприяло їхньому подальшому творчому зближенню.

Також слід зазначити, що Тоніно Гуерра – це не лише видатний та багатоплановий кіносценарист, він ще й витончений поет лірично-ностальгічного настрою, глибокорозуміючий філософ та тонкочуттєвий емпатичний митець, чий значний внесок у світовий кінематограф другої половини ХХ століття важко переоцінити. Тоніно Гуерра створив унікальний, самобутній та неповторний кінематографічний всесвіт, наповнений поезією, метафорами, глибокими роздумами про життя, пам'ять, час та людські стосунки. Його творчість – це симбіоз неореалізму, авторського кіно та поетичної кіномови.

Народившись у 1920 році в Сантарканджело-ді-Романья (Santarcangelo di Romagna – муніципалітет в Італії, у регіоні Емілія-Романья, провінція Ріміні), Тоніно Гуерра проніс крізь усе своє життя любов до рідного краю, його традицій та діалекту. Важливим етапом у формуванні його світогляду стало перебування у німецькому полоні під час Другої світової війни. Саме там він почав писати вірші на романьольському діалекті, щоб зберегти пам'ять про рідну землю та підтримати дух своїх земляків. Цей досвід глибоко вплинув на його подальшу творчість, наповнивши її темами пам'яті, втрати та пошуку сенсу життя.

Характерними рисами художнього стилю Тоніно Гуерра є:

— Поетичність та метафоричність. Кіносценарії Тоніно Гуерра наповнені поетичними образами, метафорами та алегоріями, що створюють неповторну атмосферу тих чи інших фільмів.

— Філософська глибина. Тоніно Гуерра порушує у своїх роботах важливі філософські питання про сенс життя, пам'ять, час, людські стосунки та місце людини у світі.

— Зв'язок з природою та рідною землею. Пейзажі рідної Романьї часто стають не просто фоном, а важливим елементом оповіді, символом пам'яті та зв'язку з минулим.

— Увага до деталей та дрібниць. Тоніно Гуерра вміє побачити красу у простих речах, у дрібницях повсякденного життя, що надає його фільмам особливої щирості та людяності.

Основні та найбільш впливові роботи кіносценариста:

— “Amarcord” / «Амаркорд» / (1973), кінорежисер Федеріко Фелліні. Тоніно Гуерра був співавтором кіносценарію цього автобіографічного фільму, що з гумором та ностальгією змальовує життя провінційного італійського містечка у 30-ті роки ХХ століття. Фільм наповнений яскравими персонажами, гротескними ситуаціями та поетичними спогадами про дитинство.

— “Taxidi sta Kythira” / «Подорож до Китіри» / (1984), кінорежисер Тодорос (Тео) Ангелопулос. Цей фільм, кіносценарій до якого написав Тоніно Гуерра, розповідає історію грецького політичного діяча, який повертається на батьківщину після багаторічної еміграції. Фільм досліджує теми пам'яті, історії та пошуку втраченої ідентичності.

Естетичні та філософські ідеї Тоніно Гуерра мали значний вплив на кінематограф та сучасну художню культуру. Його поетичний підхід до кінодраматургії, увага до деталей та глибокі роздуми про людське буття стали джерелом натхнення для багатьох кінематографістів. Його творчість сприяла розвитку авторського кіно, збагатила кіномову новими виразними засобами та піднесла кінематограф на новий рівень поетичності та філософської глибини.

Тоніно Гуерра залишив по собі багату спадщину, яка продовжує надихати та захоплювати глядачів по всьому світу. Його фільми – це справжні поеми, що розповідають про вічні цінності, про красу світу та про місце людини у ньому.

— Характеристика фільму “Amarcord”.

Кіношедевр “Amarcord” – це автобіографічний трагікомічний фільм італійського режисера Федеріко Фелліні, знятий у 1973 році. Назва фільму походить від діалекту міста Ріміні, де народився Федеріко Фелліні, та означає «Я згадую». “Amarcord” отримав премію «Оскар» у номінації «Найкращий фільм іноземною мовою».

— Сюжет фільму “Amarcord”.

Дія фільму відбувається в італійському містечку Ріміні в 1930-х роках за часів фашистського режиму. “Amarcord” – це спогади кінорежисера про своє дитинство та юність, про життя містечка, його мешканців, їхні дивацтва та характери. Фільм складається з окремих епізодів, які не пов’язані між собою єдиним сюжетом, але створюють яскраву та колоритну картину епохи.

— Вплив на світовий кінематограф фільму “Amarcord”.

“Amarcord” – це один з найвидатніших фільмів Федеріко Фелліні, шедевр світового кінематографа. Фільм вражає своєю поетичністю, ліризмом, гумором та глибоким психологізмом. Федеріко Фелліні з великою любов’ю та іронією змальовує життя свого рідного міста, його мешканців, їхні радощі та печалі. Фільм є своєрідним зрізом італійського суспільства 1930-х років, його культури та менталітету.

“Amarcord” – це фільм про пам’ять, про час, про життя. Фільм змушує задуматись про швидкоплинність часу, про важливість збереження пам’яті про минуле, про те, що робить нас тими, хто ми є. “Amarcord” – це фільм, який залишається в пам’яті назавжди. Фільм “Amarcord” знятий у яскравих, соковитих кольорах, що підкреслює його емоційність та життєствердність. Також зазначимо, що кіномузика Ніно Рота, яка звучить у фільмі, є невід’ємною частиною його атмосфери та підсилює емоційний вплив на глядачів.

Спільними кінематографічними проєктами творчого тандему «Фелліні–Гуерра» стали три фільми:

- «Амаркорд» / “Amarcord”; 1973 /;
- «І корабель пливе...» / “E la nave va”; 1983 /;
- «Джинджер і Фред» / “Ginger E Fred”; 1986 /.

Дані роботи відносяться до пізнього періоду творчості кінорежисера, який характеризується гіркою та іронічною точкою зору Федеріко Фелліні. Критично ставлячись до горезвісного «суспільства споживання», девальвації та розмивання етичних орієнтирів свого часу, кінокартини пізнього періоду пронизані почуттям абсурдності та фарсовості. Але незважаючи на вищесказане, останні роботи видатного майстра також пронизані світлою ліричністю, ностальгічністю, поетикою часу, що минає.

Для пізнього періоду творчості кінорежисера характерна дещо «гірка посмішка» щодо тодішнього стану італійського суспільства. Це сприяло зверненню до феномена дитинства загалом та дитинства свого покоління зокрема, який знайшов свою реалізацію у фільмі 1973 року “Amarcord”. Певна «загадковість» назви фільму – “Amarcord” – акумулює глядацьку фантазію, апелюючи до деякого магічного кодування.

Про це сам Федеріко Фелліні говорив наступним чином: «Якось, коли я сидів у ресторані і бруднив серветку своїми малюнками, раптом виникло слово “Amarcord” в пам’яті. Ну ось, – сказав я собі, – тепер мій фільм відразу стануть ототожнювати з романьольським “A m’arcord” – “Я згадую”, хоча мені найменше хотілося б, щоб він міг бути прочитаний у цьому автобіографічному ключі. “Amarcord” – дивне слівце, такий собі “Carillon” (“передзвін дзвіночків”), примхи фонетики, кабалістичний звук, а може (чому б і ні?), – назва аперитиву. Що завгодно, тільки не дратівлива асоціація із “Je me souviens” – “Я згадую”. Слово, яке завдяки своїй незвичайності могло б стати синтезом, відправною точкою, чи не звуковим відображенням якогось особливого способу відчувати та мислити – двоїстого, спірного, суперечливого. У цьому слові закодовано співіснування двох протилежностей, злиття двох

крайнощів – таких, як байдужість та ностальгія, холодна розсудливість та співчуття, зречення та прийняття, ніжність та іронія, роздратування та глибоке страждання» [97].

Слід зазначити, що художня “Memory”–концептосфера складається із наріжних для творчості визнаного італійського кінорежисера концептів – «дитинство», «пам’ять», «час», «спогад», «ностальгія». Тут важливо зазначити, що дана “Memory”–концепція певним художнім чином формує кадрово-мозаїчну драматургію кінооповідання фільму “Amarcord” зокрема та епізодично-калейдоскопічну структуру всієї кінематографічної граматики Федеріко Фелліні загалом. Тобто тут можна говорити саме про ті основні творчі механізми, що становлять наріжні елементи кінематографічного методу Федеріко Фелліні, які знайшли своє яскраве та повнокровне втілення у фільмі “Amarcord”.

Ці смислові домінанти-образи сформували характерну стильову «впізнаваність» кіномови італійського митця. Можна сказати, що згадані вище художні образи становлять певну психолого-темпоральну “Memory”–концепцію єдиного кінематографічного метатексту визнаного кінорежисера, яка поширюється на всю кінематографічну творчість Федеріко Фелліні загалом. Феномен дитинства займає особливе місце у кінематографічній творчості визнаного кінорежисера. Досить згадати сцени дитинства головного героя Гвідо Ансельмі у фільмі “Otto e mezzo”, що композиційно посідають центральне місце у кінокартині. Але справжньою поемою дитинства свого покоління став фільм “Amarcord”, у якому цей феномен – «дитинство» – зазнав максимально ретельного аналізу з боку кінорежисера.

Федеріко Фелліні про це писав так у своїх спогадах: «Мені здавалося, що фільм, який я хотів зняти, повинен означати саме це – необхідність відірватися від чогось твого, з чим ти народився і жив, що зумовило твою поведінку, від чого ти хворів і страждав, у чому так небезпечно все переплутано; це – минуле, яке не повинно нас більше отруювати, і тому його необхідно звільнити від тіней, плутанини, старих зобов’язань, що збереглися досі; минуле, яке потрібно

відобразити як найвірніше свідчення про нас самих, про нашу історію; минуле, яке слід якось засвоїти, щоб усвідомленішим було наше життя у теперішньому» [97].

Зазначимо, що притче-фабульний “Memory”–стрижень сконструйований логікою фантазмів (індивідуальних або колективних) та анатомією сну, інверсіями авторських спогадів та психологічною хиткістю сприйняття часу. Кінооповідання художньо відтворює метафоричне блукання в лабіринті пам’яті, в якому “Reminiscence”–кадри змінюють один одного в мозаїчному та калейдоскопічному порядку.

