ISSN 2225–7586

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури

Збірник наукових праць

• ВИПУСК XXXVIII•

Topical problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture

Journal

Київ – 2017

ББК 87.6
Х 98

Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури:
[зб. наук. праць; вип. XXXVIII]. – К. : Міленіум, 2017. – 279 с.

Запропонований увазі читачів збірник наукових праць є XXXVIII випуском із започаткованої науковою спільнотою серії наукових видань. Статті збірника пропонують різноманітність поглядів щодо розв'язання проблем у сучасній художній культурі.

Для викладачів і студентів гуманітарних вищих навчальних закладів, усіх, хто цікавиться розвитком художньої культури України.

Редакційна колегія

Чернець В.Г. – д. філософії, професор, дійсний член (академік) Української академії наук (УАН), академік АН Вищої освіти України, ректор НАКККіМ – *голова редколегії;* ***Овчарук О.В.*** **–** к. пед.наук., доц., професор НАКККіМ – *головний редактор*; ***Станіславська К.І.*** **–** д. мист., проф.– *заступник головного редактора*; ***Тахіаос А. Е. Н.*** – д.і.н., проф., чл.-кор. (Греція); ***Бадах Ю.Г.*** – д. і. н., проф.; ***Берегова О.М.*** – д. мист.*,* проф.*;* ***Більченко Є.В.*** – д. культ., доц.; ***Бітаєв В.А.*** **–** д. філос. н., проф., засл. діяч мистецтв України; дійсний член (академік) УАН, член-кор. НАМУ; ***Волков С.М.*** – д. культ., проф.; ***Герчанівська П.Е.*** – д. культ., проф.; ***Гончарова О.М.*** – д. культ., доц.; ***Гронау-Осинська А.*** – проф., doctor hab. (Польща); ***Даниленко В.М.*** – д. іст. н., проф., член-кор. НАН України, зав. відділу Ін-ту історії України НАН України; ***Денисюк Ж.З.*** – к.культ. – *відповідальний секретар редколегії;* ***Єсипенко Р.М.*** **–** д. іст. н., проф.*,* академік АН Вищої освіти України; ***Клаус К.*** – д. філос. в галузі мистецтвознавства, габілітований (Німеччина); ***Козлін В.Й.*** **–** д. мист., проф.; ***Кочубей Н.В.*** **–** д. філос. н.*,* проф.*;* ***Кулешов С.Г.*** **–** д. іст. н., професор; ***Надольний І.Ф.*** **–** д. філос.н., проф., академік АН Вищої освіти України; ***Редя В.Я.*** – д. мист., проф.; ***Ржевська М.Ю.*** **–** д. мист., проф.*;* ***Панченко В.І.*** – д. філос. н.*,* проф.*;* ***Петрова І.В.*** – д. культ., проф.; ***Сабадаш Ю.С.*** – д. культ., доц.; ***Сапенько Р.*** – д. філос.н., проф., д. габілітований (Польща); ***Сіверс В.А.*** – д. філос.н., проф., проф. НАКККіМ; ***Хюбнер Бенно*** – д. філос. н., проф. (Іспанія); ***Федотова О.О.*** – д. іст. н.*;* ***Федорук О.К.*** **–** д. мист., проф., дійсний член (академік) НАМУ; ***Школьна О.В.*** **–** д. мистецтв., проф.; ***Шульгіна В.Д.*** **–** д. мист., професор.

Затверджено наказом Міністерства освіти і науки України від 07.10.2015, № 1021
як фахове видання з культурології та мистецтвознавства

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України від 06.11.2015 р. № 1151 є фаховим виданням зі спеціальностей: культурологія; аудіовізуальне мистецтво та виробництво; образотворче мистецтво; декоративне мистецтво, реставрація; хореографія; музичне мистецтво; сценічне мистецтво

Журнал індексується в міжнародних базах даних
Index (РІНЦ); International Impact Factor Services; Google Scholar;
Journals Impact Factor; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services

Рекомендовано до друку Вченою радою НАКККіМ
Протокол № 14 від 30.05.2017 р.

За точність викладених фактів відповідальність несе автор

Свідоцтво про державну реєстрацію –
КВ № 2113210932 ПР, видане 08.12.2014 р.
Міністерством інформації України

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017
© Автори, 2017

РОЗДІЛ І. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

УДК 130.2:793.2

Бабушка Лариса Дмитрівна,
кандидат філософських наук, доцент,
докторант кафедри історії та теорії культури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
larisababushka@gmail.com

FESTIVE ВИДОВИЩЕ ЯК ФЕНОМЕН ВІЗУАЛЬНОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ

Мета дослідження – вивчення святкового видовища як феномену візуальної культури та особливості його конструювання у медіа-культурі. Відповідно до поставленої мети, виникає необхідність розглянути основні існуючі концепції візуальної культури як вітчизняних, так і зарубіжних авторів. Сучасний період позначений констатацією дедалі очевиднішої переваги візуальної культури та її поширення, оскільки характерною ознакою перехідної ситуації є відтворення візуальних форм, котрі неминуче актуалізують видовищні форми соціокультурної активності. Таким чином, видовище постає тим центральним поняттям, яке, утворюючи цілу систему смислів, дає автору змогу робити вибірку щодо розуміння його як культуротворчого феномена. **Методологія** дослідження є синтезом структурних, функціональних і семіотичних методів. Теоретичні положення підкріплені репрезентативним емпіричним матеріалом зі сфери мас-медіа. При опрацюванні з конкретними текстами застосовуються семіотичний підхід і елементи структурного аналізу. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що створено семантичне поле дослідження візуальної культури кінця XX початку XXI століття. Виявлені основні характеристики святкового видовища як частини сучасної візуальної культури. В обіг введено нові зарубіжні джерела, в яких розглядаються різні елементи видовищних практик в сучасному світі. **Висновки.** Festive видовище визначено як культурфілософське поняття, онтологічно й естетично насичене, що означає: 1) інваріантний зміст будь-якого видовища; 2) сутнісну рису античного світосприйняття, заснованого на іманентно властивому йому почутті краси; 3) конфліктну структуру, засновану на опозиційності («ми – вони»); 4) виступає як інтегративний механізм, заснований на подоланні соціального відчуження, що володіє сугестивним і водночас контрсугестивним потенціалом; 5) найбільш актуальну культурну форму, що співвідноситься з перехідними періодами в розвитку культури.

Ключові слова: Festive видовище, видовищне, медіакультура, візуальна культура, слухова культура.

Бабушка Лариса Дмитриевна, *кандидат философских наук, доцент, докторант кафедры истории и теории культуры Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

Festive зрелище как феномен визуальной медиакультуры

Цель исследования – определение праздничного зрелища как феномена визуальной культуры и особенности его конструирования в медиакультуре. Согласно поставленной цели, возникает необходимость рассмотреть основные существующие концепции визуальной культуры как отечественных, так и зарубежных авторов. Современный период отмечен констатацией доминирующего преимущества визуальной культуры и ее распространения, поскольку характерным признаком переходной ситуации является воссоздание визуальных форм, кото-

© Бабушка Л.Д., 2017

рые неизбежно актуализируют зрелищные формы социокультурной активности. Таким образом, зрелище предстает тем центральным понятием, которое, образуя целую систему смыслов, позволяет автору делать выборку в понимании его как культуротворческого феномена. **Методология** исследования является синтезом структурных, функциональных и семиотических методов. Теоретические положения подкреплены репрезентативным эмпирическим материалом из сферы масс-медиа. При обработке с конкретными текстами применяются семиотический подход и элементы структурного анализа. **Научная новизна** исследования заключается в том, что создано семантическое поле исследования визуальной культуры конца XX начала XXI века. Выявлены основные характеристики праздничного зрелища как части современной визуальной культуры. Введены новые, зарубежные источники, в которых рассматриваются различные элементы зрелищных практик в современном мире. **Выводы.** Festive зрелище определено как культурфилософское понятие, онтологически и эстетически насыщенное, которое значит: 1) инвариантный смысл любого зрелища; 2) сущностную черту античного мировосприятия, основанного на имманентно присущим ему чувстве красоты; 3) конфликтную структуру, основанную на оппозиционности («мы – они»); 4) выступает как интегративный механизм, основанный на преодолении социального отчуждения, обладает суггестивной и одновременно контрсугестивним потенциалом; 5) наиболее актуальную культурную форму, соотносящуюся с переходными периодами в развитии культуры.

Ключевые слова: Festive зрелище, зрелищное, медиакультура, визуальная культура, слуховая культура.

***Babushka Larisa**, PhD in Philosophy, associate professor, doctoral student of the History and theory of culture, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Festive spectacle as a phenomenon of visual media culture

Purpose of Article. The purpose of the study – Definition a festive spectacle as a phenomenon of visual culture and Features of its construction in media culture. According to the goal, there is a need to consider the main existing concepts of visual culture of both domestic and foreign authors. The current period is marked increasingly clear statement of the benefits of visual culture and its spread, as a characteristic feature of the transition situation is reproduction of visual forms, which inevitably actualize spectacular forms of social and cultural activity. Thus, the spectacle is the central concept, which forms a system of meanings and allows the author to make a selection on its understanding as a cultural phenomenon. **Methodology.** The research methodology is a synthesis of the structural, functional and semiotic methods. The theoretical information is proved by the representative empirical data from the field of mass media. Working with texts, the author applied specific semiotic approach and elements of structural analysis. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is the creation of the semantic field to study the visual culture of the late XX and the beginning of the XXI centuries. The basic characteristics of a festive spectacle as the phenomenon of the contemporary visual culture are highlighted. The author has introduced new foreign sources that research different elements of entertainment practice in the modern world. **Conclusions.** Festive spectacle is defined as cultural and philosophical concept, which is ontologically and aesthetically rich and means: 1) an invariant content of any spectacle; 2) an essential feature of the ancient worldview, based on its inherent sense of beauty; 3) conflict structure, based on opposition («we – they»); 4) an integrative mechanism, based on overcoming social exclusion that has suggestive and counter-suggestive potentials; 5) the most current cultural form that relates to transitional periods in the development of culture.

Keywords: Festive spectacle, entertainment, media culture, visual culture, auditory culture.

Актуальність теми дослідження. Візуалізація культури безпосередньо пов'язана з формуванням глобального ринку візуальних образів, викликаних до життя прискоренням обміну інформацією між індивідами, суспільствами й континентами, актуалізує дослідження festive видовища як соціокультурного фено-

мена. Сучасний період позначений констатацією дедалі очевиднішої переваги візуальної культури та її поширення, оскільки характерною ознакою перехідної ситуації є відтворення візуальних форм, котрі неминуче актуалізують видовищні форми соціокультурної активності. Таким чином, видовище постає тим центральним поняттям, яке, утворюючи цілу систему смислів, дає автору змогу робити вибірку щодо розуміння його як культуротворчого феномена.

Видовищне постає універсальною категорією, котра тією чи іншою мірою завжди присутня у культурі. Утім, сьогодні доводиться визнати, що процес індивідуалізації, який виявляє себе у прагненні людини бути відмінною від інших індивідів, звільненні від приписуваних суспільством ролей і соціальних правил, нести відповідальність за своє життя та розпоряджатися своїм естетичним, емоційним, фізичним, емоційним й іншим досвідом, проявляється далеко не на всіх рівнях культури. Подібні обставини змушують дослідників вкотре звертатися до проблем колективної стихії з її вітальними силами, позасуб'єктності, архаїчності бачення світу, позначаючи нову культурну епоху як «неоархаїку» або «нове Середньовіччя» [11, 266]. Характерними ознаками цієї епохи дослідники називають анонімізацію й дераціоналізацію свідомості, прагнення повернутися до витоків, що вимагає відродження як великих релігійних систем, так і реанімації стародавніх магічних культів, підвищення значущості тих форм сприйняття реальності, які кореняться у найдревніших прошарках культури.

Розщеплення здібностей внаслідок стрімкого поширення технологій і екстерналізації одного з будь-яких чуттів було настільки характерною рисою минулого століття, що сьогодні вперше в історії уможливлюється осягнути ті явища, завдяки яким ми зобов'язані зародженням цих культурних мутацій. Канадський філософ М.Мак-Люен у розвідці «Галактика Ґутенберґа: Становлення людини друкованої книги» вважає, що «ті, хто першими на собі відчувають дію нової технології, нехай то абетка чи радіо, реагують особливо бурхливо, оскільки виникнення при цьому нових, розширених технологією співвідношень відчуттів відкриває перед ними новий дивовижний світ, який створює нову потужну «зв'язку», нові зразки взаємодій, перебудовує всі відчуття» [5, 41]. Однак, справжня революція розпочинається не одразу, подібно гайдеггерівській ідеї, що входить тихо, немов «на голубиних ніжках», а згодом, під час періоду «пристосування» чи то адаптації всіх аспектів особистого та соціального життя до нової моделі сприйняття, створеної новою технологією.

Сьогодні спостерігається глобальний динамізм змін у суспільстві, котрий торкається усіх царин культури. Увагу не полишає й такий соціокультурний феномен як свято. Характерно, що сучасне свято, святкові заходи початку XXI століття зазнають змін, викликані зростанням впливу медіа й всепоглинаючої глобалізації. Festive видовище постає важливим аспектом візуальної культури. Візуальне сприйняття є мультикультурним, його тиражування в електронному вигляді є миттєвим і майже безкоштовним, що дає можливості до необмеженого поширення та охоплює масштабні простори. Культурна індустрія створює масову кількість артефактів навколо самого видовища. Поширення потреб накладає відбиток майже на всі царини людської діяльності. Локальні й регіона-

льні свята прагнуть (що є природно) відокремитися та стати унікальними за рядом факторів, щоб мати можливість заявити про себе в глобальному просторі. Шоу-бізнес, відчуваючи привабливість свята, прагне виокремити ті акценти уваги, характерні риси, які можна використовувати в різних програмах (естрадних, розважальних, спортивних тощо), іншими словами, непомітно відбувається фестивація (як гіперболізація святкового) на тлі маркетизації культури. Сприйняття свята перетворюється з унікальної події у подію, яку можна механічно (технічно) репліціювати. На відміну від попередньої епохи, коли відбувалося чітке розмежування між дозвіллям і виробництвом, діяльність сучасної людини все дедалі стрімкіше орієнтується на гру, котра стає стилем життя. У зв'язку із наростанням дисбалансу між працею та дозвіллям, стрімким урізноманітненням можливостей сучасної масової комунікації, «візуальні ряди» для різних цільових груп сучасного суспільства конструюють саме видовищні форми. Стан суспільства, в якому картинка стає концептуальнішою за слово, знаменує народження соціального спектаклю – тотальної влади видовищної форми комунікації, яка у свою чергу вимагає поглибленого дослідження.

Мета дослідження – визначення святкового видовища як феномену візуальної культури та особливості його конструювання у медіа-культурі. Відповідно до поставленої мети, виникає необхідність розглянути основні існуючі концепції візуальної культури як вітчизняних, так і зарубіжних авторів.

Аналіз досліджень і публікацій. Візуальна культура відіграє особливу роль в сучасному суспільстві й становить значний інтерес для теорії культури. Існує низка концепцій візуальної культури, розроблених як вітчизняними, так і зарубіжними дослідниками, в яких підкреслюється естетичний, аксіологічний, когнітивний аспекти візуальності. Ці концепції важливі для розуміння свята в його візуальному аспекті. Проблеми візуальної культури фігурували в ряді напрямків сучасного соціогуманітарного знання: в культурології, в естетиці, в мистецтвознавстві. Найбільш повно вони представлені у працях В. Розіна, А. Колосова, М. Хренова. Культурологічні аспекти масової культури продемонстровані у працях дослідників: Г. Костіної, О. Шапінської, К. Розлогова, А.Флієра, В. Самохвалової, М. Хренова, Л. Наумової. Концепція «суспільства спектаклю» міститься в роботах Г. Дебора, аналіз «суспільства споживання» детально проведено в розвідках Ж. Бодріяра. До проблем візуальної культури звертаються також і зарубіжні дослідники: В. Мітчелл, М. Мерло-Понті, М. Джей, Р. Рорті, В. Айвонз, Д. Лоу, Н. Брісон, А. Банфі та інші.

Виклад основного матеріалу. Розвідка присвячена дослідженню festive видовища як однієї з сучасних культурних форм, яка актуалізується в ситуації переходу від слухового сприйняття до візуального. Це, у свою чергу, допомагає автору вийти на проблему динаміки культури, що має циклічний характер розвитку й підпорядковується певним закономірностям, котрі обумовлені зміною фундаментальних ідей, взаємопов'язаних із природою реальності й методами її осягнення. Дж. Каротерс, аналізуючи процес інтеріоризації технології фонетичної абетки, який переводить людину з магічного звукового світу в нейтральний візуальний світ, неодноразово наголошує, що «західна людина великою мірою залежить від

візуального втілення просторово-часових відносин, поза яким вона не може виробити механістичного відчуття причинних зв'язків, украй необхідного їй у повсякденні. Цілковито відмінний тип сприйняття в корінних народів спонукав інтерес до вивчення ролі писемності у переході від слухового сприйняття до візуального» [5, 37]. Акцент на результативності, що досягають ЗМІ, природний для будь-якої усної спільноти, де взаємозалежність – це результат миттєвого вияву причини й наслідку в усій структурі. Це добре розуміють передусім рекламні та піарівські кола, які використовують нові можливості глобальної взаємозалежності з наголосом доступу до засобів інформації та наслідком такого доступу. Їх не хвилює самовияв іншої людини, вони будуть обурені кожною спробою використати рекламу з метою висловити особисту думку чи почуття. Протилежною є позиція прихильників слухової культури, яка сповнена прямим особистим значенням того, хто слухає, оскільки «світ вуха – це гарячий гіперестетичний світ, а світ очей – відносно холодний, і нейтральний, людям слухової культури західна людина видається холодною, бездушною рибою» [5, 36]. Зрештою, диференціація людського потенціалу на окремі культури, мабуть, невдовзі стане таким самим абсурдом, як спеціалізація в окремих предметах і дисциплінах.

