

Давиденко Я.К.,
організаторка екскурсій,
Миколаївський обласний художній музей
ім. В.В. Верещагіна, м. Миколаїв

ПАРТИЦИПАТОРНІ ПРАКТИКИ ЯК МОЖЛИВІСТЬ РЕФЛЕКСІЇ СОЦІАЛЬНИХ, ПОЛІТИЧНИХ, ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИХ І ОСОБИСТИХ ПРОБЛЕМ

Партіципаторні практики – це такі художні практики актуального мистецтва, що засновані на колективній дії реципієнтів, які спільно залучені в активний процес створення і реалізації художнього твору, в конструювання художньої ситуації. Поведінка реципієнтів при формальній заданості ролей часто характеризується алеаторністю – випадковістю і непередбачуваністю [1, с. 156]. Партіципаторні проекти становлять різні за форматом організації заходи взаємодії і її артикуляція в реальній формі, створювані для діалогу і відкритих дискусій про важливі проблеми сучасності. Митець в даних практиках створює умови для об'єднання людей в єдине ком'юніті із загальними поглядами або, навпаки, людей з полярними поглядами, але охочих до єднання і в цьому випадку виконує роль творця комунікацій, дизайнера соціального досвіду для учасників. [2].

Практика стає можливою, при безпосередній участі публіки. Реципієнт здійснює дії, невластивні йому в буденному житті, отримуючи безліч можливостей для самовираження: глядач може стати як складником твору, так і його співавтором; він може відчутти себе частиною великого художнього проекту, що може тривати роками і утворити мікроспільноту. Додаткову привабливість подібним роботам додає їх сайт-специфічність, те, що вони створюються з розрахунку на певний виставковий майданчик, а значить, один і той же проєкт кожного разу виглядатиме інакше [6].

Культура «партіципації» – це певний модус або принцип, виходячи з якого сучасній людині треба залучатися або сучасну людину бажають бачити залученою у виробництво будь-якої кількості і якості значень дефініцій нематеріального. Людина ХХІ ст. не повинна пасивно сприймати дійсність.

«Партіципаторна парадигма» приходить на зміну політиці централізованого інституційного контролю суспільного життя, лінійним методам циркуляції інформації, індустріальним способам виробництва, заснованим на владі транснаціональних корпорацій, груп експертів, впливі грошей і домінуванні ідеології «однополярного світу» [2]. Людям-номадам, які мігрують і об'єднуються у великі маси, не вистачає можливості знайти себе, діджиталізація усіх сфер тільки поглиблює цю тенденцію. Віртуалізації особи (перенесення життєвої активності у віртуальне середовище соціальних мереж) змушує бути всього лише свідком і коментатором соціокультурної реальності, а не її учасником, через що виникає відчуття неучасті в бутті, недостовірності свого існування. Інтернет надає алібі для пасивності – активізм змінюється «клік-твізмом». Це відчуття втрати контролю над справжнім, у свою чергу, приводить до втрати віри у те, що колективним чином можна досягти чого-небудь істотного, а солідарні дії здатні внести рішучі зміни [1, с. 156].

Паралельно йде процес демократизації творчості: цьому сприяли і зняття меж між мистецтвом і реальністю, і відмова від професіоналізму як критерію якості. Починаючи з історичного авангарду творчість стає доступною для всіх. У ситуації неоавангарда можливості взяти участь в якому-небудь художньому проєкті зростають по експоненті. Заміна репрезентації презентацією, що відбулася в рамках перформативного повороту, також спричинила за собою активне впровадження реальності в творчий процес [6].