У цьому сенсі важливо навести безпосередні та прямі слова самого Федеріко Фелліні, який розмірковує про феномен дитинства та химерні аберації пам’яті: «Я вважаю, що в дитинстві наші стосунки з реальною дійсністю – це суцільні емоції, якісь невиразні образи, фантазії. Дитині все здається незвичним, бо все незнайоме, не бачене, не випробуване. Світ постає перед його очима позбавленим будь-якого сенсу, значення, без взаємозв’язку понять та символічних тонкощів: це просто грандіозне видовище, безкоштовне і чудове, щось на зразок величезної амеби – у її надрах живуть і суб’єкти і об’єкти, злиті в єдиний, нестримний, фантастичний, несвідомий, притягуючий та відлякуючий потік, у якому поки що не позначився вододіл, не проступили межі свідомості» [97].

Додатково можна зазначити, що творча логіка внутрішнього розгортання “Memory”–метасюжету спонукала Федеріко Фелліні залучити у кінотворі “Amarcord” апробований раніше художній механізм епізодичного нанизування, який став своєрідною стильовою «візитівкою» визнаного італійського майстра. У численних інтерв’ю та автобіографічних нотатках Федеріко Фелліні свідомо артикулював визначальну для другої половини ХХ століття мистецьку проблематику феноменології дитинства та механізми художнього втілення цього символічного явища у новаторських творчих практиках. Це проблемне поле постійно «водило» режисера художнім маршрутом «вічного повернення»

до “Memory”–концепції, яка спонукала митця звертатися протягом усієї творчої діяльності до поетики пам’яті та ностальгії.

У цьому тематико-естетичному контексті та психолого-художньому векторі і було створено кіношедевр “Amarcord”, який став відверто-справжнім та пекуче-проникливим поетичним одкровенням темпоральної дискретності та хисткого самовідчуття плинності часу: «“Amarcord” насамперед мав стати прощанням із цілим етапом мого життя – з невиліковним дитинством, яке ризикує затягтися назавжди. Я й досі не знаю, як з ним бути – чи зберігати при собі до самого кінця, чи спробувати прилаштувати його до архіву. Погляньмо правді в обличчя: що це за моральний рубіж – стати “дорослим”? І якщо припустити, що дорослими взагалі можна колись стати, то що роблять люди, які стали ними? Ви колись зустрічали “дорослих” людей? Я – ні. Можливо, справжні дорослі уникають зустрічей із такими, як я» [97].

Також слід зазначити, що кінотвір “Amarcord” структурований та організований художньою логікою театральньо-циркового та карнавальньо-раблезіанського естетичного принципу, виключаючи класичну лінійну драматургію традиційного театру. Загальний характер кінооповідання витриманий у певному притче-фабульному та афористично-концептуальному вимірі тотального “Reminiscence”–занурення, що формує генерально-магістральний та центральньо-основний ліричний настрій кінокартини з використанням психологічного світло-ностальгічного та гротескно-фантасмагоричного нюансування. У цьому тематико-естетичному контексті можна говорити, що артикульовані вище сенсуально-стильові патерни створюють неповторну “Confession”–атмосферу всього фільму “Amarcord”.

Зазначимо також, що карнавальність, фарсовість, казковість, театральність, цирковість – це ті необхідні емоційно-психологічні та художньо-образні елементи, з яких витканий неповторний стиль кінорежисера Федеріко Фелліні. Святкова циркова вистава, в якій виражена стихійно-безтурботна та творчо-піднесена енергетика, становила наріжне значення для всієї творчості

кінорежисера загалом та створення особливої життєстверджуючої атмосфери фільму “Amarcord” зокрема.

Про це сам Федеріко Фелліні у своїх спогадах писав так: «Не знаючи про цирк нічого, я знаю про нього все: про його затишні куточки, вогні, запахи і навіть про деякі найпотаємніші сторони його життя. Знаю та знав завжди. З першого відвідування цирк поранив мою душу: я прийняв цирк у собі з усім його шумом, з його оглушливою музикою, з його захоплюючими дух номерами, з його смертельною небезпекою. <...> У мене захопило дух, я був щасливий – так міг би почуватися висаджений на Місяці астронавт, який раптом знаходить свій космічний корабель. <...> І справді, хіба кіно – я маю на увазі роботу над фільмом та життя серед учасників знімальної групи – не схоже на життя цирку?» [97].

Справді, неповторна естетика феллінієвського кінематографу виткана з карнавально-раблезіанських, театральних-циркових та гротескно-фантазмагоричних образів. Цю естетичну парадигму можна зустріти у багатьох кінокартинах видатного італійського майстра:

- «Дорога» / “La Strada”; 1954 /;
- «Ночі Кабірії» / “Le notti di Cabiria”; 1957 /;
- «Солодке життя» / “La dolce vita”; 1960 /;
- «Боккаччо–70» / “Boccaccio ’70”; 1962 /;
- «Вісім з половиною» / “Otto e mezzo”; 1963 /;
- «Джульєтта і духи» / “Giulietta Degli Spiriti”; 1965 /;
- «Щоденник режисера» / “Block-notes di un regista”; 1969 /;
- «Клоуни» / “I clowns”; 1970 /;
- «Репетиція оркестру» / “Prova d’orchestra”; 1978 /;
- «Джинджер і Фред» / “Ginger E Fred”; 1986 /;
- «Інтерв’ю» / “Intervista”; 1987 /.

На окрему згадку заслуговує творча постать кінокомпозитора Ніно Рота, музика якого значно збагачує феллінієвський візуальний ряд. Музичні принципи лейттематичної драматургії, невимушені танцювальні елементи,

чітка ритмічна організація, ліричність та поетичність мелодійної лінії – це ті музичні структури, які суттєво доповнювали необхідну карнавальну атмосферу того чи іншого фільму Федеріко Фелліні.

Можна підсумувати, що у художній культурі другої половини ХХ століття феномен тандемної творчості досить поширений у деяких видах мистецтва, але особливо плідно тандемна творчість виявила себе у сфері кіномистецтва. Це зумовлено тим, що ці мистецькі сфери є синтетичними та за визначенням вимагають спільної роботи митців у процесі створення того чи іншого культурного артефакту.

Яскраве та самобутнє втілення “Memory”–концепції виявилось у фільмі “Amarcord”. Творча логіка внутрішнього розгортання “Memory”–метасюжету спонукала Федеріко Фелліні залучити у кінотворі “Amarcord” апробований раніше художній механізм епізодичного нанизування, який став своєрідною стильовою «візитівкою» визнаного італійського майстра. У численних інтерв’ю та автобіографічних нотатках Федеріко Фелліні свідомо артикулював визначальну для другої половини ХХ століття мистецьку проблематику феноменології дитинства та механізми художнього втілення цього символічного явища у новаторських творчих практиках. Це проблемне поле постійно «водило» кінорежисера художнім маршрутом «вічного повернення» до “Memory”–концепції, яка спонукала митця звертатися протягом усієї творчої діяльності до поезики пам’яті та ностальгії.

Співпраця Федеріко Фелліні та Тоніно Гуерра – це приклад того, як два таланти можуть доповнювати один одного, створюючи щось більше, ніж просто суму їхніх індивідуальних здібностей. Федеріко Фелліні, як візіонер-режисер, мав унікальне вміння створювати на екрані фантазмагоричні світи. Тоніно Гуерра, як поет і сценарист, наповнював ці світи поетичними образами, діалогами та філософськими роздумами. Їхня робота над сценаріями була не просто механічним процесом, а творчим діалогом. Тоніно Гуерра часто привносив у сценарії історії з життя простих людей, спогади про дитинство, легенди та міфи. Федеріко Фелліні, у свою чергу, трансформував ці історії у

яскраві візуальні образи, додаючи до них елементи гротеску, карнавалу та сюрреалізму. Великий італійський режисер був відомий своєю любов'ю до імпровізації, і Тоніно Гуерра підтримував цей підхід. Часто діалоги та сцени змінювалися безпосередньо під час зйомок, що надавало фільмам особливої живості та спонтанності. У їхніх фільмах часто звучить тема ностальгії за минулим, за дитинством, за втраченими мріями. Вони вміли передати на екрані відчуття плину часу, швидкоплинності життя та неминучості змін.

2.4. Тандемна творчість «Хореограф-постановник – Кінорежисер» (Піна Бауш – Федеріко Фелліні, Піна Бауш – Педро Альмодовар), «Хореограф-постановник – Концептуальний дизайнер» (Піна Бауш – Йоджі Ямамото)

У нашому дисертаційному дослідженні вище були представлені варіанти творчої співпраці у форматі «композитор та хореограф-постановник», «кінорежисер та кінокомпозитор», «кінорежисер та кіносценарист». Але також можна згадати про ексклюзивний художній формат тандемної творчості – «авторська хореографія в авторському кіно». У нашій дисертаційній розвідці цей унікальний мистецький формат (окремо слід зазначити, що така творча співпраця досить рідко зустрічається у сучасній художній культурі, що переконливо свідчить про нетривіальність та самобутність подібної мистецької взаємодії) буде представлений такими видатними іменами, як хореограф-постановник Піна Бауш та Федеріко Фелліні, Піна Бауш та Педро Альмодовар.

Піна Бауш / Pina Bausch; 1940–2009 / – визнаний та впливовий, нетривіальний та непередбачуваний, безапеляційний та полемічний хореограф-постановник другої половини ХХ століття; унікальна та самобутня, безкомпромісна та витончена танцівниця; хореографічний вчитель та духовний наставник зіркової плеяди видатних танцівників та танцівниць сучасності; яскравий представник німецького неоекспресіонізму у хореографічному мистецтві 70-х–90-х років ХХ століття. Мисткиня протягом усієї своєї

експериментальної та новаторської, хореографічної та творчої, танцювальної та педагогічної діяльності тяжіла до інноваційних форматів художньої взаємодії.

Піна Бауш заслужено та по праву вважається одним із найвпливовіших постмодерних хореографів-постановників другої половини ХХ століття. Театральна та сценічна творчість визнаної танцівниці відома сміливою та безапеляційною експериментальністю, інноваційними пластичними рухами та глибоким філософським підґрунтям. Можна обґрунтовано констатувати, що Піна Бауш створила свій унікальний хореографічний стиль (і навіть можна сказати ширше – мистецький феномен), який поєднує танець, театр та візуальне мистецтво. Художня домінанта естетичної програми Піни Бауш завжди була зосереджена на емоційній та фізичній інтенсивності хореографічного виконання.