Плідним щодо дослідження постає виявлення інваріантного змісту і прояснення термінів «видовище», «festive видовище» «видовищне». Згідно з тлумачним словником української мови «видовище» етимологічно походить від «дивитися», має два значення: по-перше, це «те, що відкрите для споглядання і привертає увагу», «те, що впадає до ока»; по-друге, «вистава» (театральна, циркова, спортивна).

Аналогічні поняття в основних європейських мовах: англійська «spectacle», німецька «Spektakel», французька «spectacle», італійська «spettacolo». Їх етимологічна спорідненість спрямована до латинського дієслова «spectare», що значить «дивитися, споглядати», і похідному від нього іменника «spectaculum» – «представлення, вистава, видовище, виявлятися».

Видовище наділене значущими культурно-історичними функціями: виховною, компенсаторною, катартичною, екстатичною. Найчастіше воно культивує змагальність, коріння якої виявляються ще в античній культурі. Класичний грецький театр виправдано вважати ідеальною видовищною формою, в якій синтезуються різноманітні види мистецтва: від пластики до лірики та музики. Грецька лексема «prosopon» змістовно схоплює і репрезентує ідею видовищності, закономірно ініціюючи контекст міркувань про світ як театральну сцену. У зв'язку з цим показовою є широта контекстів вживання даного терміну від зовнішнього вигляду й зовнішності до соціальної ролі індивіда.

Експлікація понять «видимість» і «неприховування», що використовувались Г.-В.-Ф. Гегелем та М. Гайдеггером у німецьких лексемах, постають поняттями, що концептуально найбільш близькі до «видовищності». Іншим її корелятом можна вважати давньогрецьку лексему «алетейя», що має різні інтерпретації. Якщо для Г.-В.Ф. Гегеля «алетейя» є відкритість буття, то для М. Гайдеггера – швидше неприховування.

Уточненню понять «видовище» і «видовищність» допомагає вироблена автором книги «Видовища в епоху бунту мас» М. А. Хреновим диференціація видо-

вищних феноменів. Він виокремлює: традиційні видовищні форми (ритуали, свята, балагани, масові гуляння), традиційні види мистецтва (цирк, театр, естрада) і притаманні насамперед для XX століття технічні масові видовища (кіно, телебачення) [8, 227]. Традиційні видовища репрезентують незвичайне, несподіване, рідкісне, почасти чудесне. Сприйняття традиційного видовища як демонстрації незвичайного, виняткового переростає подекуди в колективний екстаз.

Видовище постає не лише культурним, а й соціальним феноменом, презентує ситуацію спілкування, вибудовування опозиції «ми» – «вони». Нове обґрунтування воно отримало в дослідженнях М. Хренова, який показав, що видовище активізується в ситуаціях крайньої соціальної та культурної напруги, виконуючи функцію гармонізації, породжуючи Хаос, а потім, долаючи його за допомогою реорганізації Порядку. Обґрунтоване положення про те, що періоди активізації видовища як найбільш актуальної культурної форми співвідносяться з перехідними періодами в розвитку культури, є, на наш погляд, найбільш значущим в дослідженні М. Хренова. Ознаками цієї ситуації, як показує автор, стають панування святкової стихії, розширення діапазону етично дозволеного, подолання соціальної норми у всіх типах людської активності, розпад ритуалізованих норм поведінки, домінування видовищних форм культури. Руйнування соціуму, назване Е. Дюркгеймом «соціальною аномією», стає характерним для тих кризових періодів розвитку культури, які відповідають зміні одного типу культури іншим. Автор, розвиваючи модель соціокультурної динаміки П. Сорокіна, показує функції видовища для перехідних етапів, особливо акцентуючи його роль на стадії зародження ідеаційної культури. Незважаючи на різноманіття культур, їхні типологічні ознаки структуруються навколо трьох основних типів – ідеаційного, ідеалістичного й почуттєвого.

Ідея про те, що формування над-вітальних, понад-чуттєвих цінностей супроводжується активізацією видовищної стихії, знаходить вирішення у двох, на перший погляд, взаємовиключних тезах. З одного боку, видовище постає як конфліктна структура, заснована на опозиційності («ми – вони»), з іншого, виступає як інтегративний механізм, заснований на подоланні соціального відчуження і володіє сугестивним [8, 117] і водночас, «контрсугестивним» [8, 137] потенціалом. При цьому творчий зміст видовища викликає одночасно і руйнування сфери ритуалізації, і відновлення актуальності ритуалу, відроджуваної в нових формах. Подібна функціональна специфіка видовища зумовлена тим, що в перехідній ситуації ця соціокультурна форма орієнтується не тільки на наявність і продукування хаосу, а й на його подолання [8, 199].

Примітним є те, що дослідження М. Хренова є своєрідною реакцією на ситуацію культурного хаосу XX-XXI століть. Однак культурна криза цього періоду вітчизняного розвитку пов'язана не з виходом на історичну арену нового презентанта культури – людини маси, як це було століттям раніше, а з поверненням статусу активно діючого культурного й соціального агента колективній людині. Інтенсивність глобалізаційних процесів привела в рух ту соціальну силу, яка пов'язана з колективним, а не з індивідуальним чи то з анонімно-масовим началом. Колективна особистість, яка репрезентує традиційно-родову культуру, стала зно-

ву актуальною як така, що має волю й потенціал для спротиву універсалізації. Аналогічного потенціалу позбавлена людина маси, вона вже втратила почуття причетності до коріння, не відчуває своєї ідентичності з тим світом, який колись її виплекав, у своїх вчинках вона керується стратегіями володіння. Для масового індивіда світ позбавлений сакральних смислів, він постає як світ матеріального, чуттєвого. Саме тому в останні десятилітті знову присутнє розчинення особистості в «єдиному колективному тілі». Такий стан спричинений ситуацією переходу, коли «людина починає відчувати до-індивідуальний хаотичний стан, що скасовує все приватне й індивідуальне, яке занурює людину в телургічну сферу, яка повертає її у біокосмічну єдність і дає їй за допомогою злиття з родом шанс на відродження» [8, 198-199].

Заслуговує уваги структурна типологія видовищних явищ італійського дослідника А. Банфі, запропонована ним у розвідці «Природа видовища». По-перше, видовища, в яких немає рольового розподілу на акторів і глядачів – святкування, спортивні змагання, вуличні події. По-друге, відокремлені видовищні явища, що мають своїх виконавців і глядачів, однак з безпосередньою участю глядачів у дійстві – обряди, ритуали, церемонії. По-третє, видовище як самостійне явище, що має художньо організовану форму – театр (в широкому сенсі цього слова) [1, 93].

Примітним є той факт, що італійський дослідник оцінює видовище загалом із точки зору співвідношення в ньому дійсності й колективності. Кожне видовище – це форма емоційно-естетичного, ідейно-емоційного спілкування, ефект співучасті, колективної творчості з глядачем стає важливою характеристикою видовищного мистецтва. Тому при аналізі видовищних форм потрібно враховувати очевидну залежність від візуальної здатності глядача, а також фактор публічності, масовості як суттєвої ознаки. Розвиток видовищних форм під поняттям «видовищність» вкладає «систему експресивно-динамічних ефектів і прийомів залучення глядача в дійство із заздалегідь розрахованим результатом» [1, 93].

Одним із глобалізаційних чинників, котрий сприяє трансформаціям свят є розвиток торгівлі. Україна, яка долучилася до загальносвітових глобалізаційних процесів наприкінці ХХ ст., що виявляють себе в економіці, політиці, культурі, не є винятком. Очевидним, відтак, є функціонування торговельно-розважальних комплексів (ТРК) та торговельно-розважальних центрів (ТРЦ), таких як «Ocean-Plasa», «Dafi», «Караван», «Материк», «Аладін», «Новий міст-сіті цент» тощо. Їхніми співвласниками є великі зарубіжні торговельні компанії такі як: Adidas, BGN, Fabiani, Dirk Bikkembergs, Armani, Tommy Hilfiger, Axara, Sasch, Etam тощо. Світова практика здавна позначена застосуванням видовищних заходів з метою приваблення покупців для успішного продажу товарів у великих супермаркетах. Сучасні новостворені свята й фестивалі, що за своєю природою є синкретичними, такі як «Гогольфест», «Цімборфест», «Свято вина», «Свято пива», «Свято хутра» тощо, вказують на характерну особливість цих заходів – бізнес-спрямування. Наскрізною метою їх є забезпечення зацікавленості покупців до продукції певних брендів, виробників, що в кінцевому рахунку сприяє досягненню економічного прибутку засобами мистецтва. Подібні святкові заходи

отримали назву бізнес-свята. Докорінна сутнісна відмінність традиційних «професійних свят» від «бізнес-свят» полягає в тому, що сучасні комерційні свята обслуговують суто приватні інтереси транснаціональних корпорацій, власника, або власників певної фірми, є одним із засобів проведення комерційної діяльності. Подібного змісту не спостерігалося раніше в так званих «професійних святах». Цивілізація, за словами філософа Рене Генона, представляє собою справжню аномалію в історії, оскільки вона одна серед усіх відомих нам вибрала виключно матеріальний вектор розвитку, яка не спирається на жоден принцип духовного порядку». Філософ вважає, що матеріальний розвиток, який з великим прискоренням домінує вже протягом кількох століть, супроводжується інтелектуальним падінням, яке абсолютно не є компенсованим.

Цінним філософським аналізом культурно-історичних умов становлення й подальших трансформацій видовища позначена праця вітчизняної дослідниці Л. Наумової «Видовище як феномен культури. Соціокультурний вимір» [6]. Авторка функціонально виокремлює низку видовищних груп: ритуально-міфологічні свята; свята, що історично зумовлені синкретичною культурною формою; технічно-екранні видовища; видовища у сучасних процесах культури.

Розширення видовищного простору можливостей екранних видовищних мистецтв у майже всіх царинах культурного життя на сьогодні набуває нового змісту й значення, особливо, якщо воно стосується телебачення. Оскільки важливим фактором функціонального існування видовища як особливого виду культури є сучасний розвиток засобів масової інформації. Якщо впродовж XIX століття домінуючим засобом масової комунікації залишалася преса, то в XXI столітті провідне місце відводиться вже аудіовізуальним засобам масової комунікації, де до уваги беруться не тільки комунікативні, а й розважальні функції. У свою чергу засоби масової комунікації формують принципово нові комунікативні можливості, а також новий комунікативний простір. Відповідно до історичних трансформацій видовища зміцнюють свої позиції в культурних процесах і виконують ряд функцій, найважливішою з яких, на думку багатьох вчених, є стихійна тенденція перетворювати будь-яке видовище в естетичну діяльність. Саме ця якісна риса видовища відокремлює його від звичайної події, неорганізованої й випадкової, яка включає в себе тільки інформативне навантаження (тоді як видовище може естетизувати подію і представити її як цілісний видовищний твір).

Медіакультура, комп’ютерні технології уможливили проникнення на терени «пострадянського простору», зокрема й локальних регіонів, «ерзац-зразків» масової культури. Справді, медіакультура, масова комунікація істотно впливають на специфіку виробництва й поширення культурних цінностей в сучасному суспільстві, нав'язуючи всім культурним феноменам певний тип регуляції. Це регулювання проявляється в тому, що будь-який продукт творчої діяльності включається в активну культурну циркуляцію тільки за допомогою апарату засобів масової комунікації, оскільки будь-який артефакт на думку Г. Костіної, у масовому суспільстві стає цінністю, якщо він є продуктом масо-

вого споживання. Масово споживається тільки те, що володіє потужним сугестивний потенціалом та яскравими видовищними формами.

Загалом, є і те, що ріднить ці концепції – надія на повернення цивілізації до втраченого синкретизму і образності. При цьому М. Мак-Люен пов'язує цей процес із сенсорною комплексністю комп'ютерної комунікації, «виводить назовні» нервову систему і ліквідує вибірковість візуальності, а М. Хренов – із видовищем як культурної формою, яка повинна неминуче стати актуальною із завершенням «нової катакомбної епохи». Катакомбної епохою як епохою своєрідного андеґраунду у вітчизняній історії були 1970-80-ті роки з їхнім підвищеним значенням найменш масових сфер у мистецькому житті: малих сцен, музичних салонів, домашніх бібліотек. Однак рубіж століть ознаменував присмерк цих форм і проголосив повернення масової стихії, коли можливість випереджальних варіантів розвитку культури в умовах домінування фольклорного світогляду виявляється різко обмеженою, а колишні форми, давно асимільовані, втрачають свій культуротворчий потенціал.

Друга половина XX століття знаменувала початок систематичного використання видовищ як інструменту впливу на свідомість людей. У зв'язку з цим аналізуються соціальні аспекти обраного явища. Оскільки організовані видовища – це явища соціальні, то, з огляду на їхню об'єкт-суб'єктну структуру, слід зазначити наявність процесу комунікації, і, відповідно, – руху інформації. Цей фактор має велике значення у визначенні демонстраційного типу. У даному аспекті видовищне постає в інформаційній формі, метою якого є передача інформації об'єкта. Таким чином, демонстраційний тип видовища (наприклад, уявлення) є формою передачі інформації глядачеві завдяки зображенню реально існуючих у світі явищ або предметів.

Якщо певним явищам дається визначення «ігрові», то воно сприймається як форма людських дій, в яких людина виходить за межі звичайних функцій, практичного застосування предметів. Видовище визначається як ігрове за головним фактором – взаємодією об'єкта і суб'єкта. Особливістю видовища ігрового типу є обов'язкова наявність моментального позитивного зворотного зв'язку між суб'єктом і об'єктом. Потім відбувається залучення об'єкта в видовище, перетворення його в суб'єкт, що призводить до трансформації об'єкт-суб'єктних відносин в форму суб'єкт-суб'єктних. Відповідно, зникає межа між видовищем і глядачем, усі відносини перетворюються в єдину ігрову форму – видовище, основою якого є змагання або рольові ігри.

Основою видовища змішаного типу є синтез демонстраційного та ігрового типів. У змішаній формі однакове значення надається як самому суб'єкту, так і об'єкт-суб'єктним відносинам.

Зрештою, кожне видовище є формою емоційно-естетичного, ідейно-емоційного спілкування, обумовлює взаємозв'язок глядача і видовища. Італійський дослідник А. Банфі визначає при цьому такі основні ознаки, як дієвість і колективність. Цікавою видається думка дослідника Я. Ратнера про те, що «видовище є соціальним, необмеженим узагальнюючим моментом, не тільки су-

проводжуючим і регулюючим громадське життя, а й тим, що забезпечує його успадкування та покладених в основі культурних проявів різного роду» [7, 58].

Також варто відзначити, що для традиційних видовищних форм основною особливістю є відтворення незвичайного, несподіваного, такого, що зустрічається зрідка, або навіть казкового. Ця особливість підкреслює контрастну з буднями особливу атмосферу видовищного спілкування, демонстрацію незвичайного. До типу традиційних потрібно віднести видовища, які існують у всіх царинах суспільного життя за обов'язкової умови періодичності, повторюваності протягом тривалого часу. У цьому випадку змінам можуть піддаватися і форма, і соціальні особливості. Але за змістом таке видовище залишається традиційним. Решту видовищ слід віднести до нетрадиційних.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні фестивації як феномену постмодерністської візуальної культури, що потрапляє в складний процес пошуку легалізації новітніх форм культуротворчих цінностей. Репрезентовано фестивацію як нетрадиційну сучасну модель свята на тлі синкретичних практик презентацій свята та десакралізації культури. Виявлені основні характеристики святкового видовища як частини сучасної візуальної медіакультури.

Висновок. Підсумовуючи дослідження, варто виокремити важливі моменти, що суттєво впливають на аналіз видовищ у аспекті візуалізації сучасної культури. По-перше, festive видовище проаналізовано з точки зору його входження в культурну індустрію. Розглянуто механізми масової культури, що впливають на організацію і структуру видовищних подій та виявлено особливості конструкції образу свята в мас-медіа. Привабливість видовища, його яскравість, зовнішня ефектність перетворюють його на важливий інструмент в боротьбі за масову свідомість. За допомогою ефективного видовища можна прищепити стереотипні переконання, сформувати певну громадську думку.

По-друге, децентрація духовної культури, її мозаїчний і фрагментарний характер, зумовлюють особливу увагу дослідників до видовищних форм культури. Якщо виокремити найхарактерніші ознаки традиційних видовищних форм, важливо відзначити своєрідну їхню опозиційність до технічних видовищних форм (кіно, телебачення, відео), і пояснюється це відмінностями цих типів видовищ на рівнях структури спілкування й взаємодії людей. Традиційні видовищні форми характеризуються одночасністю дії та її сприйняття, для них характерний безпосередній контакт учасників. А для «технічних» видовищних форм з їх універсальністю необхідна лише здатність зору й слуху, з обмеженнями просторового характеру. Фестивація суспільного життя на основі моделювання атрактивних технообразів, що захоплюють увагу комунікативних реципієнтів, провокує їх займати не громадянську, політичну чи іншу соціальну позицію, а залишатися пасивними глядачами. Розрізнення уявного і справжнього, інсценованого і реального, сакрального й профанного, публічного й інтимного стає все більш проблематичним.

По-третє, festive видовище визначено як культурфілософське поняття, онтологічно й естетично насичене, що означає: 1) інваріантний зміст будь-якого видовища; 2) сутнісну рису античного світосприйняття, заснованого на іманен-

тно властивому йому почутті краси; 3) конфліктну структуру, засновану на опозиційності («ми – вони»); 4) виступає як інтегративний механізм, заснований на подоланні соціального відчуження, що володіє сугестивним і водночас, контрсугестивним потенціалом; 5) найбільш актуальну культурну форму, що співвідносяться з перехідними періодами в розвитку культури.

Таким чином, festive видовищні форми в культурі впродовж тисячоліть зазнали значних видозмін, впливаючи при цьому на свідомість людей. Наприкінці XX – на початку XXI століття у зв'язку з цивілізаційним, технічним і технологічним прогресом, зокрема, розвитком медіакультури, на світових й українських просторах видозміни видовищ прискорилися. Це у свою чергу підвищує їхню роль в культурному процесі і загалом у суспільному житті, пожвавлює інтерес вчених до подальших наукових рефлексій.

Література

1. Банфи А. Природа зрелища / А. Банфи // Избранное. – М.: Просвещение, 1965. – С. 93–94.