Мистецтво ініціює і реалізує різноманітні суспільні проєкти. Створюючи зони вільної комунікації, міжособового взаємообміну, художник стимулює аудиторію до рефлексії про важливі для суспільства ідеї, концептуалізує ціннісні питання реальності:

✓ абстрактні і нереалізовані ідеї суспільних перевтілень, втілені в алегорії бунту за радикальні зміни соціального конструювання, що набувають форми перформансів (перформанс Йоко Оно «Cut Piece» 1964 р. в Токіо і 2003 р. в Парижі; проєкт «Holograms for Freedom» 2015 р. художників Христини Родрігес і Хав'єра Урбаня; травневі Монстрації);

✓ дослідження дизайну досвіду соціальності і її альтернативних форм (перформанс Марини Абрамовіч «Ритм 0» 1970-х рр.; інсталяція «Peeled&Raw» 2015 р. американки Дені Додж; інсталяція «Don't» естонського художника Тімо Тутса; інсталяція «Telematic Dreaming» 1992 р. Пола Сірмона; інсталяція «Revolution» Джеффрі Шоу);

✓ направлені на артикуляцію і розвиток активістського мистецтва художні проекти, що імплементуються в реальні соціально-політичні практики, такі, як участь в кампаніях по захисту прав міноритарних груп, за звільнення політичних ув'язнених, захист навколишнього середовища, розвиток системи альтернативної охорони здоров'я, боротьбу з цензурою і дифамацією по відношенню до діячів культури (інтерактивна інсталяція «Free Burma's Political Prisoners» 22 липня 2010 р. в Нью-Йорку; інсталяція «Pulse Index» мексиканського художника Рафаеля Лозано-Хеммера, 2010 р.; інсталяція «Plastic Reflectic» нідерландського дизайнера Тійса Бірстекера; інсталяція «We Breathe Together» британської художниці Джулії Новак; інсталяція «Remote Control» 1999 р. Шейна Купера);

✓ переосмислення фіксованої ідентичності для досягнення взаєморозуміння, подолання конфронтації і гармонійного співіснування не тільки через механізми емпатії (інсталяція «The Swings» канадської студії Daily tous les jours; інсталяція «The Heartbeat Orchestra» 2014 р. Міо Хаяши; веб-проект «Digital Body Language» 2018 р. Тора Кнудсена і Біянки ді Джованні; інтерактивний фільм «Brakelights» режисера Скота Хесельса; інтерактивний колаж «Mind Over Matter» Тійса Бірстекера і Девід Карсона; інсталяція «Not Myself Today» канадської студії Black Design; інсталяція «Silverlsalt» польсько-німецької художниці Каріни Смігли-Бобінськи; інсталяція «Mnemograph» 1999 р. Шейна Купера; проект «Are you happy?» 2010 р. документалістки і дослідниці медіа Менді Роуз; акція «Confession» і інсталяції «Before I die ...» американської художниці Кенді Чан; документальна новела «The Enemy» фотографа і режисера Каріма Бен Хelifа; інсталяція «This is Not Private» італійського художника Антоніо Даніеля);

✓ девальвація табу і руйнування фобій інституцій, що звикли сакралізувати свою колекцію і вибудовувати комунікацію з глядачем виключно в процесі пасивного споживання культури (проекти японської художниці Йої Кусами «The Obliteration Room» 2002 р. та «Flowered Frenzy» 2017 р. в художній галереї Квінсленда; перформанси Рікріта Тіраванія; об'єкт «ADA» Каріни Смігли-Бобінськи; заходи «Дев'ять вечорів: театр і інженерія» в Арсеналі Нью-Йорка.).

Мистецтво з елементами партіципаторності за допомогою колективної дії і особистої активності не тільки повертає відчуття достовірності, контроль над значущими соціальними процесами, але і дає реальні механізми для соціального конструювання. Суб'єкт культури співучасті за допомогою співпраці з іншими учасниками долає пасивність і апатію, фрагментарність свого існування, повертає собі контроль над значущими соціальними процесами, віру у те, що солідарні дії здатні внести рішучі зміни в соціальну і політичну сфери [1, с. 159-160]. Генеруючи в собі особову пластичність, готовність до спонтанної комунікації, граничну емоційну лабільність, навички співпраці, співтворчості і співучасті для максимально ефективної мікрогрупової взаємодії, реципієнт перестає бути глядачем і перетворюється на емансипованого агента соціальних змін. Культурні практики партіципаторності як форми активності породжують відповідальний, здібний до самостійних думок і виразу власної думки суб'єкт, готовий нести відповідальність за всі ті ефекти і наслідки, які з'являться після того, як він залучиться і почне діяти в культурних і соціальних середовищах. Таким чином партіципаторні практики, породжені необхідністю фіксації і подолання існуючих проблем суспільства, можна вважати не лише маркером на позначення означеної проблематики, а й механізмом її вирішення.