Для Піни Бауш значущим естетичним компонентом та основоположним художнім механізмом її сценічної творчості були питання травмованості. Можна сказати, що болісні питання подолання травми, гостросоціальні та актуальні гендерні питання – ці питання були змістоутворюючим центром та формотворчим елементом естетичного модусу всієї хореографічної діяльності мисткині. Наприклад, в експериментальній хореографічній постановці «Кафе Мюллер» / “Cafe Müller”; 1978 / головним художнім елементом є опущені руки, що символізують стан клінічної депресії, стан нездатності та неможливості допомогти ближньому. Опущені руки як художній образ тотальної самотності, тотальної ізоляції.

Однією з найвідоміших хореографічних постановок Піни Бауш є “Cafe Müller”. У цій постановці вона поєднує танець, міміку та слово, щоб створити вражаючий та емоційно заряджений виступ, який «провокує» глядачів до роздумів про людську сутність та міжособистісні відносини. Найважливішою та найголовнішою складовою цієї хореографічної постановки є травматичні переживання самої танцівниці. Ця хореографічна партитура повністю заряджена автобіографічним явищем. Вона пронизана дитячими спогадами Піни Бауш – болючими спогадами з дитинства, пов’язаними з авіаційними

бомбардуваннями її рідного міста Вупперталь під час Другої світової війни. Переживання дитячої травми, способи подолання цих травматичних відчуттів вже у дорослому житті, фантомні згадки про пережиті трагічні події далекого та «вислизального» для дорослої свідомості дитинства – цим болючим питанням і присвячено хореографічну постановку “Cafe Müller”.

Естетичні та філософські ідеї Піни Бауш глибоко вплинули на її хореографічну творчість. Вона віддавала перевагу нестандартним рухам та експресивним виразам, які допомагали їй висловити складні емоції та почуття через тілесну пластику. Її хореографічна творчість була сповнена символіки, метафор та алегорій, що дозволяло їй створювати відкриті для інтерпретації роботи. За Піною Бауш визнавалася мистецька майстерність у створенні атмосферних та емоційно насичених хореографічних постановок, які залишали глядачів приголомшеними та завороженими. Її вплив на художню культуру другої половини ХХ – початку ХХІ століть важко переоцінити, оскільки вона відкрила нові можливості для поєднання танцю, театру та візуального мистецтва, відзначившись неповторним та впізнаваним хореографічним стилем.

Піна Бауш, особливо на початку своєї творчості, використовувала ідеї фемінізму для «препарування» гендерних відносин як владних. Видатна німецька танцівниця не була першопрохідцем у дослідженні гендерних відносин у мистецтві. Вона використовувала напрацювання феміністичного мистецтва перформансу, яке радикально змінило уявлення про мистецтво та роль художника: «Препарування гендерних відносин як владних – одна із центральних тем творчості Піни Бауш, принаймні на перших етапах. Але вона не була першою: у феміністському мистецтві перформансу з початку 1960-х років реалізовувалося гасло “Особисте – це політичне”, а приватне, особисте та тілесне опинилося у центрі нового художнього жанру. Тільки з перформансом, гепенінгом та боді-артом дебати про гендер вступають у сферу мистецтва та теорії мистецтва. Ці нові інтермедіальні форми впливають переважно з образотворчого мистецтва. Вони переглядають концепцію твору на користь

процесу творчості, торкаються відносин між мистецтвом і життям, художником і його роботою. Вони ставлять художників та їхні тіла до центру творчості та протиставляють “готовому твору” ситуативний показ. Під сумнів ставиться зв’язок між перформативністю та репрезентацією, передпоказом та показом, поданням та виготовленням. І ця нова, радикальна форма мистецтва формується насамперед жінками» [40]. Ці форми мистецтва відмовилися від традиційного поняття «твору», зосередившись на процесі творчості та взаємодії між художником та глядачем. Тіло художника стало основним інструментом вираження, а фінальні твори замінялися ситуативними показами.

Важливо відзначити ту безцінну та безпрецедентну педагогічну майстерність Курта Йосса, той унікальний учительський дар видатного німецького хореографа, що зіграли вирішальну роль у становленні танцівниці Піни Бауш. Курт Йосс був універсально обдарованою особистістю, свого роду людиною ренесансного масштабу, що сприяло формуванню певного філософського, етичного, естетичного, культурного, хореографічного та професійного світогляду юної Піни Бауш. Міжособистісна комунікація між учителем-хореографом та ученицею-танцівницею сформувала той унікальний світоглядний та художній тезаурус, який став необхідним базисом для Піни Бауш у становленні її хореографічної концепції.

Як зазначав вітчизняний дослідник: «Проте всі ці прийоми вважалися як допоміжними, що збуджували “енергію руху тіла”. Танцювальна пластика для представників “виразного танцю”, як почали називати себе послідовники Лабана, залишилася головним і часто єдиним засобом створення художнього образу. 1933 р. Йосс спільно зі своєю трупю “Балле Йосс” емігрував до Великої Британії, оселившись у Дарлінгтоні, де відкрив власну школу. З трупю гастролював по Америці та Західній Європі. Творчість Йосса, найвидатнішого представника експресіонізму в танці, справила значний вплив на розвиток хореографічного мистецтва багатьох країн» [82].

Піна Бауш, безперечно, одна з найвпливовіших постатей у світі сучасного танцю. Її творчість, наповнена поетичною глибиною, психологічною гостротою

та витонченим використанням руху, перевернула уявлення про можливість танцю як мистецтва, виводячи його за межі чистої техніки та вносячи потужний філософський і емоційний заряд. Піна Бауш не просто створювала хореографічні постановки, вона будувала цілісні світи, насичені метафорами, спогадами та універсальними людськими переживаннями.

Її унікальний стиль, який часто називають «Танцтеатром», є складним симбіозом танцю, театру, музики, пантоміми та кінематографа. Він відмовляється від класичних канонів та академічної строгості, замінюючи їх органічною, майже імпровізованою пластикою. Важливою складовою її творчості є використання реальних сцен з життя танцівників, їхніх спогадів та емоцій, що створює надзвичайну автентичність і глибину.

Естетичні принципи Піни Бауш формувалися під впливом експресіонізму, сюрреалізму та різних театральних традицій, але найважливішою була її глибока зацікавленість внутрішнім світом людини. Вона віддавала перевагу не ідеалізованим образам, а показу всіх граней людської природи – вразливості, слабкості, страху, радості та самотності. Цей глибокий психологізм відчувається в кожному її творі.

Філософські ідеї, що пронизують хореографію Піни Бауш, торкаються фундаментальних питань існування: любові та втрати, самотності та спогадів, домашнього затишку та чужорідності. Її постановки часто будуються навколо теми домашнього вогнища, сімейних відносин, спогадів про дитинство, що підкреслює важливість особистих досвідів у формуванні індивідуальності. Піна Бауш не надає прямих відповідей на поставлені питання; замість цього, вона створює простір для рефлексії, занурюючи глядача в емоційний вічний діалог з самим собою.

Деякі найвизначніші хореографічні постановки Піни Бауш:

— “Le Sacre du printemps” («Весна священна»). Хоча це не оригінальна постановка Ігоря Стравинського, хореографічна інтерпретація Піни Бауш є фундаментальною. Вона перетворює брутальну ритуальну драму на глибоку медитацію про людську природу та її зв'язок з природою. Додатково

зазначимо, що рухи танцівників нагадують напівприховані імпульси підсвідомості.

— “Kontaktthof” («Контактний двір»). Ця хореографічна постановка, сповнена дуже сильних та провокативних образів, досліджує складність міжособистісних відносин та інстинктів. У ній відсутня чітка сюжетна лінія, а настрої та емоції передаються через міміку, жести, швидкість та напрям рухів.

— “Cafe Müller” («Кафе Мюллер»). Одна з найвідоміших постановок Піни Бауш, сповнена символізму та особистих спогадів. Дві жінки в порожньому кафе під звуки музики Генрика Гурецького (Генрик Миколай Гурецький або Гурецькі [Henryk Mikołaj Gorecki]; 1933–2010. Визначний польський композитор ХХ століття та авторитетний викладач Музичної академії в Катовицях [Akademia Muzyczna w Katowicach] імені Кароля Шимановського.) переживають епізоди свого життєвого досвіду, що виражається через повторювані рухи, які набувають неоднозначних сенсів.

— “Vollmond” («Повний місяць»). Ця хореографічна постановка є витонченим дослідженням емоційного стану людини під впливом місяця, його магії та загадкової сили. Танцюристи виражають свої почуття через плавні, майже примарні рухи, які створюють атмосферу таємниці та захоплення.

На закінчення слід зазначити, що хореографічна творчість Піни Бауш є видатним явищем у світі сучасного танцю. Її глибокі естетичні та філософські ідеї, виражені через унікальний хореографічний стиль, продовжують впливати на багатьох хореографів та танцівників по всьому світу, надихаючи їх на шукання нових шляхів вираження людської природи та емоцій. Її хореографічна спадщина залишається вічною та постійною частиною картини світового мистецтва другої половини ХХ століття.

Через кілька років після їхнього знайомства видатний італійський кінорежисер Федеріко Фелліні запропонував Піні Бауш глибоку роль у своєму фільмі «І корабель пливе...» / “E la nave va”; 1983 /. Ця кіноробота по праву вважається шедевром пізньої творчості італійського майстра. У притчовій та алегоричній формі були розглянуті питання роз’єднаності, питання девальвації

моральних орієнтирів. Постановка та акцентуація даних етичних проблем, рефлексування над цими питаннями – це те, що поєднувало кінорежисера, велику танцівницю та хореографа-постановника.

Питання тотальної самотності, міжособистісної комунікації, екзистенційної розгубленості, неможливості пробитися через невидимий бар'єр між особистістю та соціумом, це ті хворобливі конфліктні точки, до яких звертався у своїй творчості визнаний кінорежисер другої половини ХХ століття Педро Альмодовар / Pedro Almodovar Caballero; нар. 1949 /.

За визнанням самого іспанського режисера, художній задум фільму «Поговори з нею» / “Hable con ella”; 2002 / «проріс» із вищезгаданої хореографічної постановки «Кафе Мюллер» Піни Бауш. Неоекспресіоністична естетична платформа «танцтеатру» / “Tanztheater” / Піни Бауш оформила всю драматургію фільму та структурувала певну фрагментарність художньої фабули у завершений кінотвір. Широке використання спіралеподібних структур у пластиці рук, експресивне цитування «гран-пліє» / “grand plie” / при вільному корпусі – це ті фірмові риси хореографії Піни Бауш, які уособлюють кризові ідеї свого часу.