2. Вульф К. К генезису социального. Мимесис, перформативнось, ритуал / К. Вульф; пер. с нем. Г. Хайдаровой. – СПб.: Интерсоцис, 2009. – 164 с.

3. Дебор Ги. Общество спектакля / Ги Дебор. – М.: Логос, 2000. – 184 с.

4. Липовецки Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / Ж. Липовецки. – СПб.: Издательство «Владимир Даль», 2001. – С. 43-45.

5. Мак-Люен М. Галактика Ґутенберґа: Становлення людини друкованої книги / Маршалл Мак-Люен; пер. з англ. А. А. Галушки, В. І. Постнікова. – К.: Ніка-Центр, 2015. – 388 с.

6. Наумова Л.М. Видовище як феномен культури. Філософський аспект: автореф. дис. канд. філософ. наук: спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Л.М. Наумова; Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2004. – 19 с. 15.

7. Ратнер Я.В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я.В. Ратнер. – М.: Искусство, 1979. – 135 с.

8. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – М.: Наука, 2006. – 646 с.

9. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

10. Чучин-Русов А. Книга эпохи новой архаики / А. Чучин-Русов // Общество и книга: от Гутенберга до Интернета. – М.: 2000. – С. 169.

11. Эко У. Средние века уже начались / У. Эко // Иностранная литература, М.: 1994. – № 4. – С. 266.

References

1. Banfi, A. (1965). Nature of Spectacle. Moscow: Prosveshchenie [in Russian].

2. Vulf, K. (2009). By social genesis. Mimesis, performative, ritual. (G. Khaydarovoy, Trans). Saint Petersburg: Intersotsis [in Russian].

3. Debord, G. (2000). Society of Spectacle. Moscow: Logos [in Russian].

4. Lipovetski, Zh. (2001). The era of emptiness. Essays on modern individualism. Saint Petersburg: Izdatelstvo «Vladimir Dal» [in Russian].

5. Mak-Ljuen, M. (2015). Gutenberg Galaxy: The formation of person printed book. (A. A. Ghalushky, V. I. Postnikova, Trans). Kyiv: Nika-Centr [in Ukrainian].

6. Naumova, L.M. (2004). The spectacle as a phenomenon of culture. The philosophical aspect. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Khark. nac. un-t im. V.N. Karazina [in Ukrainian].

7. Ratner, Ya.V. (1979). Aesthetic problems of the performing arts. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

8. Khrenov, N.A. (2006). Spectacle in the era of mass uprising. Moscow: Nauka [in Russian].

9. Khrenov, N.A. (2002). The culture in the era of social chaos. Moscow: Yeditoreal URSS [in Russian].

10. Chuchin-Rusov, A. (2000). The book is a new era of the Archaic. Moscow: Obshchestvo i kniga: ot Gutenberga do Interneta [in Russian].

11. Eko, U. (1994). The Middle Ages has already begun. Moscow: Inostrannaya literatura [in Russian].

УДК 398 (477):008

Денисюк Жанна Захарівна,
кандидат культурології,
начальник відділу наукової
та редакційно-видавничої діяльності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-0833-2993
jannet_d7@ukr.net

СЕМАНТИКА ІНТЕРНЕТ-ПРОСТОРУ ЯК СЕРЕДОВИЩА ФОРМУВАННЯ ТВОРІВ ПОСТФОЛЬКЛОРНОГО ТИПУ

Метою роботи є дослідження особливостей семантики інтернету як універсального інформаційного й культурного середовища, що зумовлює продукування творів постфольклорного типу. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, культурологічного та семіотичного методів у вивченні семантичних особливостей інтернет-простору та формування в цьому культурному середовищі творів постфольклорного типу; компаративний метод – у зіставленні функціонування трансмісії фольклорного та постфольклорного типу з метою визначення їх знакового структурування. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше досліджено характерні особливості семантики інтернет-простору як середовища формування творів постфольклору, структурно-змістове наповнення яких визначається знаково-символічною основою цього простору. **Висновки.** В результаті дослідження виявлено, що інтернет-простір є складною системою комунікативних та культурних відношень, які утворюють полісемантичне середовище формування і функціонування культурних текстів. Означене середовище є способом знаково-символічної комунікації, об'єктивуючи в такий спосіб реальність та розширюючи способи соціальної взаємодії, що опосередковуються інтернет-комунікацією. Превалювання постфольклорної та віртуальної свідомості й мислення, які оперують символами, образами, міфологемами, сполученими із знаковим середовищем інтернет-комунікації, сформували сегмент постфольклорних творів, які визначаються його семантикою та є відображенням реалій буття, ідей та цінностей в символах.

Ключові слова: постфольколор, семантика, семіотика, знаково-символічні коди, середовище інтернет-комунікації.

Денисюк Жанна Захаровна, *кандидат культурологии, начальник отдела научной и редакционно-издательской деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Семантика интернет-пространства как среды формирования произведений постфольклорного типа

© Денисюк Ж.З., 2017

Целью работы является исследование особенностей семантики интернета как универсального информационного и культурного пространства, вызвающего продуцирование произведений постфольклорного типа. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, культурологического и семиотического методов в изучении семантических особенностей интернет-пространства и формирования произведений постфольклорного типа в среде интернет-коммуникации; компаративный метод – в сопоставлении функционирования трансмиссии фольклорного и постфольклорного типа с целью определения их знакового структурирования. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые исследованы характерные особенности семантики интернет-пространства как среды формирования произведений постфольклора, структурно-содержательное наполнение которых определяется знаково-символической основой этого пространства. **Выводы**. В результате исследования выявлено, что интернет-пространство является сложной системой коммуникативных и культурных отношений, которые образуют многозначную среду формирования и функционирования культурных текстов. Указанная среда является способом знаково-символической коммуникации, объективируя таким образом реальность и расширяя способы социального взаимодействия, которые опосредуются интернет-коммуникацией. Превалирование постфольклорного и виртуального сознания и мышления, которые оперируют символами, образами, мифологемами, соединенными с такой же символично-знаковой средой интернет-коммуникации, сформировали сегмент постфольклорных произведений, определяющихся его семантикой, и которые являются отражением реалий бытия, идей и ценностей в символах.

Ключевые слова: постфольколор, семантика, семиотика, знаково-символические коды, среда интернет-коммуникации.

Denysyuk Zhanna, *Ph.D. in Culturjlogy, Head of research and publishing activity of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Semantics of the internet-space as among the formation of post-film type works

The aim of the work is to study the specifics of Internet semantics as a universal information and cultural space that causes the production of works of post-folklore type. **The methodology** of the research consists in the application of analytical, culturological and semiotic methods in the study of the semantic features of the Internet space and the formation of post-folklore type products in the Internet communication environment; The comparative method is in comparing the functioning of the transmission of folklore and post-folklore type. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time the characteristic features of the semantics of the Internet space as a medium for the formation of post-folklore products whose structural content is determined by the symbolic-symbolic basis of this space are investigated. **Conclusions.** The research revealed that the Internet space is a complex system of communicative and cultural relations, which form a multi-valued environment for the formation and functioning of texts. This environment is a way of symbolic-symbolic communication, thus objectifying the reality and expanding the ways of social interaction, which are mediated by Internet communication. The prevalence of post-folklore and virtual consciousness and thinking, which operate with symbols and images, mythologems connected with the same symbolic-sign environment of Internet communication, formed a segment of post-folklore products, defined by its semantics, and which reflect the realities of being, ideas and values in symbols.

Key words: postfolklor, semantics, semiotics, sign-symbolic codes, medium of Internet communication.

Актуальність теми дослідження. Інформаційно-комуніктивні технології та породжувані ними численні медіа-комунікації, що утворили покоління так званих «нових медіа», які ґрунтуються на цифровому відтворенні інформації, стали не лише засобами виконання безпосередньо комунікативних та інформаційних функцій, але й спричинилися до формування культурних феноменів та

практик. Інформаційне та технологічне середовище фактично зумовило кардинальні перетворення всіх сфер суспільного буття як в практичній площині, так і в аспектах світоглядного і ціннісного відношень, трансформуючи усвідомлення різних рівнів людського життя в умовах новітніх медіа-комунікацій. Відтак медіальний простір разом з нарощуванням комунікативного потенціалу сформував власне семантичне поле, утворюючи нові способи знаково-символічного освоєння і осмислення мозаїчної реальності, застосовуючи при цьому технологічний цифровий інструментарій.

За рівнем всеохопності і взаємопов'язаності інтернет-комунікація стала універсальним середовищем продукування культурних сенсів і значень, які експлікуються в сучасний соціокультурний простір, набуваючи нових обрисів у вигляді семантичних конструктів, ціннісних відношень. Середовище інтернет-комунікації спричинилося до формування нового культурного простору, який в науковому дискурсі окреслюється концептами віртуальної, мережевої, дигітальної, цифрової культури; ряду мистецьких явищ з переважанням візуального компоненту на основі медіа-технологій з використанням комп'ютерної графіки, відео-інсталяцій, що створюють мультисенсорний інтерактивний простір.

Інтернет-комунікація, яка в своїй основі функціонування має технічний субстрат і опосередковується технічними засобами трансляції, привнесла нові способи взаємодії з різними рівнями осмислення буттєвої реальності суспільства загалом та людини зокрема. Як інтерактивне динамічне середовище інтернет ґрунтується на власних текстуально-символічних принципах організації простору, що орієнтуються на плюральність та множинність інтерпретації.

Ставши середовищем, що забезпечує реалізацію індивідуальних культурних практик, які пов'язані із задоволенням творчих, комунікативних розважально-ігрових потреб, інтернет відкрив можливості до творення та циркулювання сегменту культурної творчості, яка ґрунтується на семантиці віртуального тексту, поєднаного з особливим типом свідомості. Остання включає в себе пласт буденної свідомості, бажання індивіда, його несвідомі інстинкти, уявлення, ідеї, образи, що дають можливість людині існувати в сучасному техногенному суспільстві, зберігаючи при цьому свою автентичність та індивідуальність [4, 37]. Таким чином, в результаті ми маємо культурні зразки, які за своїми змістово-типологічними рисами, способом трансмісії належать до постфольклору, який формується й існує в межах інформаційно-комунікативного простору інтернету.

Метою роботи є дослідження особливостей семантики інтернету як універсального інформаційного й культурного середовища, що зумовлює продукування творів постфольклорного типу.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичною основою дослідження стали наукові праці з семіотики культури таких дослідників, як Р. Барт [1], А. Вежбицька [2], Дж. Ділі [3], Е. Кассірер [7], Ю. Лотман [13], Ч. Пірс [20], У. Еко [25].

Питання осмислення знаково-символічної природи медіа-комунікацій загалом, та інтернету зокрема, а також існування в їх межах культурних текстів знайшло відображення в роботах вітчизняних дослідників: С. Іщука [6],

Л. Компанцевої [9], В. Коновала [10], Л. Найдьонової [16], А. Скробот [23]. Серед науковців ближнього зарубіжжя означеній проблематиці присвятили роботи О. Корабльова [11], В. Курбатов [12], Н. Лук'янова [14], О. Ляшенко [15], Ж. Пампура [19], К. Черкесова [24], Т. Юдіна [26].

Виклад основного матеріалу. Протягом відносно незначного періоду розвитку інтернет-комунікація набула стійких ознак та характеристик, які якісно вирізняють її з-поміж інших медіа. Пріоритетність візуального компоненту над вербальним з додаванням відео- та звукоряду, анімації дали можливості символічно-текстових поєднань, які утворили синтетичне семантичне середовище існування зразків інтернет-культури. Фактично інтернет з точки зору семіотики є вторинною семіотичною системою, що використовує вже існуючі знаково-символічні коди на основі перетворень яких з доданими новими елементами вибудовуються нові конструкти.

У визначенні сутності особливостей семантики інтернет-середовища важливу роль відіграє розуміння принципів його організації та функціонування, що обумовлюється комунікативними й технологічними чинниками. До засадничих понять інтернет-комунікації Л. Компанцева відносить гіпертекст, віртуальний дискурс, віртуальну реальність, такий само простір і час [9, 3]. Інтернет-комунікація характеризується також інтерактивністю, варіативністю, особливим співвідношенням наявної інформації зі знаковими системами її кодування, появою знаків без означуваного, активною взаємодією із позамережевим середовищем. Всі ці чинники утворюють єдиний простір, в межах якого функціонують різноманітні тексти, що ним і формуються та опосередковуються. Так само вони виступають визначальними у започаткуванні різноманітних гібридних візуально-текстових жанрів та загалом у віртуальному дискурсі інтернет-середовища.

У відображенні його головних тенденцій С. Іщук називає таку головну якість, як гіпертекстуальність, до характерних ознак якої відносить ризомність, фрагментарність, інтертекстуальність, мультимедійність. Наявні тексти в інтернет-мережі дослідник окреслює як полісемантичні утворення, що містять вербально-графічні, візуально-образні, візуально-інформативні коди, які транслюють, генерують та акумулюють сенси [6, 12]. Використання різних знакових систем і їхнє перенасичення в межах одного тексту (гіперпосилання, картинки, емотикони та інші елементи, які позбавлені фонетичного еквіваленту), обумовлюють тенденцію сприймати такий текст як гештальт [22, 27].

Медіа-середовище, яке сформувалося новими комунікаційними технологіями, що визначають його семантичні поля, активно увійшло в процес символічного конструювання реальності. В процесі комунікації та семантичних відношень між знаками головним чинником, на думку Н. Лук'янової, постають інтерпретант як метасеміотичний конструкт, який встановлює знаковий характер відносин між відправником і отримувачем в процесі комунікації. Сам процес інтерпретації знака, як зазначає дослідниця, є з'єднанням всіх ланок в послідовний ланцюг, що встановлює відносини між різними способами вживання вихідного знака, а також задає можливість його розпізнавання і визнання в комунікаціях [14, 141]. Таким чином, учасники процесу комунікації перетворюють полісеман-

тичне знакове повідомлення/текст на своєрідний процес медіа-гри з декодування всіх його сенсів і конотацій або надання йому нових, що обумовлює вихід процесу на новий рівень із залученням нових комунікантів. Відтак всі твори, що існують в умовах інтернет-комунікації, є динамічними, інтерактивними, які постійно зазнають змін, з акцентуванням уваги на тих чи інших їхніх семемах.

З точки зору знаково-символічної репрезентації культурні тексти/твори інтернет-середовища є полікодовими багаторівневими утвореннями з варіативною інтерпретацією на основі конотацій, контекстних та фонових знань, характерних для певного соціокультурного простору.

Твори постфольклорного типу, які почали формуватися в надрах міської урбаністичної культури, за твердженням С. Неклюдова, пов'язувалися, насамперед, з іншими способами задоволення культурних потреб людей, та були за своєю сутністю і змістом доволі маргінальними й фрагментованими відповідно до суспільного та субкультурного розшарування [18]. В ході розвитку та змістових і типологічних перетворень такі культурні зразки, сполучаючись з численними мозаїчними фрагментами сучасної дійсності, спонтанної повсякденної культури, породили культурні продукти, які вийшли поза межі суто фольклорної традиції, проте, зберегли при цьому основні її характеристики, як-от довільний характер зародження і розвитку, приналежність до непрофесійного середовища, усний тип побутування та синкретичний зміст. Поява інтернет-комунікативного середовища зумовила «перебирання» на себе формування і поширення таких творів в якісно новому форматі, замінивши усну традицію письмово-усною, з огляду на тип комунікативних відношень [17].

Твори постфольклору, які утворюються семантичними полем інтернет-середовища, на думку А. Колістратової, належать до культурної стадії, яка заснована на переважанні багатоканальної, візуальної форми комунікації, а основні їх характеристики збігаються з характеристиками класичних фольклорних текстів, а саме: анонімність і колективність авторства, поліваріативність, традиційність [8, 88].

Таким чином, сучасний постфольклор виконує ту ж саму функцію, задовольняючи потребу в осмисленні подій об'єктивної реальності, яка здійснюється на рівні масової свідомості, сполучаючись з міфологемами та стереотипами сприйняття і відтворення, які здатні до цілісного формування актуальної картини світу з її цінностями, відношеннями, нагальними потребами часу. Особливий наголос в даному аспекті робиться окремими дослідниками на існуванні й активізації так званої постфольклорної свідомості, яка розглядається як пласт буденної свідомості, сформованої сучасним суспільством, що відображає його проблематику в її безперервному оновленні. Постфольклорна свідомість, за визначенням О. Жарової, тяжіє до ексклюзивності і проявляється як прагнення її носіїв виділитися на тлі загальної суспільної свідомості, сприяючи формуванню окремого світу цінностей [4, 38]. Проте в даному контексті варто звернути увагу на й на думку В. Курбатова, який говорив про символьність віртуального мислення, сформованого інтернет-середовищем. Таке мислення, за визначенням дослідника, зумовлювалося феноменом поліфонічності свідомості, яка

пов'язувалася з множинністю інтерпретації інформаційного контенту та інтерактивністю комунікативного процесу в інформаційному просторі [12, 69].

В свою чергу, це знаходить прояв в характері існування постфольклорних творів в мережі інтернет, які не лише реагують і відображають актуальні події життя, а й, до певної міри, можуть бути медіавірусами з власним циклом зародження й існування. До таких медіавірусів належать інтернет-меми – найбільш «швидкий» тип творів постфольклорного типу за своїм розповсюдженням, які виступають структуроутворюючими базовими елементами інших творів постфольклору.

Меми вбирають фрагменти інформації, знаки, графічні зображення тощо, та існують в певному циклі, який є досить короткотривалим, наприкінці кожного такий мем витісняється іншим, більш актуальним, в окремих випадках може повторюватися в інших варіаціях постфольклорних творів. Так, дослідники Т. Попова і Д. Колесова зазначають, що меми проходять три етапи формування: на першому етапі мем просто реплікується в подібних контекстах; на другому етапі меми починають переосмислюватися і спрощуватися, переробляються за допомогою фотомонтажу, доповнюються іншими написами, тобто активно беруть участь в процесі виробництва текстів як готові блоки; на третьому етапі розвитку мем перетворюється на символ, що вказує на якийсь загальновідомий зміст, абстрактну графему, яка володіє соціально значущою функцією [21, 88]. Такий циклічний алгоритм загалом є характерними для творів постфольклорного типу, які фактично є відображенням поточних актуальних подій життя в послідовності їх хронології.