Список використаних джерел:

1. Вальковский А.В. Искусство соучастия: трансформация коммуникативной функции искусства в современных художественных практиках / Антон Васильевич Вальковский // Международный журнал исследований культуры. – 2017. – С. 147-175.

2. Деникин А.А. К определению термина «партиципация» в контексте современных художественных практик / Антон Анатольевич Деникин // Наука телевидения. – 2018. – №14. – С. 58-69.
3. Мороз О.В. Партиципация как культурная практика / Оксана Владимировна Мороз. – [Электронный ресурс]: [сайт]. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/video/75977>
4. Саймон Н. Партиципаторный музей / Нина Саймон. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 368 с.
5. Сохарева Т. Соучастие или ничто / Татьяна Сохарева. – [Электронный ресурс]: [сайт]. – Режим доступа: <https://artguide.com/posts/1302>
6. Стародубцева М.Н., Чистякова М.Г. Партиципаторный музей в контексте искусства соучастия / Марина Николаевна Стародубцева, Марина Георгиевна Чистякова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2019. – №12 (434). – Философские науки. Вып. 54. – С.105

Доній В.С.,

кандидат філологічних наук, доцент з/н кафедри
культурології, декан факультету мистецтв
ВП «МФ КНУКІМ», м. Миколаїв

ТВОРЧИСТЬ О. ДОВЖЕНКА : ДІАЛОГ ЛІТЕРАТУРИ І КІНО

Національно-культурне піднесення 20-х років ХХ століття, потужно оприявлене в усіх сферах літературно-мистецького життя, чи не найповніше виявилось в українській кінематографії. «Кіноманія» захопила багатьох вітчизняних письменників, які безпосередньо долучилися до роботи над кіносценаріями. Новий перспективний вид «мистецтва нової ери», як справедливо зазначає Я. Цимбал, став справжнім «і стимулом, і натхненником, і матеріалом» [8, 75] для найталановитішої української літературної молоді. Кінематографічну «хворобу» активно переживали в той час М. Бажан, Д. Бузько, О. Досвітній, М. Йогансен, М. Семенко, Л. Скрипник, Г. Шкурупій, Ю. Яновський та багатьох інших письменників-новаторів.

Організаційні зусилля директора Одеської кінофабрики Павла Нечоса, головного редактора Одеської кінофабрики, а від 1927 року головного редактора Всеукраїнського фотокіноуправління Михайля Семенка, головного художнього редактора Одеської кінофабрики Юрія Яновського, редакторів і сценаристів Дмитра Бузька, Юрія Тютюнника, Миколи Бажана, які зуміли оперативно організувати роботу Першої державної Одеської кінофабрики дозволили швидко й упевнено поставити на ноги українське кіно й вивести його на міжнародний ринок.

Вельми успішна й відносно прибуткова діяльність Одеської кіносудії потребувала спеціалістів-фахівців, і чи не найбільш затребуваних серед них – режисерів-новаторів. «Потрібен митець, що зв'яже в міцну й насичену життям стрічку окремі шматки життя сучасної України. Де він? Невже Україна не дасть його?» [1, 1], – звертався з риторичним питанням 1926 року редактор журналу «Кіно» Микола Бажан.

Прихід на кіностудію у 1926 році Олександра Довженка, який прийняв радикальне рішення змінити професійне (й особисте теж) життя, переїхати з Харкова до Одеси та з легкої руки свого приятеля Юрія Яновського розпочав роботу в кінематографі; його кінострічки, що отримали світову славу, стали відповіддю на міркування українського кінокритика. Перші кіноспроби колишнього художника, ілюстратора-карикуриста газети «Вісті ВУЦВК», зроблені в комедійному жанрі за власним сценарієм (О. Довженко брав участь у роботі як асистент-практикант), – «Вася-реформатор» (1926 р.) і «Ягідка кохання» (1926 р.) були доволі посередніми роботами початківця. Попри цілком очевидне прагнення митця працювати в жанрі комічних і комедійних фільмів, про що свідчить текст «Автобіографії», він змушений прислухатися до критичних зауважень директора кіностудії Павла