Педро Альмодовар – феномен сучасної кінематографії, архітектор цілого естетичного й ідейного універсуму. Його творчість, насичена яскравими фарбами, емоційною інтенсивністю та провокативним змістом, назавжди змінила ландшафт світового кіно. Вплив Педро Альмодовара на сучасну художню культуру важко переоцінити: він став культовою фігурою, яка реконструювала погляд на гендер, традиції та іспанську ідентичність.

Педро Альмодовар є майстром постмодернізму в кіно. Він віртуозно поєднує різноманітні стилі та жанри: від мелодрами та комедії до трилера та чорної комедії, створюючи унікальну, еkleктичну естетику. Його фільми – це вибухове поєднання високої стилізації, яскравого колориту, театральності та емоційного реалізму. Ця еkleктика не є випадковою, а відображає складність та багатогранність людської природи.

Ключові теми та мотиви:

— Гендер. Педро Альмодовар беззаперечно порушує табузовані теми, розмиваючи межі між гендерами та міжособистісними відносинами. Його героїні – це сильні, незалежні жінки, що часто переступають соціальні норми та стереотипи.

— Сім'я та стосунки. Сімейні стосунки в його фільмах часто є напруженими, повними таємниць, зрад та нерозгаданих травм минулого. Педро Альмодовар досліджує складність материнсько-донькиних, братсько-сестринських та інших родинних зв'язків.

— Пам'ять та травма. Минуле невідступно переслідує героїв Педро Альмодовара. Пам'ять, часто спотворена та травматична, впливає на їхнє сьогодення та визначає їхні дії.

— Іспанська ідентичність. Педро Альмодовар досліджує трансформацію іспанської культури після франкістського режиму, розглядаючи як традиції, так і нові соціальні тенденції.

— Меланхолія та гумор. Його фільми сповнені парадоксального поєднання меланхолії та гумору, трагічного та комічного. Ця амбівалентність підкреслює складність людського досвіду.

— «Завжди бувають дощі» (1985). Фільм зображує сильних жінок, які живуть в атмосфері прихованого страждання, зради та ревнощів. У ньому Педро Альмодовар вже вибудовує характерну для себе візуальну естетику – яскраві кольори, театральні жести, інтенсивність емоцій.

— «Крізь шкіру» (1983). Цей фільм досліджує тему материнської любові та її темних сторін. За допомогою метафор та символів Педро Альмодовар зображує складні психологічні переживання головних героїв.

— «Жінки на межі нервового зриву» (1988). Цей культовий фільм – магічний коктейль комедії, мелодрами та чорного гумору. Він повністю відповідає стилю Педро Альмодовара: вибухові емоції, несподівані повороти сюжету, яскраві образи. Тут Педро Альмодовар розглядає теми кохання, зради та жіночої солідарності.

— «Все про мою матір» (1999). Фільм вражає своєю емоційною глибиною та роздумами про життя, смерть та прощення. Педро Альмодовар майстерно сплітає трагічні події з елементами комедії та мелодрами, створюючи складну та багат шарову розповідь.

— «Зламани обійми» (2009). Цей метафільм є дослідженням самотності, містифікації та природи кінематографічного мистецтва. Він відображає авторефлексивну сторону творчості Педро Альмодовара, його зацікавленість метакінематографом та питаннями ілюзії та реальності.

Вплив на сучасну художню культуру – Педро Альмодовар змінив сприйняття іспанського кіно у світі, перетворивши його з національної периферії на центр світового арт-хаусу. Його екранний стиль, характерний використанням кольору, музики, костюму, значною мірою вплинув на сучасну кіноестетику. Крім того, його відкрите дослідження тем гендеру та сімейних стосунків здатне розширювати межі традиційного кінематографу та сприяти більш толерантному світогляду. Підсумовуючи можна сказати, що Педро Альмодовар – це режисер, який перевернув уявлення про кіно, створивши свій унікальний та неповторний кінематографічний світ.

Йоджі Ямамото / 山本 耀司 (Yamamoto Yōji); нар. 1943 /. Мистецтво автентичного японського дизайну вражає традиційним мінімалізмом, гармонією з природою та увагою до деталей. Воно поєднує стародавні ремесла з сучасними технологіями, створюючи простір для емоцій та сприйняття. Основні елементи: функціональність, естетика та культурна символіка.

Йоджі Ямамото – це не просто модельєр, це митець, який своїм одягом розмовляє мовою філософії, історії та культури. Його творчість – це багат шаровий текст, який потребує глибокого аналізу, щоб розкрити всі грані його таланту. Йоджі Ямамото народився в розпал Другої світової війни. Трагічні події дитинства, загибель батька, атомні бомбардування Хіросіми та Нагасакі глибоко відбилися на його світогляді. Цей досвід став джерелом його постійного пошуку краси в руїнах, а чорний колір – символом скорботи і водночас елегантності. Мати Йоджі Ямамото була швачкою, і саме в її ательє

майбутній дизайнер провів своє дитинство. Цей досвід дав йому глибокі знання про матеріали, техніки пошиття та, що важливо, про силу одягу як засобу самовираження.

Творчість Йоджі Ямамото пронизана такими ключовими ідеями:

— Деконструктивізм: Йоджі Ямамото розбирає традиційні форми одягу, переосмислює їх і створює нові, несподівані силуети. Цей підхід дозволяє йому виразити ідею про те, що людина – це сукупність різних досвідів і переживань, які постійно змінюють її.

— Андроґінність: Йоджі Ямамото відмовляється від чіткого поділу на чоловічий і жіночий одяг, створюючи універсальні речі, які можуть носити всі. Цим він підкреслює ідею рівності та індивідуальності.

— Чорний колір: чорний – це домінуючий колір у палітрі Йоджі Ямамото. Він символізує як скорботу і траур, так і елегантність і таємницю.

— Оверсайз: широкі, об'ємні силуети дозволяють тілу дихати і рухатися вільно, підкреслюючи свободу духу.

Співпраця Йоджі Ямамото з відомою хореографом Піною Бауш була яскравим прикладом взаємодії моди і танцю. Костюми, створені Йоджі Ямамото для балетів Піни Бауш, були не просто одягом, а інструментом для вираження емоцій і розповідання історій. Вони підкреслювали рухи танцівників, створюючи єдиний образ. Творчість Йоджі Ямамото справила революційний вплив на моду. Він розширив межі традиційного розуміння одягу, зробивши його формою мистецтва. Його ідеї про деконструктивізм, андроґінність і чорний колір стали основою для багатьох сучасних дизайнерів.

Йоджі Ямамото часто називають одним з найвидатніших представників японської моди. Його творчість поєднує в собі традиції японського мистецтва і західну естетику. Він використовує японські тканини, такі як шовк і льон, але обробляє їх за допомогою західних технологій. Його одяг – це своєрідний культурний код, який дозволяє нам зрозуміти, що таке бути японцем в сучасному світі. Творчість Йоджі Ямамото – це не просто мода, це філософія, яка закликає нас замислитися про наше місце у світі. Він показав, що одяг може

бути не тільки функціональним, але й глибоко особистим. Його спадщина продовжує надихати нові покоління дизайнерів і митців.

Отже, співпраця Піни Бауш з Федеріко Фелліні у фільмі “E la nave va” є цікавим прикладом перетину двох видатних творчих особистостей. Піна Бауш зіграла у фільмі роль сліпої графині Лерімії. Ця роль вимагала від неї не лише акторської майстерності, але й унікальної пластики та виразності рухів, якими вона славилася у своїх танцювальних постановках. Федеріко Фелліні використав здатність Піни Бауш до експресивного вираження емоцій через рух, що дало фільму особливої атмосфери та глибини. Присутність Піни Бауш на екрані створила відчуття сюрреалістичної та загадкової атмосфери, яка була характерною для творчості видатного італійського кінорежисера. Ця творча співпраця є важливим моментом в історії авторського кіномистецтва, що демонструє, як творчість двох видатних митців може перетнутися, залишивши незабутній слід.

Співпраця Піни Бауш з Педро Альмодоваром є особливим моментом в історії кіномистецтва, що демонструє, як мистецтво танцю може гармонійно переплітатися з кінематографом. Піна Бауш знялася у фільмі “Hable con ella” Педро Альмодовара, де зіграла саму себе. У фільмі використано фрагменти її відомої постановки “Cafe Müller” (1978). Ця роль стала своєрідною даниною поваги режисера по відношенню до хореографічного мистецтва Піни Бауш, визнаючи її колосальний вплив на світове мистецтво. Педро Альмодовар використав виразну пластику та емоційність Піни Бауш для створення особливої атмосфери у фільмі. Хореографічна творчість Піни Бауш, з її акцентом на емоційному вираженні через рух, вплинула на візуальну естетику режисера. Педро Альмодовар, відомий своєю любов'ю до яскравих та емоційних образів, знайшов у творчості Піни Бауш спорідненість. Використання фрагментів вистави “Cafe Müller” дало фільму глибини та емоційної напруги. Ця співпраця стала прикладом того, як мистецтво може перетинати межі жанрів, створюючи нові та захоплюючі форми вираження.

Співпраця Піни Бауш з Педро Альмодоваром підкреслює важливість міжмистецького діалогу та збагачує кінематограф новими формами виразності.

Співпраця Йоджі Ямамото та Піни Бауш – це не просто поєднання моди та танцю, це справжній симбіоз двох геніїв, які змінили уявлення про мистецтво. Піна Бауш, відома своїм новаторським “Tanztheater”, надихнула Йоджі Ямамото своєю експресивністю та емоційністю. Японський концептуальний дизайнер Йоджі Ямамото, у свою чергу, створив костюми, які підкреслювали рухи танцівників, роблячи їх ще більш виразними. Костюми Йоджі Ямамото були не просто одягом, вони стали невід’ємною частиною хореографії Піни Бауш, допомагаючи передати емоції та розкрити характери персонажів. Вони підкреслювали пластику тіла, додавали виразності рухам та створювали неповторну атмосферу на сцені. Обидва митці поділяли любов до мінімалізму, чорного кольору та деконструкції. Їхня естетика була глибокою, емоційною та провокаційною, що робило їхню співпрацю особливо гармонійною. Співпраця Йоджі Ямамото та Піни Бауш стала знаковою подією в історії мистецтва, продемонструвавши, як мода та танець можуть взаємодоповнювати один одного.

Висновки до розділу 2

Ми можемо констатувати, що вагомим та оригінальним мистецьким результатом художньої діяльності творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» став інноваційно-креативний та радикально-експериментальний феномен у художній культурі другої половини ХХ століття, який можна визначити як «музична алеаторика», «хореографічна алеаторика» та «музично-хореографічна алеаторика» (як спільна творча концепція).