Сучасний формат функціонування постфольклору інтернет-середовища з особливим способом організації візуально-вербальних знакових систем в розрізі досліджуваної проблематики висуває на перший план, власне, контекстне семантичне поле інтернету як культурно-інформаційного середовища, що і є структуроутворюючим та змістово наповнює конотаційні рівні творів постфольклору. З цієї точки зору, це дозволяє розглядати постфольклорні твори інтернету цілісно в єдності семіосфри, що постає способом кодування актуальної реальності буття. Так само, розглядаючи категоріальні аспекти традиційного фольклору, дослідниця О. Івановська у вивченні семантичних рівнів фольклорного тексту як змістового цілого та сукупності знакових елементів, особливий наголос робить на їх поєднанні з контекстною етнографічною дійсністю, що визначає історико-генетичні та онтологічні чинники творення [5, 7].

Висновок. Отже, можемо підсумувати, що інтернет-простір є складною системою комунікативних та культурних взаємовідношень, які утворюють полісемантичне середовище формування і функціонування культурних текстів. Означене середовище є способом знаково-символічної комунікації, об'єктивуючи в такий спосіб реальність та розширюючи способи соціальної взаємодії, що опосередковується інтернет-комунікацією. Превалювання постфольклорної та віртуальної свідомості й мислення, які оперують символами, образами, міфологемами, сполученими зі знаковим середовищем інтернет-комунікації, сформували сегмент постфольклорних творів, які визначаються

семантикою інтернету та є відображенням реалій буття, ідей та цінностей в символах.

Література

1. Барт Р. Основы семиологии // Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт. – М. : Академ, проект, 2008. – С. 275– 373.
2. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков / Пер. с англ. А. Д. Шмелева под ред. Т. В. Булыгиной. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 780 с.
3. Ділі Дж. Основи семіотики / Пер. з анг. та наук. ред. А. Карась. – Львів: Арсенал, 2000. – 252 с.
4. Жарова О. С. Постфольклорный имморализм / О. С. Жарова // Научно-методический журнал «XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс». – Вып. 03(07). – Пенза: Изд-во Пенз. гос. технол. акад., 2012. – С. 37–41.
5. Івановська О. П. Суб'єктно-образна система фольклору: категоріальний аспект: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.07 / О. П. Івановська ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2007. – 39 с.
6. Іщук С. М. Інтернет-комунікації в контексті культури інформаційного суспільства: автореф. дис. … канд. філос. наук: 09.00.04 / Нац. авіаційний ун-т. – К., 2012. – 22 с.
7. Кассирер Э. Философия символических форм. – Т. 1. Язык / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – 271 с.
8. Колистратова А. В. Эпоха постмодерна и фольклор: отсутствие субъекта высказывания / А. В. Колистратова //Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2011. – № 2 (9). – С. 88–90.
9. Компанцева Л. Ф. Інтернет-комунікація: когнітивно-прагматичний та лінгвокультурологічний аспекти: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.02.02 / Л. Ф. Компанцева ; НАН України. Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні. – К., 2007. – 36 с.
10. Коновал В. Поняття семіотичних конструктів / В. Коновал // Схід. – 2015. – № 6. – С. 25–30.
11. Кораблева Е. В. Смысловые парадигмы современной знаково-символической реальности / Е. В. Кораблева // Антропологічні виміри філософських досліджень. – 2013. – Вип. 4. – С.91–99.
12. Курбатов В. И. Символическое виртуальное сетевое мышление: новая эпоха, или эпоха новостей / В. И. Курбатов // Гуманитарий Юга России. – 2013. – № 1. – С.64–74.
13. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2010. – 704 с.
14. Лукьянова Н. А. Коммуникативно-семиотические стратегии конструирования социальной реальности / Н. А. Лукьянова // Известия Томского политехнического университета. – 2009. – Т. 315. – № 6. – С.138–143.
15. Ляшенко Е. С. Семиотический аспект интернет-культуры / Е. С. Ляшенко // Гуманитарный вектор. – 2011. – № 2 (26). – С.99–105.
16. Найдьонова Л. М. Візуальна творчість в інтернет-спілкуванні / Л. М. Найдьонова // Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г.С. Костюка АПН України «Актуальні проблеми психології» у 12 томах / За ред. В. О. Моляко. – Т.12. – Вип. 10. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – Ч. І. – 2010. – С. 406–413.
17. Неклюдов С. Фольклор и его исследования: век двадцатый / С. Неклюдов [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. (1 файл). – Режим доступа: http://www.culture29.ru/upload/medialibrary/73b/73bb571cb38f26cf4e596284aacc6b01.pdf

18. Неклюдов С. Ю. Фольклорные традиции современного города / С. Ю. Неклюдов [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. (1 файл). – Режим доступа: http://www.culture29.ru/upload/medialibrary/f67/f67211a724844c58553b17ad1374f56a.pdf

19. Пампура Ж. В. Семиотический подход к средствам массовой информации (СМИ) / Ж. В. Пампура // Вестник КрасГАУ. – 2010. –№ 8. – 165–168.

20. Пирс Ч. С. Начала прагматизма. – Т. 2. – Логические основания теории знаков. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.

21. Попова Т. И., Колесова Д. В. Визуализация информации как тенденция развития современного текста / Т. И. Попова, Д. В. Колесова // Медиалингвистика. – 2015. – № 4 (10). – С.83–94.

22. Савенкова Е. В., Иваненко Е. А., Корецкая М. А. По ту сторону речи и письма: коммуникативные практики интернет-сообществ / Е. В. Савенкова, Е. А. Иваненко, М. А. Корецкая // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 3(8). – С. 24–34.

23. Скробот А. І. Комунікативно-прагматичний аспект Інтернет-комунікації / А. І. Скробот // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна. – 2013. – Вип. 33. – С. 127–128.

24. Черкесова К. И. Культура как знаково-символическая система хранения информации / К. И. Черкесова // Наука. Искусство. Культура. – 2017. – Вып. 1 (13). – С.199–201.

25. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с.

26. Юдина Т. В. Универсальные и специфические характеристики Интернета как формы коммуникации / Т. В. Юдина // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования / под ред. Володиной М. Н. – М., 2003. – С.401–407.

References

1. Bart, R. (2008 Fundamentals of Semiology. Bart R. Zero-degree letter, M. : Akadem, proekt), pp. 275–373 [in Russian].

2. Wezhbitskaya, A. (1999). Semantic universals and description of languages. M.: Jazyki russkoj kul'tury [in Russian].

3. Dili, J. (2000). Fundamentals of semiotics. L'viv: Arsenal [in Ukrainian].

4. Zharova, O.S. (2012). Post-folklore immorality. Nauchno-metodicheskij zhurnal «XXI vek: itogi proshlogo i problemy nastojashhego pljus», 03 (07), 37–41 [in Russian].

5. Ivanovovska, O.P. (2007). Subject-imagery folklore: the categorical aspect. Extended abstract of candidate's thesis. K. [in Ukrainian].

6. Ishchuk, S.M. (2012). Internet communication culture in the context of the information society. Extended abstract of candidate's thesis. K. [in Ukrainian].

7. Cassirer, E. (2001). Philosophy of symbolic forms. Vol. 1. Language. M.; SPb.: Universitetskaja kniga [in Russian].

8. Kolistratova, A.V. (2011). Post-modern era and folklore: the absence of the subject of utterance. Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 2 (9), 88–90 [in Russian].

9. Kompantseva, L.F. (2007). Internet communication: pragmatic and cognitive-linguistic and cultural aspects. Doctor's thesis. [in Ukrainian].

10. Konoval, V. (2015). Notion of semiotic constructs. Shid, 6, 25– 30 [in Ukrainian].

11. Korableva, E.V. (2013). Semantic paradigms of the modern symbolic-symbolic reality. Antropolohichni vymiry filosofs'kykh doslidzhen', 4, 91– 99 [in Ukrainian].

12. Kurbatov, V.I. (2013). Symbolic virtual network thinking: a new era, or the era of news. Humanytaryy Yuha Rossyy, 1, 64–74 [in Russian].

13. Lotman, Yu. M. (2010). Semiosphere. SPb. : Yskusstvo-SPb [in Russian].

14. Lukyanova, N.A. (2009). Communicative-semiotic strategies for constructing social reality. Izvestija Tomskogo politehnicheskogo universiteta, vol.315, 6, 138-143 [in Russian].

15. Lyashenko, E.S. (2011). The Semiotic Aspect of Internet Culture. Gumanitarnyj vektor, 2 (26), 99–105 [in Russian].

16. Naidenova, L.M. (2010 Visual creativity in the online unions. Proceedings of the Institute of Psychology. GS Kostyuk APS of Ukraine «Actual problems of psychology» in 12 vol., Vyp. 10., ch.1, pp. 406–413). Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka [in Ukrainian].

17. Nekludov, S. Folklore and his research: the twentieth century. Retrieved fromhttp: //www.culture29.ru/upload/medialibrary/73b/73bb571cb38f26cf4e596284aacc6b01.pdf [in Russian].

18. Nekludov, S. Yu. Folk traditions of the modern city. Retrieved from http://www.culture 29.ru/upload/medialibrary/f67/f67211a724844c58553b17ad1374f56a.pdf [in Russian].

19. Pampura, Zh. V. (2009). The Semiotic Approach to the Media (Mass Media). Vestnik KrasGAU, 8, 165–168 [in Russian].

20. Pierce Ch. S. The beginning of pragmatism. Vol. 2. Logical foundations of the theory of signs. SPb.: Laboratorija metafizicheskih issledovanij filosofskogo fakul'teta SPbGU; Aletejja [in Russian].

21. Popova, T.I., Kolesova, D.V. (2015). Visualization of Information as a Trend of Development of Modern Text. Medialingvistika, 4 (10), 83–94 [in Russian].

22. Savenkova, E.V., Ivanenko, E.A., Koretskaya, M.A. (2012). Beyond Speech and Writing: Communicative Practices of Internet Communities. Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury, 3 (8), 24–34 [in Russian].

23. Skrobot, A.I. (2013). Communicative-pragmatic aspect of Internet communication. Naukovi zapysky [Natsional'noho universytetu «Ostroz'ka akademiya»], 33, 127–128 [in Ukrainian].

24. Cherkesova, K.I. (2017). Culture as a symbolic symbolic system of information storage. Nauka. Iskusstvo. Kul'tura, 1 (13), 199–201 [in Russian].

25. Eco, U. (2005). The role of the reader. Research on semiotics of text. SPb.: Simpozium [in Russian].

26. Yudina, T.V. (2003 The universal and specific characteristics of the Internet as a form of communication. The language of the media as an object of interdisciplinary research, M., pp. 401–407) [in Russian].

УДК 351.85(477):008

Хлебосолов Ігор Олексійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДЕРЖАВНОГО РЕГУЛЮВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Мета роботи полягає у здійсненні культурологічного аналізу державного регулювання національного культурного простору України, спрямованої на розбудову національного культурного простору, детермінованого, з одного боку, недавнім пануванням традицій радянської унітарної політики, з іншого – запровадженням інновацій у сфері державного регулювання в галузі культури. **Методологія дослідження.** У дослідженні використано компаративний, соціокультурний, інтегративний методи дослідження. При дослідженні проблеми було також взято до уваги постмодерністські та синергетичні дослідницькі парадигми в галузі культурології, а також загально-філософська методологія, що ґрунтується на засадах детермінізму та діалектики. Використання вказаних методів дослідження сприяло систематизації емпіричного матеріалу й отриманню власних теоретичних результатів. **Наукова новизна** одержаних результатів

© Хлебосолов І.О., 2017

обумовлена вибором теми дослідження, яка в українському культурологічному науковому вимірі не набула системного висвітлення. Обґрунтовано ідею, що культурний простір – це не тільки сфера, в якій реалізується культурна діяльність і задовольняються культурні потреби громадян. Концептуалізація поняття «національний культурний простір» дає змогу дійти висновку, що культурний простір – це певна концентрація смислів (ціннісно-змістовних, часових, просторово-географічних) та вміщує у себе тип культури, що становить ментальність такого простору, його духовний вміст. **Висновки.** Теоретичне обґрунтування теми дослідження дає змогу зробити висновок, що у контексті світової культури національний культурний простір, незважаючи на складний і суперечливий характер історичного розвитку, виступає як цілісний феномен у неподільній єдності.

Ключові слова: культура, державне регулювання, культурний простір, Україна.

***Хлебосолов Игорь Алексеевич**, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Теоретико-методологические основы государственного регулирование национального культурного пространства

Цель работы заключается в осуществлении культурологического анализа государственного регулирования национального культурного пространства Украины, направленного на развитие национального культурного пространства, детерминированного, с одной стороны, недавним господством традиций советской унитарного политики, с другой - внедрением инноваций в сфере государственного регулирования в области культуры. **Методы исследования.** В исследовании использованы компаративный, социокультурный, интегративный методы исследования. При исследовании проблемы было также принято во внимание постмодернистские и синергетические исследовательские парадигмы в области культурологии, а также общестроительные философская методология, основанная на принципах детерминизма и диалектики. Использование указанных методов исследования способствовало систематизации эмпирического материала и получению собственных теоретических результатов. **Научная новизна** исследования обусловлена выбором темы исследования, которая в украинском культурологическом научном измерении не получила системного освещения. Обоснованно идею, что культурное пространство – это не только сфера, в которой реализуется культурная деятельность и удовлетворяются культурные потребности граждан. Концептуализация понятия «национальный культурное пространство» позволяет сделать вывод, что культурное пространство представляет собой определенную концентрацию смыслов (ценностно-смысловых, временных, пространственно-географических) и вмещает в себя тип культуры, составляет ментальность такого пространства, его духовное содержание. **Выводы.** Теоретическое обоснование темы исследования позволяет сделать вывод, что в контексте мировой культуры национальное культурное пространство, несмотря на сложный и противоречивый характер исторического развития, выступает как целостный феномен в неделимом единстве.

Ключевые слова: культура, государственное регулирование, культурное пространство, Украина.

***Hlebosolov Igor,** PhD-candidate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Historiographical review of theoretical and methodological principles of state regulation of national cultural space

Purpose of Article. The purpose of the research is to implement cultural analysis of theoretical and methodological foundations of the modern state cultural policy of Ukraine, which is aimed at building a national cultural space. On the one hand, it is determined by the recent domination of the traditions of the Soviet unitary policy on the other – by the introduction of innovations in the field of state regulation in the field of culture**. Methodology.** The author used comparative, sociocultural, integrative methods. In the study of the problem, it was also taken into account postmodern paradigm and synergistic research in the field of culture, general philosophical methodology, based on the principles of determinism and dialectics. Using these research methods

helped the author to systematize empirical and theoretical results. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the results is the conceptualization the term «national cultural space». The cultural space is a certain concentration of meaning (value-content, temporal, spatial and geographical) and contains in itself the type of culture that is the mentality of the space, its spiritual content. The cultural space is not only an area where cultural activities implement and meet the cultural needs of citizens. **Conclusions.** Analysed theoretical basis of the research topic, we have concluded that in the context of world culture, national cultural space acts as a holistic phenomenon in an indivisible unite, despite the complex and contradictory nature of historical development.

Keywords: culture, government regulation, cultural space, Ukraine.

Актуальність теми дослідження зумовлена все зростаючою складністю та різноманітністю динаміки розвитку сучасного національного культурного простору, поліваріантністю культурних процесів, що відбуваються у регіонах України, обумовлених, з одного боку, історичними традиціями, з іншого – непростими нинішніми соціально-політичними умовами, а також ускладненнями у сфері міжнаціонального спілкування.

Постмодернізм розширив погляд на сам процес соціокультурного розвитку, коли культурна політика виходить за рамки духовного виробництва та сприймається як процес створення духовних і матеріальних цінностей суспільства або розвиток сукупності мистецтв і художньої творчості. Акцент робиться на здатності культури конструктивно змінювати світ і впливати на національну самоідентифікацію. Культурна політика все більше набуває рис дефініції політологічної, адже будь-яка участь у ній пов’язана з дилемою взаємодії влади й індивіда, тому її розв’язання переорієнтовує наше мислення на культурологічний вимір.

Сутність культурної політики як динамічного процесу, що віддзеркалює нерозривний ланцюг культурного, соціального та політичного розвитку суспільства, обумовлена зворотними зв’язками. Відносна самостійність культурної політики й її нерозривний зв’язок з іншими сферами суспільного життя дає змогу дійти висновку, що саме зміни у характері її реалізації приведе до оновлення та перетворення всієї системи суспільних стосунків. У вимірі соціуму, історично й у сучасних умовах, власне природа культури (не політики, не економіки) з її багатозначністю та багаторівневістю змісту, смислового наповнення та діапазоном поширення робить її складовою всіх напрямів діяльності держави (політичної, соціально-економічної, міжнародної і т. ін.). Культурна політика – це багатогранна діяльність. що зумовлює вимогу єдності норм і принципів функціонування будь-якого суб’єкта у цій області, передусім держави. Саме діяльнісний підхід до культурної політики відкриває перспективи її системного і концептуального розгляду. Це обумовлено, з одного боку, тим, що культурна діяльність вміщує безліч взаємопов’язаних компонентів (суб’єкт, об’єкт, засоби, процес, умови, результат, середовище, система тощо), з іншого – тим, що кожний історичний період у розвитку культурної діяльності генерує відповідні культурні стосунки та культурні інститути. Така багатоплановість культурної політики визначає не тільки пріоритети в управлінні культурною сферою, а також – перспективи багатовимірної та поліваріантної дії, спрямованої на її розвиток та удосконалення.

Актуальність роботи детермінована необхідністю всебічного аналізу змісту та спрямування концептуальних напрямів державної стратегії у сфері культу-

ри на всіх етапах історичного розвитку, що створює підґрунтя для нового розуміння культури як орієнтиру для формування різноманітних аспектів нової моделі вітчизняного культурного простору та його ресурсного потенціалу. Методологія поліконцептуальності відкриває нові ракурси та створює додаткові можливості для розуміння феномену національного культурного простору, які допоможуть розкрити його зовнішні та внутрішньо-природні, іманентні властивості, визначити пріоритети, пов'язані з переходом до нової суспільно-державній моделі управління соціокультурними процесами. Адже у сучасних умовах реалізація культурної політики та її роль у формуванні глобального вітчизняного культурного простору означає зміну імперативів: замість колишнього командно-адміністративного «управління» культурно-мистецькою сферою, забарвлених ідеологічними канонами, відбувається переорієнтації на «регулювання» її розвитку, наголос робиться на атрибутивні властивості культури, що допомагає розширити діапазон дослідницької думки, досягнути глибшого та багатостороннього усвідомлення її можливостей і резервів.

Об'єктивним чинником, що зумовив збільшення уваги до теоретичної розробки принципово інших підходів до концептуальних засад культурної політики стосовно оптимального формування нової моделі національного культурного простору, стала і нова парадигма цивілізаційної еволюції людства у постмодерну добу, необхідність утвердження глобального, планетарного світогляду, що сприятиме об'єднанню зусиль і налагодженню діалогу культур народів як найдієвішого пошуку оптимальних рішень загальнолюдських проблем. Це, зрозуміло, потребує пошуку і розробки відповідних методологічних підходів, уведення до наукового обігу нового наукового апарату, нового розуміння соціокультурного поступу всесвітньої історії. Проте ця проблема часто залишається поза увагою науковців.

Аналіз досліджень та публікацій. Теоретична база дослідження базується на наукових джерелах, які поділяються на три групи. До першої належать наукові праці зарубіжних вчених, у яких висвітлений феномен постмодерного мислення та його етико-естетичні та загальнокультурні норми.

До другої групи відносимо дослідження соціокультурного розвитку в різні історичні епохи, що здійснювалося в зарубіжній культурології. Значний внесок у дослідження еволюційної динаміки впливу чинника культури на державу та соціум здійснили й українські науковці.

Третю велику групу наукових розробок становлять теоретико-методологічні праці щодо визначення окремих аспектів державного регулювання сфери культури у сучасних умовах як українських, так і зарубіжних учених.

Мета дослідження полягає в здійсненні культурологічного аналізу державного регулювання національного культурного простору України, спрямованої на розбудову національного культурного простору, детермінованого, з одного боку, недавнім пануванням традицій радянської унітарної політики, з іншого – запровадженням інновацій у сфері державного регулювання в галузі культури.

Виклад основного матеріалу. Теоретичні засади державного регулювання національного культурного простору досліджувала низка вчених. Вирізняється

творчий доробок Л. Троєльнікової, об'єктом дослідження якої став культурно-освітній простір України у всьому розмаїтті факторів його ґенези та складових на засадах широкого міждисциплінарного культурологічного дискурсу. Автор вперше у культурології та мистецтвознавстві аргументує та вводить до наукового обігу поняття «художньо-освітній простір» як невід'ємний чинник існування нації, простежує його ґенезу від витоків до сучасності у контексті розмаїття національного та світового досвіду [17].

Сучасні підходи до еволюційного процесу розвитку культури, закономірностей та особливостей історико-культурної динаміки людства, осмислення процесів цивілізаційних трансформацій знаходимо у монографії Ю. Богуцького «Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи» (2008) [3].

Вагомим є творчий доробок В. Шейка. У його фундаментальних роботах «Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.)» (2001), «Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.)» (2005), «Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи» (2008), «Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації» (2009) [23] та ін. проведено теоретико-методологічне узагальнення та запропоновано нове вирішення історико-культурологічних проблем цивілізаційної еволюції у добу глобалізму.

Монографія О. Берегової «Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в XXI столітті» (2009) [2] висвітлює сучасні соціокультурні процеси в Україні у нових реаліях XXI ст. Автором розроблено нову методологію дослідження культури шляхом імплементації світового досвіду управління процесом комунікації в соціокультурній системі «влада – громадськість» та актуалізації багатовікових вітчизняних риторико-гомілетичних традицій.

Безперечною знахідкою виявились матеріли багатотомного фундаментального видання вчених Національної академії наук України «Історія української культури» (у 5 томах, 9 книгах; 1998–2012) [9]. Книги стали системним виданням високого рівня деталізації дослідження багатовікової історії української культури, її іманентних основ, власного обличчя та зв'язків з іншими культурами. Серед близько двохсот науковців-авторів – весь перший ряд вітчизняної гуманітаристики: Михайло Брайчевський, Микола Жулинський, Сергій Кримський, Мирослав Попович, Дмитро Горбачов, Станіслав Кульчицький, Наталія Яковенко, Дмитро Степовик та ін.

Відзначається значна увага та зростання інтересу вчених до актуальних проблем державного управління розвитком культурної сфери. Серед наукових розробок теоретико-методологічних засад і окремих аспектів державної культурної політики безпосередній інтерес становить комплексний підхід до теоретично-методологічного осмислення нинішнього стану реалізації державної культурної політики в Україні, який притаманний дослідженням: О. Гриценка «Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі» (2000) [4], В. Карлової «Державна політика в сфері культури: сутність та особливості реалізації в сучасних умовах» (2003) [10], О. Копієвської «Культурна функція держави в контексті національного державотворення» (2010) [13], А. Філіної «Державна культурна політика» (2008) [21] та ін., в яких зроблено спробу визначити роль, ос-

новні напрями та нормативно-правову базу сучасної вітчизняної державної культурної політики у контексті євроінтеграційних викликів ХХ століття.

У монографіях В. Чернеця «Україна: динаміка культуротворчих процесів» (2002), «Держава і культура: Онтологія теоретичного й історичного виміру» (2015) [22] з новітніх науково-концептуальних позицій відображені ключові питання взаємодії двох сфер – держави і культури у контексті теоретичного й історичного виміру. Представлений принципово новий погляд на роль і місце культури, за допомогою якої формується активний, творчий інтелект і висока духовність особистості, інтелектуальний потенціал всієї нації, готовність суспільства до виходу на нові рівні цивілізації.

Окремі тенденції трансформацій у культурній політиці держави презентовано в роботі С. Кіндзерського «Державне управління в гуманітарній сфері регіону України: стан та тенденції розвитку» (2006) [12]. Автор, зокрема, доводить необхідність вироблення системного підходу до управління в гуманітарній сфері регіону України та визначення конкретних шляхів удосконалення державного управління в даній сфері шляхом докорінної трансформації як на центральному, так і на регіональному рівні державного управління.

Особливу зацікавленість викликають наукові розвідки О. Батіщевої [1], присвячені теоретико-методологічним та практичним засадам державного управління розвитком національної культури в умовах інтенсифікації світових інтеграційних процесів. У такому ракурсі значна увага приділена важливим аспектам міжнародної співпраці у справі захисту культурного розмаїття, торгівлі культурними товарами та послугами, які суттєво позначаються на формуванні та реалізації державної культурної політики.

Автор дійшла висновку щодо необхідності переосмислення державою традиційного поняття національної культури як об’єкта державного управління з врахуванням чинників глобалізації. Вивчення позитивних і негативних аспектів політики культурного протекціонізму дозволило автору зробити акцент на пріоритеті державної підтримки тих сфер культурної діяльності, які є центральними у формуванні національно-культурної ідентичності і на яких найбільше позначається уніфікаційний вплив культурної глобалізації (культурні індустрії, ЗМІ, освіта та ін.).

Неординарний підхід до осмислення специфіки взаємозумовленості феноменів влади та культури відчувається у науковому доробку Р. Зимовця [7], який доводить, що методологічно коректна постановка даного питання вимагає, з одного боку, переосмислення класичної теорії влади (розуміння влади як атрибуту цілераціональної дії або функції держави) під кутом зору феноменологічної антології людського буття, з іншого – застосування феноменологічного аналізу культури як царини повсякденного буття, життєвого світу. Це дає можливість виявити конститутивне значення культури щодо владних відносин на мікро- так макрорівнях і конститутивність влади щодо певних форм культури (символічний універсум, культурний рессентимент).

Регіональний вимір державної культурний політики в Україні найзмістовніше презентований у науковому доробку Н. Фесенко [20], де сформульовано основні суперечності існуючої системи державного управління культурою й об-

ґрунтовано основні напрями вдосконалення механізмів державного регулювання розвитку культури на регіональному рівні.

Не варто відхрещуватися від зарубіжного досвіду розробки сучасних підходів до аналізу державної культурної політики. Значний інтерес у такому плані представляють публікації Саймона Манді «Культурна політика: короткі настанови» [15], Франсуа Матарассо і Чарльза Лендрі «Як утримати рівновагу? Двадцять одна стратегічна дилема культурної політики» [16], М. Драгічевіч-Шешіч і Б. Стойковича «Культура: менеджмент, анімація, маркетинг» [6] та ін.

Значний інтерес для даного дослідження представляють такі колективні фундаментальні праці, як «Українська культура в європейському контексті» (2007) [18] та «Українці у світовій цивілізації і культурі» (2008) [19], в яких з новітніх науково-концептуальних позицій відображена нова політична і соціокультурна реальність, що активізувала й урізноманітнила шляхи інтеграції України в європейський та світовий соціокультурний простір. Важливо відзначити творчу діяльність вчених Національної академії наук України та Національної академії мистецтв України, результатом якої стала поява багатотомного видання «Історії українського мистецтва» (у 5 томах; 2006–2011) [8].

Наукові публікації з дослідження окремих складових національного культурного простору представлені доробками В. Карпова [11], Ж. Денисюк [5], Т. Куцаєвої [14] та ін.

Висновок. Аналіз теоретичної розробленості проблематики державного регулювання національног культурного простору дає підстави стверджувати про достатню наявність в історіографії наукової літератури з заявленої проблематики. Проте слід відзначити, що безпосередньо наукових досліджень, де б розглядалося поняття національног культурного простору вкрай мало, а фундаментальні роботи відсутні, що відкриває можливості для проведення ґрунтовного наукового дослідження.

Література

1. Батіщева О. Державне управління розвитком національної культури в умовах глобалізації: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук. з держ. управління: 25.00.01 / О.С. Батіщева; Львівськ. регіон. Ін.-т держ. управління Нац. академії держ. управління при Президентові України. – Л., 2007. – 18 с.

2. Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в XXI столітті / О.М. Берегова. – К.: Ін-т культурології АМУ, 2009. – 184 с.

3. Богуцький Ю. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи: монографія / Ю.П. Богуцький; Ін-т культурології АМУ. – К.: Веселка, 2008. – 199 с.

4. Гриценко О. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі / О.А. Гриценко. – К.: УЦКД, 2000. – 228 с.

5. Денисюк Ж. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації. – К.: НАКККІМ, 2016. – 224 с.

6. Драгичевич-Шешич М. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг / М. Драгичевич-Шешич, Б.Стойкович; [пер. с серохорв.]; Новосиб. отд-ние Союза театральных деятелей России; при содействии Новосиб. отд-ния Ин-та «Открытое об-во». – Новосибирск: Тигра, 2000. – 227 с.

7. Зимовець Р. Феномен влади в культурі: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 / Р.В. Зимовець; Ін-т. філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України. – К.,2001. – 188 с.

8. Історія українського мистецтва [у 5 т.]. – К., 2006–2011.

9. Історія української культури [у 5 т.]. – К.: Наук. думка, 1998-2012.

10. Карлова В. Державна політика в сфері культури: сутність та особливості реалізації в сучасних умовах: автореф. дис. ... канд. наук з держ. управління: 25.00.01 / В.В. Карлова; Нац. акад. держ. управління при Президентові України. – К., 2003. – 20 с.

11. Карпов В. Соціологія музейної справи. Теоретико-методологічні засади // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К.: Міленіум, 2015. – Вип. 1 (4). – С. 32 – 35.; Карпов В. Дослідження місця соціології музейної справи у структурі музеєзнавства. // Зарембівські читання: Матеріали П'ятих Всеукраїнських Зарембівських читань «Українське пам'яткознавство: сучасні проблеми та тенденції», присвячених 100-річчю від дня народження академіка П.Т. Тронька (м. Київ, 15 квітня 2015 р.): Зб. наук. пр.: Титова О.М. (гол. ред.. кол.), Бєсов Л.М., Гріффен Л.О. [та ін.]: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК. – К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, 2015. – С. 32 – 37.; Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу / за заг. ред.. д.і.н., Карпова В.В. – К.: Видавець Олег Філюк, 2016. – 216 с.

12. Кіндзерський С. Державне управління в гуманітарній сфері регіону України: стан та тенденції розвитку: дис. ... канд.. наук з держ. управління: 25.00.02 / С.А. Кіндзерський; Нац. акад. держ. управління при Президентові України. – К., 2006. – 207 с.

13. Копієвська О. Культурна функція держави в контексті національного державотворення: монографія / О.Р. Копієвська. – К.: НАКККІМ, 2010. – 272 с.

14. Куцаєва Т. Українська історіографія соціології музею / Карпов В., Куцаєва Т. // Соціологія музею: презентація на тлі простору і часу / за заг. ред. д.і.н., Карпова В.В. – К.: Видавець Олег Філюк, 2016. – С.18–29.

15. Манди С. Культурная политика: краткое руководство / С. Манди // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры: сб. мат-лов / сост.: Е.И. Кузьмин, В.Р. Фирсов. – М.: Либерия, 2002. – С.35 – 99.

16. Матарассо Ф. Как удержать равновесие? Двадцать одна стратегическая диллема культурной политики / Ф. Матарассо, Ч. Лендрі // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры: сб. мат-лов / сост.: Е.И. Кузьмин, В.Р. Фирсов. – М.: Либерия, 2002. – С.123 – 148.

17. Троєльнікова Л. Культурна спадщина України в контексті формування сучасного художньо-освітнього простору / Л.О. Троєльнікова // Вісн. ДАКККІМ: [наук. журн.]. – К.: Міленіум, 2010. – №4. – С.79 – 84.

18. Українська культура в європейському контексті / За ред. Ю.П. Богуцького. – К.: Знання, 2007. – 679 с.

19. Українці у світовій цивілізації і культурі: [колективна українознавча монографія]. – К.: НДІУ, 2008. – 400 с.

20. Фесенко *Н.* Державне регулювання розвитку культури на регіональному рівні: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступ. канд. наук з держ. управління: 25.00.01 / Н.С. Фесенко; Харк. регіон. ін.-т. держ. Управління Нац. академії держ. управління при Президентові України. – Харків, 2006. – 20 с.

21. Філіна А. Державна культурна політика: [навч. посіб.] / А.П. Філіна – К.: ДАКККІМ, 2008. – 224 с.

22. Чернець В. Україна: динаміка культуротворчих процесів : [монографія]. – К.: ДАКККІМ, 2002. – 175 с.; Чернець В. Держава і культура: Онтологія теоретичного й історичного виміру: [монографія]. – К.: НАКККІМ, 2015. – 552 с.

23. Шейко *В.* Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.): [монографія]. – Х.: Основа, 2001. – 399 с.; Шейко В. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): [монографія] / В.М. Шейко, Ю.П. Богуцький. – К.: Генеза, 2005. – 592 с.; Шейко *В.* Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації: [монографія] / В.М. Шейко; М.В. Александрова – К.: Ін-т культурології АМУ, 2009. – 312 с.

References

1. Batischeva, O. (2007). The management of the nationalization of national culture in the minds of the globalization. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
2. Beregova, O. (2009). Culture and Communication: discourses of cultural creation in Ukraine in the XXI century. K.: In-t kul'turolohiyi AMU [in Ukrainian].
3. Bogutcki, J. (2008). Selforganization of culture: ontology, dynamics, prospects. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
4. Gritsenko, A. (2000). Culture and power. Theory and practice of cultural policies in the modern world. K.: UTSKD [in Ukrainian].
5. Denysyuk, J. (2016). Mass culture and national cultural identity in the age of globalization. K.: NAKKKIM [in Ukrainian].
6. Drahychevych-Sheshych, M. (2000). Culture: management, animation, marketing. Novosybyrsk: Tyhra [in Ukrainian].
7. Zymovets, R. (2001). Phenomenon of power in culture. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. History of Ukrainian Art (2006–2011). Kyiv [in Ukrainian].
9. History of Ukrainian Culture (1998-2012). K.: Nauk. Dumka [in Ukrainian].
10. Charlova, B. (2003). State policy in the sphere of culture, nature and characteristics realization in modern conditions. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
11. Karpov, V. (2015). Sociology Museum. Theoretical and methodological principles. Mizhnarodnyy visnyk: kul'turolohiya, filolohiya, muzykoznavstvo, 1 (4), 32 – 35 [in Ukrainian]; Karpov, V. (2015). The study sociology space museum in the structure of museology. Zarembivski reading: Zarembivskyh from five nationwide hearings «Ukrainian monuments: current problems and trends», dedicated to the 100th anniversary of the birth of Academician P.T. Tronko. (April 15, 2015). K.: Tsentr pam» yatkoznavstva NAN Ukrayiny i UTOPIK, (pp. 32 – 37). Kyiv [in Ukrainian]; Karpov, V. Sociology museum: presentation on the background of space and time (2016). K.: Vydavets' Oleh Filyuk [in Ukrainian].
12. Kindzersky,S. (2006). State management in the humanitarian field region of Ukraine: state and development trends Kyiv [in Ukrainian].
13. Kopiyevska, O. (2010). The cultural function of the state in the context of national state. K.: NAKKKIM [in Ukrainian].
14. Kutsayeva, T.(2016). Ukrainian historiography sociology Museum. Sociology museum: presentation on the background of space and time. (pp. 18-29). K.: Vydavets' Oleh Filyuk [in Ukrainian].
15. Mandi, S. (2002). Cultural policy: short guide. Cultural policy in Europe: choice of strategy and guidelines. (pp. 35-99). M.: Lyberia [in Russian].
16. Matarasso, F. (2002). How to keep balance? Twenty-one strategic dilemmas of cultural policy. Cultural policy in Europe: choice of strategy and guidelines. (pp. 123-148). M.: Lyberia [in Russian].
17. Troelnikova, L. (2010). Cultural heritage of Ukraine in the context of contemporary art and educational space. Visn. DAKKKIM, 4, 79-84 [in Ukrainian].
18. Ukrainian culture in the European context (2007). K.: Znannya [in Ukrainian].
19. Ukrainians in the world civilization and culture. (2008). K.: NDIU [in Ukrainian].
20. Fesenko, N. (2006). State regulation of regional culture ditch. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
21. Filina, A. (2008). State cultural policy. K.: DAKKKIM [in Ukrainian].
22. Chernets', V. (2002). Ukraine: culture-dynamic processes. K.: DAKKKIM [in Ukrainian]; Chernets', V. (2015). State and Culture: Ontology theoretical and historical dimensions. K.: NAKKKIM [in Ukrainian].
23. Shejko, B. (2001). Culture. Civilization. Globalization (late XIX – early XXI century). Kh.: Osnova [in Ukrainian]; Shejko, B. (2005). Formation of Cultural foundations of civilization in the age of globalization (second half XIX – the beginning of XXI century). K.: Heneza [in Ukrainian]; Shejko, B. (2009). Culture and civilization in historical and cultural belief Ukraine in the era of globalization. K.: In-t kul'turolohiyi AMU [in Ukrainian].