Філософсько-естетичним базисом спільної мистецької програми творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» стали: дзен-буддійська філософія, східні сакральні практики та естетика медитативного споглядання. Тому тут можна відзначити, що хореограф-новатор Мерс Каннінгем та композитор-

експериментатор Джон Кейдж органічно вписали цей філософсько-естетичний «Поворот на Схід» у свою спільну тандемну творчість.

Не зайвим буде нагадати про важливість таких наріжних для творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» мистецьких концептів (які вже фігурували у нашому дисертаційному дослідженні вище), як «випадковість» та «непередбачуваність» (які, до речі, формувалися та застосовувалися у спільних умовах на паритетних засадах). Вони (ці багатопланові та амбівалентні концепти), по суті, стали цікавим та унікальним естетичним симбіозом між західноєвропейською раціональністю та північноатлантичною прагматичністю – з одного боку, і далекосхідним медитативним світоглядом – з іншого боку.

Можна підсумувати, що у художній культурі другої половини ХХ століття феномен тандемної творчості досить поширений у деяких видах мистецтва, але особливо плідно тандемна творчість виявила себе у сфері кіномистецтва. Це зумовлено тим, що ці мистецькі сфери є синтетичними та за визначенням вимагають спільної роботи митців у процесі створення того чи іншого культурного артефакту.

Зазначимо, що важливим комунікаційним та концептуальним пунктом творчої колаборації кінорежисера Федеріко Фелліні та кінокомпозитора Ніно Рота у спільній художній творчості можна вважати мистецьку синергію візуального (по суті – первинного та оригінального візуального ряду кінематографічної репрезентації, візуальної кінограматики кінорежисера) та аудіального (власне кажучи – побудованого за контрапунктичним принципом синтетичного мистецтва музичного та звукового оформлення того чи іншого візуального ряду) художніх компонентів тієї чи іншої спільної кінокартини митців.

Незаперечним мистецьким досягненням творчого тандему «Фелліні–Рота» можна вважати гармонійний, збалансований, взаємодоповнюючий та взаємозбагачуючий художній діалог та естетичний зв'язок між зображенням та музикою. Кіномузика композитора Ніно Рота підкреслювала та посилювала

образно-емоційну палітру фільмів Федеріко Фелліні, створюючи особливий сенсуальний настрій, неповторну психологічну та емоційну атмосферу.

Рівносіллям мистецьким явищем в авторському кінематографі ХХ століття як тандем «Фелліні–Рота» можна назвати творчу колаборацію шведського кінорежисера Інгмара Бергмана та кінокомпозитора Еріка Нордгрена. Для авторської кінематографічної естетики творчого тандему «Бергман–Нордгрен» характерне звернення до екзистенціалістського поняття «закинутості» особистості в потік буття. Важливу роль у їхній спільній творчості посідають філософські міркування про буття людини у реальному світі, питання самотності та релігійної самоідентифікації, оптимістично заряджені етичні погляди на феномен перспективи персональної свободи, рефлексії про природу та поетику дитинства.

Яскраве та самобутнє втілення “Memory”–концепції виявилось у фільмі “Amarcord”. Творча логіка внутрішнього розгортання “Memory”–метасюжету спонукала Федеріко Фелліні залучити у кінотворі “Amarcord” апробований раніше художній механізм епізодичного нанизування, який став своєрідною стильовою «візитівкою» визнаного італійського майстра. У численних інтерв’ю та автобіографічних нотатках Федеріко Фелліні свідомо артикулював визначальну для другої половини ХХ століття мистецьку проблематику феноменології дитинства та механізми художнього втілення цього символічного явища у новаторських творчих практиках. Це проблемне поле постійно «водило» кінорежисера художнім маршрутом «вічного повернення» до “Memory”–концепції, яка спонукала митця звертатися протягом усієї творчої діяльності до поетики пам’яті та ностальгії. Творчий тандем «Фелліні–Гуерра» показує важливість сценарію у створенні кінематографічного шедевр. Федеріко Фелліні та Тоніно Гуерра створили неповторні кінострічки, в яких сценарій був основою для візуальної поезії італійського режисера. Їхня спільна творчість є яскравим прикладом плідної співпраці між кінорежисером та кіносценаристом, де кожен вносить свій унікальний внесок у творчий процес.

Філософські ідеї, що пронизують хореографію Піни Бауш, торкаються фундаментальних питань існування: любові та втрати, самотності та спогадів, домашнього затишку та чужорідності. Її постановки часто будуються навколо теми домашнього вогнища, сімейних відносин, спогадів про дитинство, що підкреслює важливість особистих досвідів у формуванні індивідуальності. Піна Бауш не надає прямих відповідей на поставлені питання – замість цього, вона створює простір для рефлексії, занурюючи глядача в емоційний діалог із самим собою.

Піну Бауш цікавило не зовнішнє відображення краси, а дослідження складності людської психіки. Вона прагнула показати всі грані людської природи: вразливість, страх, радість, самотність. Її творчість формувалася під впливом експресіонізму та сюрреалізму, що дозволило їй створювати емоційно насичені та символічні вистави. Вона також використовувала елементи різних театральних традицій, розширюючи межі танцювального мистецтва. Саме на цій духовно-інтелектуальній платформі базувалася її співпраця з Федеріко Фелліні, Педро Альмодоваром та Йоджі Ямамото. Ці митці, як і Піна Бауш, прагнули досліджувати глибини людської душі та відображати складність світу. Танцювальний театр Піни Бауш, це перш за все театр, де танець є засобом вираження емоцій та розкриття людських відносин. Піна Бауш створила унікальний мистецький стиль, який поєднав танець, театр та психологію. Її творчість мала величезний вплив на розвиток сучасного танцювального мистецтва.

ВИСНОВКИ

Реляційний методологічний інструментарій Ніколя Бурріо – це культурологічна та міждисциплінарна концепція, яка акцентує увагу на взаємодії між зацікавленим глядачем та художнім твором мистецтва. Також це стосується взаємин між самими арт-об'єктами у тому чи іншому соціокультурному просторі. Реляційна теорія Ніколя Бурріо не просто описує взаємодію, вона пропонує критичний погляд на те, як мистецтво створює «соціальні простори». Зазначимо, що ці простори – не нейтральні: вони формуються під впливом соціальних, політичних та економічних сил. Ніколя Бурріо акцентував свою увагу на «мікрополітиці» відносин: на тому, як мистецтво може створювати тимчасові спільноти, де переглядаються існуючі соціальні ієрархії та норми.

На думку Ніколя Бурріо, «ситуація мистецтва» – це не лише подія, а й процес, який триває після завершення художнього акту. Глядачі виносять досвід, отриманий від мистецтва, у своє повсякденне життя, де він продовжує впливати на їхні думки та дії. Найважливіше місце у сучасному концептуальному мистецтві займає полемічна інтенція, тобто дискусійна спрямованість на художній твір мистецтва. Це означає, що у просторі мистецтва ставляться питання, але не завжди даються відповіді. Мистецтво запрошує до активного духовно-інтелектуального та творчого діалогу, де кожен глядач може висловити свою думку та інтерпретацію. Соціальна та політична роль мистецтва полягає в тому, що воно може створювати простори, де існують альтернативні соціальні реальності.

Французький дослідник Ніколя Бурріо визначав творчі комунікаційні зв'язки у художній культурі минулих епох наступними діалогічними ланцюжками-зв'язками: людина (митець) – Бог, людина (митець) – світ, людина (митець) – людина (реципієнт). До цієї традиційної тріади Ніколя Бурріо додавав ще одну ланку: людина (реципієнт) – твір мистецтва – людина (реципієнт). Тобто це те, що дослідник називав «ситуацією мистецтва». Саме

тому в рамках цього дисертаційного дослідження нас цікавив саме реляційний аналітичний інструментарій французького культуролога Ніколя Бурріо, через оптику якого ми і розглянули такі культурні явища як «творчий тандем» та «тандемна творчість».

Творчий тандем – це таке явище у художній культурі, коли два або більше митців об'єднуються для спільної роботи над певним культурно-мистецьким проєктом. Формат творчого тандему часто стає «художньою лабораторією» для експериментів, в рамках якого митці можуть досліджувати нові форми вираження та розширювати межі свого мистецтва. Синергія в тандемі може призвести до «колективного інтелекту», де спільні ідеї та досвід перевершують індивідуальні можливості. Соціальна взаємодія в тандемі відображає тенденцію до «децентралізації» мистецтва, коли індивідуальний геній поступається місцем колективній творчості.

Аналізуючи складне та багатовимірне явище культури – «тандемна творчість» – через реляційний методологічний інструментарій Ніколя Бурріо, ми могли розглянути це явище як певну форму мистецької практики, що акцентує увагу на відносинах, взаємодії та соціальному контексті. Тандемна творчість – це не лише співпраця, але й «комунікативна дія», де митці обмінюються ідеями, емоціями та досвідом. Це «діалогічне мистецтво» передбачає «міжсуб'єктність», в якому кожен учасник впливає на творчий процес та сам зазнає впливу. «Соціальний поворот» у мистецтві відображає прагнення митців створити «мистецтво як соціальну практику», що активно взаємодіє з суспільством та впливає на нього. Отже, використовуючи реляційну методологію Ніколя Бурріо, ми могли побачити, що тандемна творчість – це не лише створення спільного твору, але й формування соціальних зв'язків, створення простору для діалогу та активної участі.

У нашому дисертаційному дослідженні було поставлено та актуалізовано такі завдання:

— розглянуто реляційний аналітичний інструментарій Ніколя Бурріо як метадисциплінарну методологію;

— виявлені внутрішні креативні механізми тандемної творчості у художній культурі другої половини XX – початку XXI століть крізь реляційну оптику;

— висвітлені особливості та характеристики тандемної творчості через такі маркери: синергія та взаємозбагачення, експерименти та інновації, діалог та обмін ідеями, соціальна взаємодія, розширення меж мистецтва, реляційні формати співтворчості;

— визначено роль тандемної творчості у художній культурі другої половини XX – початку XXI століть через такі параметри: оновлення мистецтва, інтеграція мистецтв, діалог культур, розвиток соціальної взаємодії;

— проаналізовані значні, флагманські, знакові творчі тандеми у художній культурі другої половини XX – початку XXI століть;

— представлена модель творчого тандему «Композитор – Хореограф-постановник» через художню реляцію (на прикладі мистецької співпраці Джона Кейджа та Мерса Каннінгема);

— представлена модель творчого тандему «Кінорежисер – Кінокомпозитор» через художню реляцію (на прикладі мистецької співпраці Федеріко Фелліні та Ніно Рота, Інгмара Бергмана та Еріка Нордгрена);

— представлена модель творчого тандему «Кінорежисер – Кіносценарист» через художню реляцію (на прикладі мистецької співпраці Федеріко Фелліні та Тоніно Гуерра);

— представлена модель творчого тандему «Хореограф-постановник – Кінорежисер» через художню реляцію (на прикладі мистецької співпраці Піни Бауш та Федеріко Фелліні, Піни Бауш та Педро Альмодовара);

— представлена модель творчого тандему «Хореограф-постановник – Концептуальний дизайнер» через художню реляцію (на прикладі мистецької співпраці Піни Бауш та Йоджі Ямамото).

Наукова новизна нашого дисертаційного дослідження полягала у:

— аналітичній реконструкції художньої діяльності на прикладі експериментальних політворчих арт-об'єктів через реляційну оптику Ніколя Бурріо;

— всебічному висвітленні та ретельному викладі історико-філософської закономірності формування інноваційного осмислення концептуальних мистецьких практик у сучасній художній культурі;

— обґрунтованості реляційної рецепції Ніколя Бурріо у контексті культурологічного аналізу та поетапного артикулювання художніх механізмів спільної тандемної творчості;

— концептуалізації реляційних механізмів створення спільних експериментальних арт-проектів та творчих інноваційних акцій (у мистецькому форматі тандемної творчості) у сучасній художній культурі;

— актуалізації теоретико-методологічної концепції Ніколя Бурріо щодо тандемної творчості в художній культурі другої половини XX – початку XXI століть;

— репрезентації концепту реляції як визначального маркера в художній культурі другої половини XX – початку XXI століть;

— сформульованому та обґрунтованому концепті тандемної творчості;

— представленій моделі тандемної творчості на прикладах художньої взаємодії;

— уточнених принципах аспектів взаємодії на прикладі творчих тандемів;

— уточнених моделях творчої взаємодії видатних митців другої половини XX – початку XXI століть.

Вагомим та оригінальним мистецьким результатом художньої діяльності творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» став інноваційно-креативний та радикально-експериментальний феномен у художній культурі другої половини XX століття. Їхня спільна творчість стала тим «радикальним жестом», який переглянув традиційні уявлення про мистецтво як про індивідуальне вираження. Філософсько-естетичним базисом спільної мистецької програми творчого тандему «Кейдж–Каннінгем» стали: дзен-буддійська філософія, східні

сакральні практики та естетика медитативного споглядання. Музично-хореографічна алеаторика – це не лише метод, а й «філософія випадковості», яка відображає невизначеність та складність сучасного світу. Їхній «Поворот на Схід» відображає прагнення до «культурного діалогу», де західні та східні традиції переплітаються і збагачують одна одну. Їхня спільна творчість, по суті, стала цікавим та унікальним естетичним симбіозом між західноєвропейською раціональністю та північноатлантичною прагматичністю – з одного боку, і далекосхідним медитативним світоглядом – з іншого боку.

Творчий тандем «Кейдж–Каннінгем» є прикладом синергетичного та взаємозбагачувального співробітництва. Музика та танець створювалися незалежно один від одного, а потім ці самостійні мистецькі елементи об'єднувалися прямо на сцені, що втілювало ідею філософської свободи та емансипованих емоцій. Джон Кейдж та Мерс Каннінгем відмовилися від традиційного підходу, де музика слугує супроводом танцю, і натомість створили простір для випадкових зустрічей та непередбачуваних синергій. Ця співпраця вплинула на розвиток постмодерністського танцю та музики, демонструючи нові можливості для міждисциплінарного діалогу.

Можна констатувати, що мистецьким опозитом строго-регламентованій концепції сюжетного балету Марти Грем та невблаганно-детермінованій системі додекафонної техніки Арнольда Шенберга були експериментальні алеаторичні практики композитора-авангардиста та хореографа-постановника у синтетичній парадигмі музичного та хореографічного мистецтва у північноамериканській художній культурі другої половини ХХ століття. В філософському, естетичному, духовно-інтелектуальному та культурологічному сенсі це можна вважати унікальним мистецьким симбіозом між раціональним Заходом та інтуїтивістським Сходом.

У художній культурі другої половини ХХ століття феномен тандемної творчості був досить поширений у деяких видах мистецтва, але особливо плідно тандемна творчість виявила себе у сфері кіномистецтва. Це зумовлено тим, що ці мистецькі сфери є синтетичними та за визначенням вимагають

спільної роботи митців у процесі створення того чи іншого культурного артефакту. У нашому дисертаційному дослідженні була представлена модель творчого тандему «Кінорежисер – Кінокомпозитор» через художню реляцію (на прикладі мистецької співпраці Федеріко Фелліні та Ніно Рота, Інгмара Бергмана та Еріка Нордгрена). Ці тандеми демонструють важливість музичної складової у створенні кінематографічного світу. Федеріко Фелліні та Ніно Рота створили неповторний мистецький симбіоз, де музика відігравала ключову роль у створенні атмосфери та передачі емоцій. Інгмар Бергман та Ерік Нордгрен також створили потужну творчу синергію, коли музика підсилювала психологічну глибину фільмів Інгмара Бергмана.

Важливим комунікаційним та концептуальним пунктом творчої колаборації кінорежисера Федеріко Фелліні та кінокомпозитора Ніно Рота у спільній художній творчості можна вважати мистецьку синергію візуального (по суті – первинного та оригінального візуального ряду кінематографічної репрезентації, візуальної кінограматики кінорежисера) та аудіального (власне кажучи – побудованого за контрапунктичним принципом синтетичного мистецтва музичного та звукового оформлення того чи іншого візуального ряду) художніх компонентів тієї чи іншої спільної кінокартини митців. Їхня співпраця стала «симбіозом» візуального та аудіального, де кожен елемент підсилює інший. Ніно Рота створював музику, яка не лише супроводжувала зображення, але й «створювала наратив», додаючи нові шари сенсу до фільму. Їхній тандем демонструє, як «синтез мистецтв» може створити «тотальне мистецьке переживання», яке занурює глядача в унікальний художній світ.

Рівносильним мистецьким явищем в авторському кінематографі ХХ століття як тандем «Фелліні–Рота» можна назвати творчу колаборацію шведського кінорежисера Інгмара Бергмана та кінокомпозитора Еріка Нордгрена. Для авторської кінематографічної естетики творчого тандему «Бергман–Нордгрен» характерне звернення до екзистенціалістського поняття «закинутості» особистості в потік буття. Важливу роль у їхній спільній творчості посідають філософські міркування про буття людини у реальному

світі, питання самотності та релігійної самоідентифікації, оптимістично заряджені етичні погляди на феномен перспективи персональної свободи, рефлексії про природу та поетику дитинства.

Знаковим мистецьким явищем творчого тандему «Фелліні–Гуерра» став кіношедевр “Amarcord” 1973 року. У численних інтерв’ю та автобіографічних нотатках Федеріко Фелліні свідомо артикулював визначальну для другої половини ХХ століття мистецьку проблематику феноменології дитинства та механізми художнього втілення цього символічного явища у новаторських творчих практиках. Це проблемне поле постійно «водило» режисера художнім маршрутом «вічного повернення» до “Memory”–концепції, яка спонукала митця звертатися протягом усієї творчої діяльності до поетики пам’яті та ностальгії. У цьому тематико-естетичному контексті та психолого-художньому векторі і було створено кіношедевр “Amarcord”, який став відверто-справжнім та пекуче-проникливим поетичним одкровенням темпоральної дискретності та хисткого самовідчуття плинності часу.

Творча логіка внутрішнього розгортання “Memory”–метасюжету спонукала Федеріко Фелліні залучити у кінотворі “Amarcord” апробований раніше художній механізм епізодичного нанизування, який став своєрідною стильовою «візитівкою» визнаного італійського майстра. Федеріко Фелліні використовував “Memory”–концепцію, щоб дослідити «феноменологію спогадів», їхню суб’єктивність, мінливість та емоційну силу. Фільми Федеріко Фелліні – це «поетичні есе» про пам’ять, де реальність переплітається з фантазією, а особисті спогади стають універсальними символами. “Memory”–концепція спонукала митця створити «автобіографічне кіно», де глядач може відчувати особистий досвід митця.

Творчий тандем «Фелліні–Гуерра» показує важливість сценарію у створенні кінематографічного шедевр. Федеріко Фелліні та Тоніно Гуерра створили неповторні кінострічки, в яких сценарій був основою для візуальної поезії італійського режисера. Їхня спільна творчість є яскравим прикладом

плідної співпраці між кінорежисером та кіносценаристом, де кожен вносить свій унікальний внесок у творчий процес.

Філософські ідеї, які пронизували всю хореографію Піни Бауш, стосувалися фундаментальних питань існування: любові та втрати, самотності та спогадів, домашнього затишку та чужорідності. Хореографічні постановки Піни Бауш часто будувалися навколо теми домашнього вогнища, сімейних відносин, спогадів про дитинство, що підкреслювало важливість особистого досвіду у формуванні індивідуальності. Хореографічне мистецтво Піни Бауш не надавало прямих відповідей на поставлені питання, замість цього воно створювало простір для рефлексії, занурюючи глядача в емоційний діалог із самим собою. Піна Бауш використовувала танець як «засіб філософського дослідження», щоб ще раз розглянути фундаментальні питання людського існування. Її хореографія – це «візуальна поезія», де рухи тіла ставали символами емоцій, відносин та соціальних конфліктів. Піна Бауш створювала «простір для емоційного катарсису», в якому глядач міг пережити глибокі емоційні стани та знайти відповіді на свої внутрішні запитання.