УДК 008:304.44

Шаган Артем Леонідович,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

.

ГРОМАДЯНСЬКИЙ ДІАЛОГ ЯК ФОРМА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Мета дослідження – проаналізувати умови та специфіку громадянського діалогу як соціокультурного феномену. Довести, що громадянський діалог є умовою й засобом соціальної комунікації та спрямований на реалізацію потреб людини. **Методологічною основою дослідження** є загальнонаукові принципи, на яких ґрунтуються сучасні підходи до вивчення громадянського діалогу в розрізі соціокультурних явищ. Застосовано аналітичний, культурологічний, структурний методи для досягнення означеної мети дослідження. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні теоретичних положень наукового дискурсу щодо громадянського діалогу та обґрунтуванні його принципів як форми соціокультурної взаємодії в сучасному суспільстві. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що громадянський діалог як форма соціокультурної взаємодії та діалогічність як невід'ємна складова різних сфер діяльності суспільства, є однією із вимог часу та становить фактор розвитку суспільства в контексті інтенсифікації його цивілізаційної динаміки . Вміння слухати і чути один одного – це ті культурні навички, які стають дедалі більш затребуваними й розглядаються як необхідний елемент утворення нової культури співіснування людей.

Ключові слова: громадянське суспільство, громадянська культура, громадянський діалог, діалогічність, толерантність.

Шаган Артем Леонидович*, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Гражданский диалог как форма социокультурного взаимодействия

Цель исследования – проанализировать условия и специфику гражданского диалога как социокультурного феномена. Доказать, что гражданский диалог является условием и средством социальной коммуникации и направлен на реализацию потребностей человека. **Методологической основой** исследования являются общенаучные принципы, на которых основываются современные подходы к изучению гражданского диалога в разрезе социокультурных явлений. Применен аналитический, культурологический, структурный методы для достижения указанной цели исследования. **Научная новизна** работы заключается в обобщении теоретических положений научного дискурса в отношении гражданского диалога и обосновании его принципов как формы социокультурного взаимодействия в современном обществе. **Выводы**. В результате исследования установлено, что гражданский диалог как форма социокультурного взаимодействия и диалогичность как неотъемлемая составляющая различных сфер деятельности общества, являются одним из требований времени и составляет фактор развития общества в контексте интенсификации его цивилизационной динамики. Умение слушать и слышать друг друга – это те культурные навыки, которые становятся все более востребованными и рассматриваются как необходимый элемент образования новой культуры сосуществования людей.

Ключевые слова: гражданское общество, гражданская культура, гражданское диалог, диалогичность, толерантность.

Shagan Artem*, PhD-candidate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Civil dialogue as a form of social and cultural interaction

© Шаган А.Л., 2017

Purpose of Article. The aims of the article are to analyse the conditions and specifics of the dialogue as a social and cultural phenomenon, to prove that the dialogue is the condition and the way of social communication, aimed at the realization of human needs. **Methodology**. The methodological basis of the study is the general scientific principles and methods, which are based on modern approaches to the researches of the main features of the dialogue**. Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is the systematization of the existing theories of dialogue and determination of its principles**. Conclusions**. In the article the civil dialogue as a form of social and cultural interaction is analysed. Dialogism is one of the requirements of the epoch and is a prerequisite for the survival of humanity in the modern world. The ability to listen to and hear each other are the cultural skills that are becoming increasingly popular. They are seen as a necessary element of the creation of a new culture of human coexistence.

Keywords: society, civic culture, civil dialogue, dialogism, tolerance.

Актуальність теми дослідження. Визначальним фактором ефективного функціонування органів державної влади є взаємообумовлююча функція з представниками громадянського суспільства. Конструктивний діалог держави з громадянськими інституціями є показовим для забезпечення прав і свобод людини і громадянина, а також формує політичну, правову і громадянську культуру.

Культура відіграє важливу роль у процесах демократичного розвитку держави, зокрема створення належних умов для забезпечення культурних прав і свобод, які знаходять прояв у дотриманні свободи думки і слова, вільного вираження поглядів і переконань, свободи об'єднань, свободи зборів, участі громадян в управлінні державними справами та місцевому самоврядуванні. Розвиток громадянського суспільства неможливий без належного рівня громадянської культури.

Діалог як важливий компонент формування громадянської культури передбачає запровадження дієвих механізмів, спрямованих на процеси гуманізації суспільних відносин. Останні, в свою чергу, передбачають пошук нових форм для встановлення гуманістичних суспільних відносин, основою яких має стати соціалізація людини. В основі соціалізації покладено принцип реалізації загальнолюдських цінностей в суспільстві та практичній життєдіяльності людей.

Реалії вітчизняного культуротворення актуалізують питання щодо врахування ціннісних орієнтацій, національної ідеї та ментальності у процеси формування громадянського діалогу, культури загалом. Людина як найвища цінність держави та основний носій культури є головним суб’єктом у процесі комунікації, в її різноманітних проявах і локаціях.

Вище окреслене дає нам право констатувати, що громадянський діалог як форма соціокультурної взаємодії і його феномен є актуальним для сучасної України. Трансформаційні процеси, які відбуваються в Україні, актуалізують питання вивчення потенціалу громадянського діалогу, його виняткової ролі і значення для входження в європейський простір. У свою чергу, набувають актуалізації нові підходи до вивчення ціннісного виміру діалогічності з урахуванням реального стану та динаміки сучасного соціокультурного простору.

Не зважаючи на підвищену увагу до принципів діалогічності в гуманітарній та суспільній сфері останнього часу та теоретичного обґрунтування громадянського діалогу, аналіз наукових джерел засвідчив, що дана проблематика є

малодослідженою, з огляду на відсутність дисертаційних досліджень, монографій, присвячених аналізу громадянського діалогу.

Культура, цінності та ціннісні орієнтації є предметом наукового інтересу протягом багатьох століть. Теоретичну базу дослідження склали класичні праці видатних мислителів минулого: Платона, Аристотеля, Дж. Локка, Д. Юма, І. Канта, Г. Гегеля, Г. Ріккерта, В. Віндельбанда, Г. Сковороди, П. Юркевича, М. Лосського та ін., а також праці сучасних вітчизняних та зарубіжних авторів, які досліджували феномен цінностей та ціннісних орієнтацій, зокрема, праці В. Андрущенка, А. Абишевої, Т. Аболіної, Р. Апресяна, М. Бахтіна, І. Бичка, В. Василенка, Г. Волинки, Є. Головахи, А. Гусейнова, М. Кагана, С. Крилової, Д. Леонтьєва, В. Малахова, І. Нарського, А. Ручки та ін.

Ціннісні орієнтації в контексті архетипічного поля культури стали предметом досліджень таких авторів, як: В. Шинкарук, С. Кримський, О. Лосєв, І. Ільїн, В.Кремень, М. Попович та ін. При розгляді питання розвитку системи цінностей громадянського суспільства використовується потенціал світової науки, зокрема, таких дослідників як Р. Алмонд, В. Віндельбанд, Ю. Габермас, Е. Дюркгейм, Д. Кін, В. Франкл, М. Ховард, Ю. Шрейдер; та вітчизняних дослідників: В. Баркова, В. Вітюка, К. Гаджієва, В. Гутарова, С. Грабовського, М. Михальченка, О. Забужко, І. Кального, А. Карася, А. Колодій, І. Кресіної, В. Сіверса тощо.

Мета дослідження – проаналізувати умови та специфіку громадянського діалогу як соціокультурного феномену. Довести, що громадянський діалог є засобом соціальної комунікації та спрямований на реалізацію потреб людини.

Виклад основного матеріалу. Громадянська культура як поняття, що включає в себе культуру політичної свободи, високу активність, здатність до діалогу, толерантність, повагу до людської особистості, відповідальність, солідарність, справедливість, негативне ставлення до будь-яких форм насильства.

Особливу увагу слід звернути на потенційну здатність до діалогу, оскільки за своєю сутністю громадянське суспільство – це діалогічне, комунікативне співбуття вільних суб'єктів. Діалогічність виступає однією із вимог сучасного світу і передумовою виживання людства в сучасних умовах. М. Бахтін, один із творців теорії діалогу, який обґрунтував його методологічні принципи, вважав, що XX століття – це століття великого діалогу. Принцип діалогу він вважає однією із засадничих рис людських взаємин. Вміння слухати і чути один одного, увійти в контекст чужої думки – ці культурні навички стають дедалі усе більш затребуваними, розглядаються як необхідний елемент, ланка утворення нової культури співіснування людей [1].

До основних рис діалогу як особливої форми комунікації належить те, що, на відміну від суперечки з її прагненням до істини, означає рух до розуміння і взаєморозуміння. За М. Бубером, істина діалогу – це «територія згоди», коли кожна із сторін визнає співбесідника в якості унікальності, самоцінності, що має власні судження відносно всього у світі. Сторони прагнуть зрозуміти одна одну, зрозуміти сенс буття співбесідника. Тим самим, діалог постає як єдиноможливий спосіб буття серед людей, як спосіб їхнього єднання на будь-яких рівнях. У справжньому діалозі немає ставлення до співбесідника як до об'єкту повчання чи звинувачення, а має місце пошук спільних цінностей [2].

Не менш важливою складовою конструктивного громадянського діалогу є толератність. У довідкових виданнях толерантність (від лат. tolerans, tolerantis – терплячий) трактують як терпимість до чужих думок, ідей, вірувань, вчинків. [4, 353].

Досліджуючи феномен толерантності в культурних трансформаціях, професор О. Копієвська наголошує, що саме завдяки культурі між представниками різних етнічних, національних, релігійних спільнот виникає міжкультурний діалог, який ґрунтується на характерних для цієї культури цінностях, однією з яких є толерантність. Так, на думку дослідниці, толерантність в сучасному науково-практичному дискурсі характеризується міждисциплінарним підходом до визначення її феномену. Толерантна громадянська культура передбачає, по-перше, що особистість з її власною системою цінностей не пригнічують, по-друге, толерантність культури суспільства проявляється в тому, що за іншими громадянськими культурами також зберігається право на існування [7, 35].

Принципи толерантності формуються в Європі у XVII столітті, а сама толерантність визнається якістю громадянськості. На думку Дж. Локка, існування

громадянської толерантності сприяє усуненню хвилювань і ворожнечі, а також приводить суспільство і державу до миролюбства.

Як зазначає О. Касьянова, ідея терпимості стає філософською категорією і при подальшій розробці виходить за рамки конфесійного значення. Однак саме становлення толерантності як принципу, що регулює життя суспільства і культури, слід виводити з необхідності узгодження міжконфесійних розбіжностей. Саме релігійний досвід послужив джерелом оформлення нових засобів регулювання взаємовідносин між соціальними групами. Принцип терпимості базувався на трьох основних елементах: повага до власності, повага до прав людини, повага до правових інститутів суспільства [6, 45].

У другій половині XX століття поняття «толерантність» піднялося до рівня широкого цивілізаційного феномена. Проблеми толерантності в добу глобалізації знайшла своє закріплення в цілому ряді міжнародних документів, прийнятих на рівні ООН, ЮНЕСКО та ін. Якщо раніше поняття толерантності було синонімом терпимості, то тепер його змістовне наповнення значно розширилось. На сучасному етапі толерантність є предметом міждисциплінарних досліджень і використовується в різних галузях знання – етиці, психології, педагогіки, політиці, філософії та ін.

Толерантність розглядається не просто як поняття, а як певне суспільно-духовне явище, яке має бути представленим на всіх рівнях соціально-духовної організації людського суспільства. Це складний феномен, який проявляється різноманіттям своїх видів, форм, трактувань.

Виокремлюють два типи толерантності: зовнішню і внутрішню. Толерантність зовнішня – сформоване переконання, що дозволяє особистості допускати наявність у інших власної позиції, здатності розглядати конфліктну ситуацію із різних точок зору. Толерантність внутрішня – здатність зберігати рівновагу у конфліктних ситуаціях, приймати рішення і діяти у цих умовах [5, 230].

У цілому толерантність тлумачиться не лише як терпимість, або байдужість, а, насамперед, як активне взаємовідношення, яке знаходить свій вияв у повазі і любові до різноманіття світу, що проявляється в різних культурах, релігіях, антропологічних типах. На наш погляд, передбачається і важливе обмеження: це розмаїття не повинно виходити за рамки загальновизнаних норм гуманізму в його загальнолюдських і національних формах вираження, тобто толерантність передбачає не повну безпринципність, а певний компроміс, який, однак, неприпустимий, коли стикаються з насильством в його різних формах, порушенням прав людини, жорстокістю, дискримінацією, тиранією, тероризмом, екстремізмом, приниженням, різного роду ксенофобією – расизмом, націоналізмом.

До теперішнього часу склалося безліч визначень толерантності, які розглядалися й аналізувалися у публікаціях різного характеру. Отримали спеціальну розробку політична, релігійна, національна, моральна, соціальна толерантність та інші форми її правління. Толерантність все більше виступає, з одного боку, як важливий фактор гармонізації світових, загальноцивілізаційних, регіональних та національних суспільно-духовних процесів, а з іншого – як їхній прямий наслідок.

Розвиток толерантності відбувається як у контексті збагачення й еволюції її концептуально-сутнісного змісту, так і з точки зору підвищення її суспільно-

духовного статусу. Однією з важливих особливостей побудови громадянського суспільства, правової демократичної держави виступає необхідність подальшого підвищення ролі і статусу толерантності, її концептуально-змістовного вдосконалення.

Таким чином, ми можемо констатувати, що феномен толерантності у процесі встановлення громадянського діалогу має беззаперечне і виняткове значення і має вираз в загальноприйнятих цінностях, а саме: взаємоповаги до представників різних культур і релігій, змістовних форм і норм їхньої виразності.

До цієї ж думки схиляється С. Хантінгтон, визначаючи толерантність як ціннісний норматив, відтворений у терпимості до відмінностей і суперечностей у відносинах між соціальними і політичними групами. Дотримання принципу толерантності призводить до визнання легітимності компромісу. Це передбачає наявність деяких добровільних обмежень, які згладжують гострі питання завдяки домовленості і сприяють формуванню консолідації громадянського суспільства.

Толерантність відіграє значну практичну роль в самоорганізованому суспільстві, створюючи основу для вільного обговорення громадянами різних питань. Дотримання принципу толерантності призводить до того, що кожен має право захищати за допомогою раціональних аргументів своє розуміння того, що є для індивідів благом. Вільне вираження власної думки та обговорення веде до формування всеосяжного погляду на дійсність, розвитку громадянської культури. Свобода слова розглядається як одне з найважливіших прав, притаманних людині як мислячій істоті. Її зміст вбачається у праві вільного висловлювання думок і суджень кожним громадянином за умови дотримання законів і прав.

Налагодження громадянського діалогу не можливе без довіри між різними людьми, соціальними групами, організаціями тощо. У довідковому виданні поняття довіра визначається як ставлення до органів державної влади та посадових осіб, їхньої діяльності, яке базується на вірі, переконаності та впевненості громадян у надійності, компетентності, сумлінності, щирості, чесності цієї влади [9, 173]. На думку Т. Василевської, довіра виступає основоположним принципом побудови взаємин між владою та громадою. Довіра громадян до влади відображає узгодженість інтересів професійної групи з інтересами суспільства та здатність державних інституцій презентувати та реалізувати потреби і цінності загалу [3, 158].

Ослаблення довіри громадян до влади, як зазначають фахівці Організації економічної співпраці і розвитку (ОЕСР), полягає у викритті неналежних дій або прямою корупцією з боку державних посадових осіб [8]. Як зазначає дослідник П. Штомпка, рівень довіри у суспільстві визначається культурою довіри. На його думку, культура довіри – це соціально усталена довіра, що набута впродовж певного сприятливого історичного розвитку суспільства, а далі відтворюється від покоління до покоління і повсякденно впливає на поточний стан довіри в суспільстві. Антиподом культури довіри дослідник визначає культуру недовіри або цинізму – узагальненої підозрілості стосовно людей та інститутів, що змушує постійно стежити за ними і контролювати їхні дії через страх перед обманом, недоброзичливістю, таємними діями [10, 334-335].

Отже, перед органами державної влади постає важливе завдання підвищення рівня довіри з боку громадян, що є базовою умовою формування позитивного іміджу органів державної влади.

Наукова новизна роботи полягає в узагальненні теоретичних положень наукового дискурсу щодо громадянського діалогу та обґрунтуванні його принципів як форми соціокультурної взаємодії в сучасному суспільстві.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що дослідження діалогу загалом та громадянського діалогу, що лежить в основі формування громадянського суспільства та його культури, доводить, що він є не тільки засобом комунікації, а й важливою складовою соціокультурного розвитку людини та суспільства.

Громадянський діалог в своєму змістовному потенціалі має неабияку рушійну силу для забезпечення гідного існування людини в суспільстві.

Обов’язковою умовою громадянського діалогу є довіра, породжена надійністю сторін. Зокрема, наголошено, що низький рівень довіри учасників громадянського діалогу призводить до розвитку негативних тенденцій в суспільстві, а саме: породжується непорозуміння, розвиток гегемонії, яка пронизана насильницьким нав'язуванням певної стратегії дій і розвитку, моделей поведінки.

Таким чином, громадянський діалог має особливу структуру і виконує ряд важливих функцій. Подальший розвиток громадянського діалогу багато в чому буде залежати від громадянської активності населення країни, від підвищення рівня культури діалогової взаємодії суспільства і держави. З одного боку, рівень затребуваності діалогової комунікації в суспільстві визначається ступенем розвиненості громадянської активності населення, а з іншого боку – сама ця активність пробуджується лише у повноцінному і рівноправному діалозі громадянського суспільства з державою, чого, до речі, сьогодні так не вистачає для становлення повноцінного громадянського суспільства в сучасній Україні.

Література

1. Бахтин М.М. Этика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1986. – 445 с.
2. Бубер М.Я. Я и Ты; Диалог / М.Я. Бубер. – М., 1995. – 464 с.
3. Василевська Т. Е. Особистісні виміри етики державного службовця : [монографія] / Т. Е. Василевська. – К. : НАДУ, 2008. – 336 с.
4. Гіптерс З.В. Культурологія: словник-довідник. – К. : УБС НБУ, 2008. – 407 с.
5. Гульнаре М. Толковый словарь актуальных социокультурных терминов / М. Гульнаре, И. Маркина. – Рига, 2007. – 299 с.
6. Касьянова Е. И. Социально-философские основания толерантности: Автореф. на соискание учен. степени д-ра филос. наук. – Улан-Удэ, 2009. – 45 с.
7. Копієвська О.Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія / О. Р. Копієвська ; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – Київ : НАКККіМ, 2014. – 293 с.
8. Организация экономического сотруднечества и развития (ОЭСР) / Приложение V. Рекомедация Совета по совершенствованию этики поведения на государсвенной службе [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http: //www. oecdmoscow.org/rusweb/rusfeder/p5.htm
9. Сичова В. В. Довіра до влади // Енциклопедичний словник з державного управління/ уклад.: Ю. П. Сурмін, В. Д. Бакуменко, А. М. Михненко та ін. ; за ред. Ю. В. Ковбасюка, В. П. Трощинського, Ю. П. Сурміна. – К. : НАДУ, 2010. – 820 с.
10. Штомпка П. Социология. Анализ современного общества / П. Штомпка / пер. с польск. С. М. Черновой. – М. : Логос, 2005. – 664 с.

References

1. Bakhtin, M. M. (1986). Ethics of verbal creativity. Moscow [in Russian].
2. Buber, M. J. (1995). I and you; Dialogue. Moscow [in Russian].
3. Vasylevska, T. (2008). Personal modes of Ethics of state officials Kyiv: NADU [in Ukrainian].
4. Gipters, Z. V. (2008). Cultural Kyiv: UBS NBU [in Ukrainian].
5. Gulnare, M. (2007). Explanatory Dictionary of the actual socio-cultural terms. Riga [in Russian].
6. Kasianova, E.I. (2009). Social and philosophical foundations of tolerance. Doctor's thesis. Ulan-Ude [in Russian].
7. Kopiyevska, O.R. (2014). Transformation processes in the culture of modern Ukraine. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
8. The Organization for Economic Cooperation and Development. Retrieved from http: //www. oecdmoscow.org/rusweb/rusfeder/p5.htm [in Russian].
9. Sichova, V.V. (2010). The credibility to the authority. Encyclopedic Dictionary of Public Administration. Kyiv: NADU [in Ukrainian].
10. Stompka, P. (2005). Sociology. Analysis of modern society. M.: Logos [in Russian].

РОЗДІЛ ІІ. МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОСТІ

УДК 7.01+159.955

Дениско Петро Васильович,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії і
соціально-політичних дисциплін
Полтавського національного технічного
університету імені Юрія Кондратюка
denysko@hotmail.com

СПОЛУЧЕННЯ ЛЮДИНИ І СКЛЯНОГО ОБ'ЄКТА ЯК ПРИКЛАД ГІБРИДНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ МЕТАФОРИ

Метою роботи є дослідження на основі модифікованої теорії концептуальної метафори особливостей метафоричного сполучення людини і скляного об'єкта у творах візуальних мистецтв. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, типологічного, семіотичного, психологічного та мистецтвознавчого методів, що дає змогу виокремити типи метафоричного сполучення людини і скляного об'єкта, а також пояснити характер глядацького сприйняття такого метафоричного сполучення. **Наукова новизна** статті пов'язана з тим, що вона поглиблює розуміння способів, за допомогою яких митці конструюють гібридні візуальні метафори, а також по-іншому розтлумачує специфіку розпізнання глядачем компонентів візуальної метафори. **Висновки.** Розкрито два типи гібридної візуальної метафори, яка сполучає людину та скляний об'єкт (залежно від того, чи людина і скляний об'єкт утворюють фізичну єдність, чи вони тільки викликають враження цілісної візуальної фігури у глядача завдяки певній композиції і точці зору), а також на основі найновіших теорій концептів досліджено ситуативний і гнучкий характер перцептивної категоризації об'єктів цієї метафори, зумовлений тим, що глядач аплікує до візуальних об'єктів нестабільні, динамічні концепти.

Ключові слова: гібридна візуальна метафора, теорія концептуальної метафори, категоризація, концепт, візуальна схожість, метафорична проекція.

Дениско Пётр Васильевич, *кандидат философских наук, доцент кафедры философии и социально-политических дисциплин Полтавского национального технического университета имени Юрия Кондратюка*

Соединение человека и стеклянного объекта как пример гибридной визуальной метафоры

Цель работы – это исследование на основе модифицированной теории концептуальной метафоры особенностей метафорического соединения человека и стеклянного объекта в произведениях визуальных искусств. **Методология** исследования заключается в использовании аналитического, типологического, семиотического, психологического и искусствоведческого методов, что позволяет выделить типы метафорического соединения человека и стеклянного объекта, а также объяснить характер зрительского восприятия такого метафорического соединения. **Научная новизна** статьи связана с тем, что она углубляет понимание способов, при помощи которых художники конструируют гибридные визуальные метафоры, а также по-другому интерпретирует специфику распознавания зрителем компонентов визуальной метафоры. **Выводы.** Раскрыто два типа гибридной визуальной метафоры, соединяющей человека и стеклянный объект (в зависимости от того, создают ли человек и стеклянный объект физичес-

© Дениско П.В., 2017

кое единство или же они только производят впечатление целостной визуальной фигуры у зрителя благодаря определенной композиции и точке зрения), а также на основании новейших теорий концептов исследовано ситуативный и гибкий характер перцептивной категоризации объектов этой метафоры, обусловленный тем, что зритель накладывает на визуальные объекты нестабильные, динамические концепты.

Ключевые слова: гибридная визуальная метафора, теория концептуальной метафоры, категоризация, концепт, визуальное сходство, метафорическая проекция.

Denysko Petro, *PhD in Philosophy, associate professor of the Philosophical, Social and Political Studies, Poltava National Technical Yurii Kondratiuk University*

The combination of a man and a glass object as an example of hybrid visual metaphor

Purpose of Article. On the basis of modified conceptual metaphor theory, the article studies the metaphorical combination of a man and a transparent glass object in the works of the visual arts. **Methodology.** The methodology of this study is the using of analytical, typological, semiotic, psychological and art theoretical methods that allow us to identify the types of the metaphorical combination of the man and the transparent glass object and to explain the character of the viewers' perception of this metaphorical combination. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article is determined by the fact that this work proposes a deeper understanding of methods by which artists construct hybrid visual metaphors. Moreover, it interprets the recognition of the objects of visual metaphor in a different way. **Conclusions.** There are two types of the hybrid visual metaphor that combines the man and the transparent glass object. The first type is available when the man and the transparent glass object are physically fused in one, unified entity. The second type is created when on the basis of certain composition and point of view the man and the transparent glass object leave an impression on the viewer that they belong to the same visual figure. On the ground of the latest theories of concepts this study argues that perceptual categorization of the objects of visual metaphor is context-dependent and flexible because the viewer applies to these visual objects unstable and dynamic concepts.

Keywords: hybrid visual metaphor, conceptual metaphor theory, categorization, concept, visual similarity, metaphorical projection.

Актуальність теми дослідження. У теорії концептуальної метафори (когнітивній теорії метафори) первинним рівнем існування метафор вважається мислення, а не природна мова, внаслідок чого вивчається специфіка та організація саме концептуальних, а не словесних метафор. Представники цього теоретичного підходу вважають, що концептуальні метафори маніфестують себе не тільки в природній мові, а й у інших знакових системах, зокрема й у візуальних мистецтвах (живописі, скульптурі, кіно, фотографії тощо). Це одна з найістотніших переваг цієї теорії над іншими теоріями, орієнтованими виняткова на дослідження вербальних метафор. Згідно з такими прибічниками теорії концептуальної метафори, як Лейкофф і Джонсон [12, 7–13], Лейкофф і Тернер [13, 59–65], Лейкофф [14, 206–208], Кевечеш [11, 4, 7–10], метафора в мисленні має парадигматичну формулу «А – це Б» і складається із двох різних концептуальних доменів, де один домен (*source domain*, або джерело) використовується для розуміння іншого (*target domain*, або ціль/мішень). Зв'язок між двома доменами в концептуальній метафорі має особливу природу, оскільки це проекція елементів чи структурних зв'язків з домену «джерело» («Б») на домен «ціль» («А»), встановлення концептуальної відповідності між цими двома різними доменами знання, внаслідок чого домен «ціль» неодмінно зміниться: він набуде нової структури, нових елементів, цебто певною мірою буде «створений» по-

новому. У зв'язку з цим характер метафоричної проекції також можна пояснити як структурування одного концептуального домену засобом іншого.

Дослідження візуальних метафор на основі постулатів теорії концептуальної метафори активізувалося лише у два останніх десятиліття. Провідні дослідники реалізації концептуальних метафор у візуальних зображеннях і творах візуальних мистецтв (Чарльз Форсвілл, Стюарт Кеплен, Ноел Керролл) уже здійснили чималий поступ у цій справі, зокрема проаналізувавши істотні відмінності між вербальними і візуальними метафорами. Також загальним місцем у поглядах цих учених стало виокремлення трьох типів візуальних метафор – гібридної, контекстуальної і візуального симіле. Одна з важливих проблем, яку вони порушили, – це роль схожості у візуальних метафорах. Річ у тім, що у візуальних зображень і творів візуальних мистецтв немає недвозначного способу сказати глядачеві «А – це Б» або «А схоже на Б», через що вони мусять натякати йому на метафоричне ототожнення двох різних концептів за допомогою візуальної схожості двох різних об'єктів чи схожості способів їхньої репрезентації. Кеплен [10, 174] і Форсвілл [6, 31; 7, 145–146], котрі писали про це, фактично обмежилися лише загальними, спрощеними констатаціями, адже вони не користувалися жодною теорією перцептивної схожості й не звернули увагу на значення перцептивної категоризації. Я вважаю ці моменти недоліками, що потребують більш ретельного вивчення і виправлення. Отже, мета цієї статті полягає в тому, щоб на прикладах із творів візуальних мистецтв дослідити, послуговуючись теорією концептуальної метафори, особливості гібридної візуальної метафори, яка комбінує людину і скляний об'єкт, і у зв'язку з цим виокремити типи такої гібридної метафори та проаналізувати характер перцептивної категоризації об'єктів цієї метафори.

Виклад основного матеріалу. У фільмі Інґмара Берґмана «Літо з Монікою» (1953) хлопець Гаррі (його роль виконує шведський актор Ларс Екборґ) працює у магазині, де продають посуд. У нього непривітні стосунки з іншими працівниками магазину – дорослими чоловіками. В одному з епізодів він пакує посуд для термінового замовлення і свариться з власником магазину та двома іншими продавцями. У просторі кадру Гаррі стоїть обличчям до глядача і спиною до власника та двох інших працівників, які перебувають за плечима хлопця. Найцікавішою візуальною деталлю цього епізоду є те, що прямо перед Гаррі на полиці в ряд стоять п'ять скляних ваз, і в низці моментів ми як глядачі бачимо торс Гаррі крізь дві великі вази. Це знято середнім планом, й у фокусі перебувають Гаррі й два продавці одразу за його плечима, а ось четвертий чоловік, що видніється далі, в глибині мізансцени, а також дві вази, розташовані прямо перед об'єктивом, внаслідок обмеженої глибини різкості вже частково розмиваються. Характерно, що дві скляні вази напрочуд точно вписуються у фігуру хлопця, і хоча час від часу він нахиляється, проте у мить, коли він розпрямляється, дві вази і тулуб неодмінно створюють цілісну візуальну фігуру, чому сприяє не лише точка зору камери, встановленої на рівні талії хлопця, а й те, що горішня частина ваз розширюється так само, як розширюється вгору до плечей торс Гаррі, зодягненого в піджак. Як наслідок, верх ваз опиняється майже на рівні його плечей, а низ – майже дістає талії. Напрочуд точний збіг фігури Гаррі і

двох скляних ваз, що відбувається кожної миті, коли він розпрямляється, вочевидь свідчить про інтенції режисера, оскільки Берґман умисно побудував цю мізансцену таким чином. Епізод завершується тим, що власник звільняє Гаррі з роботи. Лишившись наодинці, Гаррі хапає одну з менших ваз і замахується, щоб розбити її, однак зупиняється і ставить вазу на місце, після чого зіштовхує сусідню вазу з полиці, й вона падає вниз (за рамки кадру). Ваза, яку Гаррі б'є, розташована в композиції кадру так, що міститься точнісінько по центру його фігури і сягає майже по саме підборіддя. Гаррі не зіштовхує цю вазу коротким і швидким рухом: він лише посуває її короткими поштовхами, аж доки вона не падає з полиці. Через це глядач має достатньо часу, аби знов розпізнати злиття торса й скляної вази та зрозуміти метафоричне значення такого злиття в контексті подій, які відбуваються у фільмі.

Берґман здійснює винахідливе компонування людського торсу та скляної вази у просторі кадру, створюючи в такий спосіб гібридну візуальну метафору, яка, на думку дослідників [3, 349–355; 5, 465; 7, 126–132], є цілісною комбінованою фігурою, у межах простору чи контуру якої поєднано два візуальних об'єкти чи їхні елементи, що належать до різних категорій і є несумісними у фізичному світі. Однак які саме концепти є компонентами маніфестованої тут концептуальної метафори згідно з парадигматичною формулою «А – це Б»? І яку природу мають ці концепти, коли глядач під час перцептивної категоризації аплікує їх до візуальних об'єктів у зазначеному епізоді фільму і встановлює між цими концептами специфічний метафоричний зв'язок? Якщо двома компонентами концептуальної метафори вважати абстрактні й деконтекстуалізовані концептуальні домени, то в такому випадку маніфестованими в зазначеному епізоді «Літа з Монікою» доменами, ймовірно, будуть «психіка» і «крихкий об'єкт», а тому концептуальна метафора матиме вигляд «психіка – це крихкий об'єкт». Така метафора, поза сумнівом, є конвенційною, «мертвою», оскільки її компоненти – концептуальні домени – максимально абстрактні й жодним чином не пов'язані з конкретними, особливими рисами візуальних об'єктів, які глядач бачить у кадрі, а бачить він конкретні скляні вази в ряд на передньому плані та зодягненого в сорочку і піджак конкретного хлопця за вазами. Вже Лейкофф і Джонсон [12, 28–29] у класичній праці «Метафори, якими ми живемо» (1980) аналізували мовні реалізації концептуальної метафори «психіка – це крихкий об'єкт» («The mind is a brittle object»), продемонструвавши її конвенційність, загальнопоширеність та самоочевидність для людей західної культури, які навіть не усвідомлюють метафоричний характер мовних виразів, що маніфестують цю концептуальну метафору. У Лейкоффа і Джонсона двома компонентами метафори були абстрактні й деконтекстуалізовані концептуальні домени, що не змінюються залежно від безпосереднього контексту, тож не дивно, що чи не всі їхні приклади належали до конвенційних метафор, а фундаментальну роль творчих метафор вони не оцінили належним чином. Це одне з найслабших місць теорії концептуальної метафори, на яке неодноразово вказували інші дослідники (приміром, Сем Ґлуксберґ [9, 98–107], Міхіл Лезенберґ [15, 137–145, 288]). Під час застосування теорії концептуальної метафори до ві-

зуальних зображень і творів візуальних мистецтв цей недолік ще помітніший, адже зображенням і візуальним творам, на думку дослідників візуальних метафор [5, 463; 10, 170], притаманний високий рівень конкретності та специфічності, зумовлений особливостями матеріального носія, що його ми сприймаємо зором, і цей фактор істотно впливає на сприйняття і розуміння візуальних метафор з боку глядача. Саме тому теорія концептуальної метафори явно потребує модифікації у випадку її застосування до візуальних об'єктів: абстрактні, конвенційні й деконтекстуалізовані домени в ролі компонентів концептуальної метафори мають поступитися місцем більш конкретним, варіативним і ситуативним концептам, які б фокусувалися на окремих специфічних рисах візуальних об'єктів, могли підлаштовуватися під певний контекст (фонову ситуацію), в якому візуальні об'єкти перебувають, а також змінюватися залежно від інтенцій, завдань і досвіду самого глядача.

Наприкінці 1980-х і на початку 1990-х американський психолог Лоренс В. Барсалоу був одним із перших учених, які почали розвивати ідеї стосовно нестабільної, ситуативної природи концептів. Для Барсалоу [1; 2] концепти – це тимчасові конструкції в робочій пам'яті, які прив'язані до наявної конкретної ситуації і тому змінюються залежно від контексту, завдань і досвіду індивіда. Іншими словами, концепти вбудовані в архітектуру людського сприйняття і робочої пам'яті, що й перетворює їх на динамічні та залежні від безпосереднього контексту конструкції. Окремі вчені, наприклад Реймонд В. Ґіббс [8, 52–54, 78], одразу збагнули, що ідеї Барсалоу можна використати в теорії концептуальної метафори. Згодом Жиль Фоконьє і Марк Тернер [4, 40, 102–105] схожим чином пояснювали ментальні простори. На основі цих нових теорій концептів учені [16, 165–167] останнім часом почали по-іншому пояснювати перцептивну категоризацію, оскільки вона завжди здійснюється ситуативно й пов'язана з нестабільністю концептів. Саме тому акти категоризації постійно змінюються й ніколи не повторюються. Проблема таких дослідників візуальних метафор, як Ч. Форсвілл, С. Кеплен і Н. Керролл, у тому, що вони орієнтовані на традиційну теорію концептуальної метафори з її стабільними, повторюваними концептами, а також оминають увагою важливу роль перцептивної категоризації під час сприйняття візуальних метафор.