Мистецькі принципи Піни Бауш формувалися під впливом експресіонізму, сюрреалізму та різних театральних традицій, але найважливішим фактором була її глибока зацікавленість внутрішнім світом людини. Вона віддавала перевагу не ідеалізованим образам, а показу всіх граней людської природи – вразливості, слабкості, страху, радості та самотності. На цій духовно-інтелектуальній платформі і вибудовувалися спільні творчі стратегії видатної танцівниці Піни Бауш з такими визнаними митцями, як Федеріко Фелліні, Педро Альмодовар та Йоджі Ямамото.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 5 шедеврів кінорежисера Інгмара Бергмана, 2024. URL: <https://vogue.ua/article/culture/kino/5-shedevrov-kinorezhissera-ingmara-bergmana-41371.html> (дата звернення: січень 2025).
2. Адорно Т. Теорія естетики / пер. з нім. П. Тарашук. Київ: Основи, 2002. 518 с.
3. Андрос Є. І. Інтелект у структурі людського буття. Київ: Стилос, 2010. 358 с.
4. Андрущенко Т. І. Аксиологічні виміри формотворення в сучасному мистецькому просторі // Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К. 2019. С. 189–211.
5. Андрущенко Т. І. Естетичне як соціокультурний феномен (філософсько-історичний аналіз): дис. ... д-ра наук: 09.00.03. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ: 2008. 371 с.
6. Бабушка Л. Д. Перформативність та інсценування повсякденності: культурологічний підхід / Культура в контексті практичних форм буття людини: колективна монографія. Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 245–265. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/KULTURA-V-KONTEKSTI-PRAKTICHNIN-FORM-BUTTYA-LYUDINI.pdf> (дата звернення: квітень 2024).
7. Бабушка Л. Д. Проблема присутності та відсутності людини в культурному-цивілізаційному просторі сучасності // Людина в сучасному цивілізаційному процесі: філософсько-культурологічні та етико-естетичні виміри: колективна монографія. Ніжин: ТОВ Видавництво «АспектПоліграф», 2014. С. 5–23.
8. Бабушка Л. Д. Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі: монографія. Київ: Видавець ПП Лисенко М. М., 2020. 272 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp->

content/uploads/Larisa-Babushka-FESTIVATSIYA-YAK-KOMUNIKATIVNIJ-APROPRIATOR-GLOBALIZATSIJNIH-INTERESIV.pdf (дата звернення: квітень 2023).

9. Бабушка Л. Д. Фестивація: технології полікультурного конструювання. УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ (НАПРЯМ: КУЛЬТУРОЛОГІЯ) Том 35 (2020) С. 175–180. (Опубліковано 2021-02-06). DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.381>. <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/381> (дата звернення: січень 2025).

10. Бабушка Л. Д., Мимрик М. Р. Ціннісні виміри культури // Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії. Колективна монографія / Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалий В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін.; за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка. К.: Видавництво: Букрек, 2020. 601 с.: іл.

11. Бенюк О. Б. Поняття «експеримент» в логіці мистецьких подій кінця XIX – першої третини XX століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук. Київ, 2004. 26 с.

12. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні XXI ст.: монографія Ін-т культурології Акад. мистец. України. Київ: Ін-т культурології Акад. мистец. України, 2009. 175 с.

13. Бондарчук В. О. Творча біографія як явище культури: сутність культурологічного поняття та методи дослідження. Теорія і практика актуальних наукових досліджень: матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Львів, 2017. С. 170–173.

14. Бровко М. М. Активність мистецтва в контексті антропологічної рефлексії сучасної культури // Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2019. С. 211–235.

15. Бровко М. М. Когнітивно-креативний потенціал української культури: історія і майбутнє. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок культурологія), Том 35 (2020), 84–89. (Опубліковано 2021-02-06). URL:

<https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/366>.

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.366> (дата звернення: січень 2025).

16. Бровко М. М. Культура і суспільство // Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії. Колективна монографія / Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалий В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін.; за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка. К.: Видавництво: Букрек, 2020. 601 с.: іл.

17. Бровко М. М. Культурно-історичні трансформації активності художнього образу // Культура в сучасних трансформаційних процесах: монографія. Ніжин: «Видавництво “Аспект-Поліграф”», 2011. С. 201–227.

18. Бровко М. М. Культурологія в контексті когнітивних форм освоєння світу / Культура в контексті практичних форм буття людини: монографія // за редакцією доктора філософських наук, проф. Бровка М. М. Ніжин, 2022. С. 119–126. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/KULTURA-V-KONTEKSTI-PRAKTICHNIH-FORM-BUTTYA-LYUDINI.pdf> (дата звернення: квітень 2023).

19. Бровко М. М. Мистецтво і релігія в культуротворчому процесі: практики синкрезису та диференціації. Питання культурології, № 42 (2023), 22–33. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293698>. <http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/293698> (дата звернення: січень 2025).

20. Бровко М. М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри: монографія. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2008. 237 с.

21. Брюховецька О. В. Візуальний поворот у культурі і культурології. Розділ з колективної монографії «Культурологія: Могилянська школа» під ред. М. Собуцького, Д. Короля, Ю. Джулая. – Київ: ФОП Філюк О. – 298 с. 2018. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/49d6c4ab-f8a8-4e0d-8c41-c612050c890e/content> (дата звернення: квітень 2023).

22. Войтенко О. С. Теоретичні основи дванадцятитонові серійної композиції. Київ: Фенікс, 2023. – 216 с.

23. Герасимова-Персидська Н. О. Нові звучання – нові знаки: сучасна музика в історичному ракурсі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2010. № 3 (8). С. 39–46.
24. Гірц К. Інтерпретація культур. Вибрані есе / пер. з англ. Н. Комарової. Київ: Дух і Літера, 2001. 541 с.
25. Говорун В. В. Втілення хореографічного образу засобами контемпорарі. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра: СДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. 64 с. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/4e66dc0e-8811-4921-a72a-f379324a180f/content> (дата звернення: квітень 2023).
26. Грабовський В. Джон Кейдж – композитор, філософ, поет, провокатор... URL: <https://mus.art.co.ua/dzhon-keydzh-kompozytor-filosof-poet-provokator/> (дата звернення: квітень 2024).
27. Григоренко Е. Г. Джон Кейдж. Творчество. Київ, «Музична Україна», 2012. 226 с.
28. Григоренко О. Г. Джон Кейдж і музична культура США ХХ століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Київ, 2010. 19 с.
29. Гуменюк Т. К. Постмодерністська естетика: до визначення питання // Українське музикознавство. Вип. 29. К., 2000. С. 236–246.
30. Гуменюк Т. К., Тишко С. В. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення (до 20-річчя кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського). Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 1 (38) (Лютий 2018), С. 128–139. URL: <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/135910/132879> (дата звернення: квітень 2024).
31. Гумінюк С. П. «Нові музичні ресурси» Генрі Кауела в музично-теоретичній і творчій практиці композитора // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Випуск 118, 2017. URL:

file:///C:/Users/LogicPower1/Downloads/Nvnmau_2017_118_29%20(1).pdf (дата звернення: квітень 2024).

32. Дувірак Д. А. Мистецтво постмодерної епохи. Syntagmation. Збірка на пошану професора С. С. Павлишин. Львів, 2000. С. 86.
33. Еліаде М. Міфи сучасного світу // Мефістофель і Андрогін / пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. Київ: Основи, 2001. С. 125–137.
34. Естетика: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / За ред. Л. Т. Левчук. К.: Вища школа, 2006. 431 с.
35. Жижек С. Погляд навкіс. Вступ до теорії Жака Лакана через популярну культуру / пер. з англ. П. Шведа. Київ: Клубук, 2018. 320 с.
36. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики: монографія. Київ: ПАРАПАН. 2010. 244 с.
37. Зубавіна І. Б. Час і простір у кінематографі. – К.: Щек, 2008. – 448 с.
38. Кияновська Л. О. Постмодерн як контроверсійний образ гіперінформативного простору сучасності // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2005. Вип. 36, кн. 1. С. 12–19.
39. Кияновська Л. О. Який сьогодні стиль надворі? // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Наукові діалоги з Н. О. Герасимовою-Персидською. Вип. 119. Київ, 2017. С. 65–90.
40. Кляйн Г. Танцтеатр Піни Бауш: мистецтво перекладу. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20230211-tancteatr-pini-baush-mistectvo-perekkladu> (дата звернення: січень 2025).
41. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Музична Україна, 2020. 469 с.
42. Кривошея Т. О. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі: дис. ... д-ра наук: 26.00.01. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. 369 с.
43. Кундис Р. Ю., Кіптілова Н. В., Байдіна А. О. Естетика та ідеологія вільного танцю. Філософія руху тіла. Науковий журнал «Молодий вчений»

- № 10 (62) жовтень 2018 р. 406 с. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/10/40.pdf> (дата звернення: квітень 2023).
44. Курс лекції з культурології // Укладач: викладач кафедри філософії, історії та українознавства Філіпченко О. В. Херсон, 2010. URL: <https://studfile.net/preview/7117303/page:23/> (дата звернення: січень 2025).
45. Левченко Н. О. Екзистенційні виміри мистецтва в культурі ХХ століття // Мультиверсум: Філософський альманах: Збірник наукових праць: Вип. 7. К.: Український центр духовної культури, 1999. С. 150–160.
46. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: навчальний посібник. Київ: Либідь, 1997. 224 с.
47. Левчук Л. Т. Психологія: історія, теорія, мистецька практика. К.: Либідь, 2002. 255 с.
48. Лукашева Л. Т., Садовенко С. М. Музично-театральна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова: культурологічний вимір // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2021. № 4. С. 68–74. (Фахове видання). Журнал: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/issue/view/15046>. Стаття: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4204/Visnyk_4_2021-DOI_1-68-74.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: січень 2025).
49. Мазепа В. І. Художня творчість як пізнання. Київ: Наукова думка, 1974. 212 с.
50. Малов О. Недільне дитя: батьківство та мовчання Бога. 2023. URL: https://risu.ua/nedilne-ditya-batkivstvo-ta-movchannya-boga_n144797 (дата звернення: січень 2025).
51. Марік В. Б. Явища концепта і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2008. 305 с.
52. Медведева Н. В. Теорія архетипів К. Г. Юнга та дослідження творчого сприймання. 2014. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/7567/1/K-03.05.14->

Medvedeva%20N.V.%D0%AE%D0%BD%D0%B3.pdf (дата звернення: квітень 2024).

53. Мова Л. В. Розвиток музичних форм у хореографічному мистецтві другої половини ХХ століття. Науковий журнал ПНУ імені Василя Стефаника «Освітній простір України» № 14 2018 р. 244 с. URL: <https://journals.pnu.edu.ua/index.php/esu/article/view/2687/3104> (дата звернення: квітень 2023).

54. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Харків: Факт, 2020. 572 с.

55. Олійник О. С. Культурне виробництво: суб'єкти, особливості процесу і контрверсії: монографія. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2023. 288 с.

56. Оніщенко О. І. «Тандем» як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини ХІХ століття. «Науковий вісник» Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого № 30, 2022. 103 с. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/259500> (дата звернення: жовтень 2024).

57. Оніщенко О. І. Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до «ігор розуму»: монографія. К.: Інститут культурології НАМ України. 2021. 352 с.

58. Оніщенко О. І. Потенціал естетико-художньої пошуковості: культуротворча модель Мішеля Уельбека // Культурологічна думка. 2022. № 21. С. 34–41. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2022_21_6. http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=njuu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21COLORTERMS=0&S21P03=I=&S21STR=%D0%9673816/2022/21 (дата звернення: квітень 2024).

59. Оніщенко О. І. Проблема художньої творчості у дослідницькому просторі сучасної культурології // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2022.

- Вип. 31. С. 126–133. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267533> (дата звернення: січень 2025).
60. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. Київ: Вища школа, 2001. 179 с.
61. Оніщенко О. І. Художня творчість: проект некласичної естетики: монографія. К.: Інститут культурології, 2008. 232 с.
62. Павлишин С. С. Американська музика. Львів: БаК, 2007. 316 с.
63. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури. Київ: Знання, 2006. 359 с.
64. Романенко А. Р. Культура спогадів і спогади культури: мемуарна спадщина В. Пухальського: дис. ... канд. наук: 26.00.01. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2018. 255 с.
65. Садовенко С. М. Творчий діалог та перехресні взаємовпливи у співпраці естрадного артиста вокаліста і звукорежисера / саунд-дизайнера в сучасних умовах соціокультурної реальності // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 234–241. (Фахове видання). DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221818> (дата звернення: квітень 2024).
66. Садовенко С. М., Порядченко Л. А. Культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора: нейролінгвістичні технології як культуротворча парадигма в галузі сценічного мистецтва // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2022. № 4. С. 15–20. (Фахове видання). DOI 10.32461/2226-3209.4.2022.269431. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269431>. <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/269431> (дата звернення: січень 2025).
67. Свідзинський А. В. Синергетична концепція культури. Луцьк: Вежа, 2008. 696 с.
68. Северинова М. Ю. Теорія К. Юнга про архетипи та її вплив на художню (музичну) культуру // Культура України. Випуск 40. 2013. URL:

https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura40/24.pdf (дата звернення: квітень 2024).

69. Северинова М. Ю. Трансформація архетипу у семіозисі музичної культури: від архетипового первообразу до концепту та метаконцепту. Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО, Вип. 18, 2022. С. 295–304. doi:10.31500/2309-8813.18.2022.273811. URL:

<http://sm.mari.kiev.ua/article/view/273811> (дата звернення: січень 2025).

70. Сирбу Г. В. Музично-кінематографічна партитура фільму “Otto e mezzo” (1963) як приклад творчого тандему Ф. Фелліні та Н. Рота. Науковий журнал “Fine Art and Culture Studies” (Волинський національний університет імені Лесі Українки), випуск № 3, розділ «Культурологія», 2024, с. 274–282. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-37>.

71. Сирбу Г. В. Музично-хореографічні експерименти в спільних проєктах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема як досвід переосмислення традиції модерн. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал, випуск № 4, розділ «Музичне мистецтво», 2023, с. 128–134. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293730>.

72. Сирбу Г. В. Тандемна творчість Федеріко Фелліні та Тоніно Гуерри на прикладі фільму «Амаркорд». Науковий журнал «Художня культура. Актуальні проблеми» Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, випуск № 20 (частина 2), розділ «Культуротворення і особистість», 2024, с. 36–40. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.20\(2\).2024.318246](https://doi.org/10.31500/1992-5514.20(2).2024.318246).

73. Сирбу Г. В. Творчі тандеми у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століть крізь реляційну методологію Ніколя Бурріо. Науковий журнал “Fine Art and Culture Studies” (Волинський національний університет імені Лесі Українки), випуск № 5, розділ «Культурологія», 2024, с. 198–208. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-26>.

74. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура: вступний курс / пер. з англ. С. Савченка. Київ: Вид-во «Акта», 2005. 357 с.

75. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. / О. О. Бігус, О. О. Маншилін, Д. О. Кондратюк, Л. В. Мова, А. В. Журавльова, І. І. Герц, Н. П. Донченко, Н. П. Батєєва. – Київ: Видавництво Ліра-К, 2016. 264 с. URL: <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/bigus-o.o.-manshylin-o.o.-kondratyuk-d.o.-suchasnyj-tanecz.pdf> (дата звернення: липень 2023).
76. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 256 с.
77. Тишко С. В. Шляхи культурологічних досліджень творчих біографій музикантів. Київське музикознавство, 2019. Вип. 58. С. 79–90.
78. Тукова І. Г. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття). Харків: Акта, 2021. 456 с.
79. Фрейд З. Невдоволення культурою. Про психоаналіз. Психо-аналітичні етюди. Психологія мас та аналіз людського «Я». Фоліо, 2022. 348 с.
80. Харченко П. В. Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв. Збірник наукових праць «Сучасне мистецтво» № 17, 2021. 255 с. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248469> (дата звернення: жовтень 2024).
81. Чичасова Н. Партисипація: три приклади взаємодії. URL: <https://artarsenal.in.ua/things/partysypatsiya-try-pryklady-vzayemodiyi/> (дата звернення: січень 2025).
82. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та художня практика хореографічної культури. Монографія, частина II. Київ, 2013. 204 с. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4244/> (дата звернення: липень 2023).
83. Шариков Д. І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01. Київ, 2008. 23 с. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5970/> (дата звернення: липень 2023).

84. Anselmi M. Tullio Pinelli: “Quante liti con Federico...” – “Il Giornale”, 2008. URL: <https://www.ilgiornale.it/news/tullio-pinelli-quante-liti-federico.html> (дата звернення: жовтень 2024).
85. Art & music’s greatest collaborations. URL: <https://www.platformart.com/features/art-music-collaborations-kanye-west-andy-warhol-grace-jones-keith-haring-salvador-dali-takashi-murakami> (дата звернення: березень 2024).
86. Audissino E. A Tribute to Nino Rota. 2011. URL: https://www.academia.edu/4786572/A_Tribute_to_Nino_Rota (дата звернення: березень 2024).
87. Bazin A. What Is Cinema? Digest of articles. London, 1967, 194 p. URL: <https://archive.org/details/BazinAndreWhatIsCinemaVolume1/page/n17/mode/2up?view=theater> (дата звернення: квітень 2024).
88. Bourriaud N. Relational Aesthetics. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland. Dijon: Les presses du reel. 2002. p. 113. URL: <https://kvelv.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/10/bourriaud-nicolas-relational-aesthetics-kap-space-time-exchange-factors.pdf> (дата звернення: листопад 2024).
89. Bourriaud N. Schneider, Caroline (ed.). Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World. Translated by Jeanine Herman. New York: Lukas & Sternberg. 2002. URL: https://iedimagen.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/bourriaud-nicholas_postproduction.pdf (дата звернення: листопад 2024).
90. Cage J. Silence. Lectures and writings by John Cage / John Cage. Hanover: Wesleyan University press, 1973. 276 p.
91. Chibalashvili Asmati, Bezuhla Ruslana, Kharchenko Polina, Severynova Maryna, Korenyuk Yuriy. Artistic Practices in the Context of the Evolution from Web 1.0. to Web 3.0. (Scopus, AIS Quartile: Q4) // STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI MUSICA. SERIA STUDIA MUSICA. Special Issue 2, 2024.

- P. 103–112. URL: <http://www.studia.ubbcluj.ro/download/pdf/1575.pdf> (дата звернення: січень 2025).
92. Corbella M. Notes for a Dramaturgy of Sound in Fellini's Cinema: The Electroacoustic Sound Library of the 1960s. *Music and the Moving Image*, Vol. 4, No. 3 (Fall 2011), 14–30 pp. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.5406/musimoviimag.4.3.0014> (дата звернення: квітень 2024).
93. *Dancers on a Plane: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns*. Anthony d'Offay Gallery, First Edition, 1989. 166 p.
94. Dezeuze A. Everyday Life, “Relational Aesthetics” and the “Transfiguration of the Commonplace”. *Journal of Visual Art Practice*, 5 (3), 2006. 143–152. URL: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/jvap.5.3.143_1 (дата звернення: листопад 2024).
95. Douglas S. Artists X Artists: When Teaming Up Leads to New Kinds of Art. 2021. URL: <https://www.artnews.com/art-news/artists/artist-collaborations-ruangrupa-carmelita-tropicana-mary-reid-kelley-1234603681/> (дата звернення: березень 2024).
96. Ebert R. “8 ½” movie review & film summary. 1993. URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/fellinis-8-12-1993> (дата звернення: квітень 2024).
97. Fellini F. *Making a Film*. English translation by Christopher White, 2015. URL: https://www.academia.edu/11691119/Federico_Fellini_Making_a_Film (дата звернення: жовтень 2024).
98. Fellini F. Rare Interview, 1963. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IkEGsfBTvqw> (дата звернення: листопад 2024).
99. Griffiths P. *Modern Music and After*. 3rd edition / Paul Griffiths. Oxford University Press. 2010, 456 p.
100. Ierghiiev Ivan, Severynova Marina, Voskoboinikova Yuliia, Bondar Ievgeniia, Savenko Serhii. Author-artist: horizons of contemporary academic musical creativity

// AD ALTA: JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH. SPECIAL ISSUE NO.: 12/01–XXV, 2022. P.193–196. (Web of Science) URL: http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120125/papers/A_35.pdf (дата звернення: січень 2025).

101. Kuhl N. The Art of Collaboration: Studies in Creativity. 2018. URL: <https://beinecke.library.yale.edu/article/art-collaboration-studies-creativity> (дата звернення: листопад 2024).

102. Lynch D. Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity. 2006. URL: <https://archive.org/details/david-lynch-catching-the-big-fish/page/n43/mode/2up> (дата звернення: квітень 2024).

103. Siebers J. The utopian function of film music. 2014. URL: https://www.academia.edu/10347932/The_Utopian_Function_of_Film_Music (дата звернення: березень 2024).

104. Stilwell R. J. Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980–1996. THE JOURNAL OF FILM MUSIC. Volume 1, Number 1, Pages 19–61. 2002. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=45fbb20c1c190c19781a8247b2d920df02f30c4f> (дата звернення: квітень 2024).

105. The Cambridge History of American Music. Edited by David Nicholls. Cambridge University Press, 1998. 609 p.

106. The Cambridge history of twentieth-century music / edited by Nicholas Cook and Anthony Pople. Cambridge University Press, 2004. 818 p.

107. Zavattini C. Some Ideas on the Cinema. 1953. URL: <https://doubleoperative.com/wp-content/uploads/2009/12/cesare-zavattini-some-ideas-on-the-cinema.pdf> (дата звернення: березень 2024).