Тож якщо в тлумаченні візуальних метафор спиратися на останні дослідження ситуативної категоризації [16], яка має справу з конкретними, варіативними і гнучкими концептами, то візуальне накладення скляних ваз на торс у фільмі Берґмана можна метафорично інтерпретувати як «психіка Гаррі – це крихка скляна ваза» або «робота Гаррі в магазині – це порожня скляна ваза», що, на жаль, кволо передає всю складність і нестабільність задіяних у цьому метафоричному процесові концептів. Це, звісно, не заперечує того, що глядач цієї візуальної метафори може скористатися «мертвою» концептуальною метафорою «психіка – це крихкий об'єкт» і в такий спосіб звільнити компоненти концептуальної метафори від необхідності фокусуватися на конкретних рисах візуальних об'єктів. Отже, є сенс стверджувати, що під час сприйняття візуальних метафор найчастіше задіяною є ситуативна, нестабільна категоризація, яка

встановлює метафоричну схожість *ad hoc*. Це означає, що інтерпретатор візуальної метафори неодмінно мусить аплікувати в процесі категоризації нестабільні, тимчасові концепти, нашвидку сконструйовані спеціально для візуальних об'єктів у цьому конкретному контексті.

Можна виокремити декілька типів метафоричного сполучення скляного об'єкта і людини у творах візуальних мистецтв (живописі, графіці, скульптурі, кіно тощо), внаслідок чого постає гібридна візуальна метафора. По-перше, скляний об'єкт і людина можуть утворити нову гібридну річ шляхом фізичного об'єднання, де або скляний об'єкт є невід'ємним компонентом людини (наприклад, заміщуючи одну з частин людського тіла), або ж людина є внутрішнім компонентом скляного об'єкта. Момент субституції певного компонента тут є вкрай важливим, і без нього глядачеві буде складно, чи й узагалі неможливо, віднайти метафоричне значення. Приміром, в інсталяціях «The Headlight Series» (2012) Стівена Шахіна (м. Нью-Йорк, США) бачимо скульптури людей, у яких із тіла виходить шнур для під'єднання до розетки, адже у всіх них замість голови – електрична лампа. У тих, кому пощастило під'єднатися до електромережі, лампа-голова світиться. Саме завдяки субституції концептуальна метафора розпізнається досить легко: «людська голова – це електрична лампа». Звісно, ця метафора не вичерпує усіх можливих значень інсталяцій Шахіна, проте є їхнім істотним смисловим елементом, що ним глядачеві не варто нехтувати. А ось жива скульптура австрійського митця Ґустава Троґера «Людина-дзеркало» (в ролі якої він сам виступає з 2008 року і дотепер, з'являючись у різних місцях світу), вкрита фрагментами дзеркал, які утворюють суцільну оболонку людини. Це гібридне сполучення людини і дзеркала є більш винахідливим, ніж могло би здатися на перший погляд, оскільки не лише маніфестує концептуальну метафору «людина – це розбите дзеркало», а й дає змогу глядачеві побачити в цій скульптурі фрагментацію навколишнього світу (безпосередньому ж глядачеві – ще й фрагментацію самого себе). Крім того, фрагменти дзеркал цілком приховують зовнішність людини за ними, тому «людина-дзеркало» Троґера – це деперсоналізований індивід, людина без внутрішнього «Я», ніхто.

По-друге, з людини і скляного об'єкта можна створити гібридну візуальну метафору завдяки взаємодії переднього і заднього плану композиції, а також завдяки певній точці зору. У цьому випадку між людиною і скляним об'єктом немає фізичної єдності, бо вони лише викликають у глядача вражання цілісної візуальної фігури. Коли скляний об'єкт (чи об'єкти) перебуває на передньому плані, а людина – на задньому, і разом вони формують цілісну візуальну фігуру, що має один спільний контур, то можливими є два варіанти компонування: 1) людина на задньому плані, просвічуючись крізь прозорий скляний об'єкт більших розмірів на передньому плані, опиняється ніби всередині такого об'єкта, який замикає її у своїх межах; 2) скляний об'єкт на передньому плані, маючи невеликий розмір і не обов'язково будучи прозорим, чітко вкладається в межі людського тіла на задньому плані, виконуючи роль опори для голови чи заміщуючи одну з частин тіла, прикладом чого є згаданий епізод зі стрічки «Літо з Монікою». Тобто відмінність між цими двома варіантами в тому, що виконує роль контейнера, а що міститься

всередині такого контейнера[1]. У першому варіанті контейнер – це скляний об'єкт, а людина – елемент у його межах, а в другому варіанті контейнером є людина, яка містить скляний об'єкт всередині себе. Звісно, вся справа тут у досить точному і продуманому накладенні двох візуальних об'єктів – людини і скляної речі. Накладення у цій ситуації не вбудовує фізично один об'єкт в інший, а лише створює враження у глядача, що один об'єкт нібито міститься всередині іншого і є його внутрішньою частиною, що досягається за рахунок певної точки зору, відмінності в розмірах об'єктів і відстані обох об'єктів до глядача чи камери. Наприклад, у фільмі японського режисера Хіросі Тесігахари «Чуже обличчя» (1966) після того, як із обличчя Окуями (його роль виконує Тацуя Накадай) знімають відбиток-маску, бачимо зняту середнім планом і статичною камерою мізансцену, у якій медсестра чистить обличчя Окуями, а лікар стоїть поруч і тримає в руках відбиток. На передньому плані мізансцени міститься велика скляна колба з довгою шийкою, й Окуяму на задньому плані ми бачимо саме крізь скло цієї колби, завдяки чому його корпус і голова опиняються в центрі скляної кулі. У такий спосіб глядачеві пропонують концептуально ототожнити перебування Окуями в клініці з перебуванням всередині скляної колби, призначеної для хімічних речовин чи сполук. Певна річ, що таке ототожнення має бути частковим, і завдяки цій парціальності й неповноті концептуального ототожнення глядач не лише уникає тенет буквальної інтерпретації, а й має змогу проявити свою креативність у здійсненні метафоричної проекції від концепту «джерело» до концепту «ціль», оскільки проектуватиме він лише окремі концептуальні елементи і зв'язки, а які саме – глядач вирішуватиме ситуативно, спираючись на свої знання, минулий досвід і ті деталі візуального зображення, що привертатимуть його увагу. Точка зору на Окуяму крізь скляну колбу – це характерний приклад першого варіанту компонування людини і скляного об'єкта, який викликає у глядача відносно стійке (хоча й ілюзорне) враження, що людина перебуває всередині скляного об'єкта, а не за ним. Проте глядач також здатен побачити Окуяму як розташованого *за* колбою (чому сприяє те, що поруч із нерухомим Окуямою в кадрі постійно рухаються дві медсестри, медбрат і сам лікар, а фрагменти їхніх рук і тіл часто перетинають контур колби) і так уникнути метафоричного сполучення або в окремі моменти свого візуального сприйняття, або й узагалі впродовж всього процесу розглядання. Це свідчить про те, що в цьому випадку метафоричне сполучення людини і скляного об'єкта не є цілком необхідним і примусовим для глядача: він/вона має справу з неоднозначним, мультистабільним візуальним зображенням і тому може переходити від однієї перцептивної гіпотези до іншої, а може одразу віддати остаточну перевагу лише якійсь одній гіпотезі (й зовсім не обов'язково метафоричній). Серед прибічників теорії концептуальної метафори загальним місцем є переконання в тому, що ми користуємося концептуальними метафорами переважно автоматично, не докладаючи жодних відчутних зусиль, і тому ми не здатні ігнорувати концептуальні метафори, бо зазвичай хоч і не усвідомлюємо, що маємо справу саме з метафорами, проте несвідомо їх розуміємо. На думку Дж. Лейкоффа [14, 245], це зумовлено тим, що концептуальні метафори мають конвенційну природу, утворюють систему і ґрунтуються на фіксованих, статичних відповідностях. Однак, як демонстру-

ють приклади візуальних метафор, розуміння маніфестованої у візуальному творові чи зображенні концептуальної метафори не відбувається автоматично, і глядач нерідко може легко проігнорувати очевидні вказівки на метафоричний процес. Це означає, що віра багатьох дослідників концептуальних метафор у їхню жорстку конвенційність і системність необґрунтована й наївна.

Які скляні об'єкти слід використовувати в метафоричному сполученні людини та скляного об'єкта? Для такого завдання, поза сумнівом, найліпше підходять добре знайомі глядачеві скляні артефакти, які часто зустрічаються в повсякденному житті й мають якесь вузьке призначення, про яке глядач знає. Саме завдяки впізнаваності обрисів, розміру таких скляних об'єктів і, головне, їхньому функціональному значенню глядачеві буде легше здійснити метафоричну проекцію від ситуативного концепту конкретного скляного об'єкта до ситуативного концепту людини, яка перебуває у специфічному контексті. Скляні пляшки, банки, акваріуми, вази, бокали, чашки, пробірки, колби, лампи та інші прозорі та напівпрозорі скляні посудини чудово підходять для гібридного метафоричного сполучення, яке я тут аналізую, що вже казати про інші різноманітні вироби зі скла, які також можна винахідливо поєднувати з людською фігурою. У випадку таких гібридних візуальних метафор (це стосується й інших двох типів візуальних метафор – симіле і контекстуальної) глядач мусить розпізнати *візуальну схожість* людини і скляного об'єкта, і це дасть йому змогу завдяки метафоричній проекції встановити *концептуальну схожість*, тобто схожість між двома різними концептами. Але візуальна схожість – це не єдиний важливий фактор для візуальних метафор, оскільки вона має поєднуватися із візуальними відмінностями двох об'єктів, які глядач візуальних метафор також повинен розпізнавати. Комбінація візуальних схожостей і відмінностей є настільки істотною для візуальних метафор, що Стюарт Кеплен [10, 174] називає таку комбінацію загальним правилом кодування візуальних метафор. Необхідність такої комбінації зумовлена тим, що візуальні метафори засобом часткової візуальної схожості сигналізують глядачеві про часткову концептуальну схожість, адже у візуальних зображень і творів візуальних мистецтв немає чіткого способу сказати глядачеві «А – це Б» чи «А схоже на Б». У стрічці «Літо з Монікою» ми не бачимо повної візуальної схожості між Гаррі та скляними вазами, адже у ваз не помітно чогось схожого на людські руки і голову. Візуальна схожість простежується лише між обрисами торсу Гаррі та обрисами ваз, які так само розширюються догори, як і людський торс. У «The Headlight Series» Шахіна схожість встановлюється між обрисами людської голови і шиї з одного боку та обрисами лампи розжарювання з іншого, що також передбачає розпізнання візуальної схожості між ними як між контейнерами, всередині яких може горіти світло. А в «Чужому обличчі» між Окуямою і колбою взагалі не видно жодної візуальної схожості, бо Окуяма внаслідок локалізації на задньому плані зменшується в розмірах і, добре вкладаючись у контури колби, уподібнюється речовині, яка міститься всередині колби під час експерименту. Іншими словами, візуальна схожість тут стосується тільки одного аспекту – розмірів Окуями і розмірів речовини (сполуки) всередині круглої колби.

Наукова новизна. Детально охарактеризувавши два типи метафоричного сполучення людини і скляного об'єкта, стаття поглиблює наше розуміння способів, за допомогою яких митці конструюють гібридні візуальні метафори. Апеляція до найновіших теорій концептів дає змогу розтлумачити специфіку розпізнання глядачем компонентів візуальної метафори інакше, ніж це було в попередніх дослідників візуальних метафор.

Висновки. Таким чином, було виокремлено два типи метафоричного сполучення людини і скляного об'єкта залежно від того, чи людина і скляний об'єкт утворюють фізичну єдність, чи вони тільки викликають враження цілісної візуальної фігури у глядача завдяки певній композиції і точці зору. Як свідчать проаналізовані приклади із творів візуальних мистецтв, сприйняття візуальних метафор зазвичай спирається на ситуативну перцептивну категоризацію, яка аплікує до візуальних об'єктів нестабільні, динамічні концепти, чутливі до особливостей цих об'єктів, контексту, в якому вони перебувають, а також до завдань і досвіду самого глядача. Цей момент суперечить традиційній теорії концептуальної метафори, згідно з якою метафоричні домени – це неодмінно конвенційне, стандартизоване концептуальне знання, яке не залежить від контексту й індивіда. Візуальна схожість між двома різними об'єктами, про яку візуальні метафори сигналізують глядачеві, мусить бути частковою і поєднуватися з візуальними відмінностями, оскільки тільки на основі комбінації візуальних схожостей і відмінностей між об'єктами глядач візуальної метафори здатен частково ототожнити два різні концепти (категорії), встановивши між ними концептуальну схожість.

Примітки:

[1] Уже в «Метафорах, якими ми живемо» Лейкоффа і Джонсона [12, 14–21, 25–32] принцип контейнера (відгородженого простору) і притаманна йому просторова структура «всередині–поза» відігравали істотну роль в орієнтаційних та онтологічних метафорах, адже, на думку цих учених, мали емпіричну основу і були добре знайомі людям із їхнього досвіду. Пізніше представники теорії концептуальної метафори для позначення подібних просторових структур, якими ми оперуємо в мисленні й часто вживаємо як джерело метафори та задіюємо під час метафоричної проекції, почали використовувати термін «образ-схема» (*image-schema*). Образи-схеми – це такі типізовані просторові структури в нашому мисленні, як центр–периферія, перед–зад, вгорі–внизу, шлях, контейнер тощо.

Література

1. Barsalou L. W. Frames, concepts, and conceptual fields / L. W. Barsalou // Frames, Fields, and Contrasts: New Essays in Semantic and Lexical Organization / [edited by A. Lehrer and E. F. Kittay]. – Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 1992. – P. 21–74.

2. Barsalou L. W. The instability of graded structure: implications for the nature of concepts / L. W. Barsalou // Concepts and Conceptual Development: Ecological and Intellectual Factors in Categorization / [edited by U. Neisser]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – P. 101–140.

3. Carroll N. Beyond Aesthetics: Philosophical Essays / N. Carroll. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – 452 p.

4. Fauconnier G. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities / G. Fauconnier, M. Turner. – New York : Basic Books, 2002. – 442 p.

5. Forceville C. Metaphor in pictures and multimodal representations / C. Forceville // The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought / [edited by Raymond W. Gibbs, Jr]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – P. 462–482.

6. Forceville C. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: agendas for research / C. Forceville // Multimodal Metaphor / [edited by C. J. Forceville and E. Urios-Aparisi]. – Berlin : Mouton de Gruyter, 2009. – P. 19–42.

7. Forceville C. Pictorial Metaphor in Advertising / C. Forceville. – London : Routledge, 1996. – 234 p.

8. Gibbs R. W. The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding / R. W. Gibbs. – New York, NY : Cambridge University Press, 1994. – 528 p.

9. Glucksberg S. Understanding Figurative Language: From Metaphors to Idioms / S. Glucksberg. – New York : Oxford University Press, 2001. – 136 p.

10. Kaplan S. Visual metaphors in print advertising for fashion products / S. Kaplan // Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media / [edited by K. Smith et al]. – Mahwah, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 2005. – P. 167–177.

11. Kövecses Z. Metaphor. A Practical Introduction. 2nd edition / Z. Kövecses. – New York : Oxford University Press, 2010. – 376 p.

12. Lakoff G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago, IL : University of Chicago Press, 1980. – 242 p.

13. Lakoff G. More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor / G. Lakoff, M. Turner. – Chicago, IL : University of Chicago Press, 1989. – 230 p.

14. Lakoff G. The contemporary theory of metaphor / G. Lakoff // Metaphor and Thought. 2nd edition / [edited by A. Ortony]. – New York : Cambridge University Press, 1993. – P. 202–251.

15. Leezenberg M. Contexts of Metaphor / M. Leezenberg. – Oxford : Elsevier, 2001. – 322 p.

16. Smith L. B. Perceiving and remembering: category stability, variability and development / L. B. Smith, L. K. Samuelson // Knowledge, Concepts, and Categories / [edited by K. Lamberts and D. Shanks]. – Cambridge, MA : MIT Press, 1997. – P. 161–195.

References

1. Barsalou, L. W. (1992). Frames, concepts, and conceptual fields. Frames, Fields, and Contrasts: New Essays in Semantic and Lexical Organization. A. Lehrer & E. F. Kittay (Eds.). (pp. 21–74). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates [in English].

2. Barsalou, L. W. (1987). The instability of graded structure: implications for the nature of concepts. Concepts and Conceptual Development: Ecological and Intellectual Factors in Categorization. U. Neisser (Ed.). (pp. 101–140). Cambridge: Cambridge University Press [in English].

3. Carroll, N. (2001). Beyond Aesthetics: Philosophical Essays. Cambridge: Cambridge University Press [in English].

4. Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York, NY: Basic Books [in English].

5. Forceville, C. (2008). Metaphor in pictures and multimodal representations. The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. R. W. Gibbs, Jr (Ed.). (pp. 462–482). Cambridge: Cambridge University Press [in English].

6. Forceville, C. (2009). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: agendas for research. C. J. Forceville & E. Urios-Aparisi (Eds.). Multimodal Metaphor. (pp. 19–42). Berlin: Mouton de Gruyter [in English].

7. Forceville, C. (1996). Pictorial Metaphor in Advertising. London: Routledge.

8. Gibbs, R. W. (1994). The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding. New York, NY: Cambridge University Press [in English].

9. Glucksberg, S. (2001). Understanding Figurative Language: From Metaphors to Idioms. New York, NY: Oxford University Press [in English].

10. Kaplan, S. (2005). Visual metaphors in print advertising for fashion products. Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media. K. Smith, S. Moriarty, G. Barbatsis, & K. Kenney (Eds.), (pp. 167–177). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates [in English].

11. Kövecses, Z. (2nd ed.). (2010). Metaphor. A Practical Introduction. New York, NY: Oxford University Press [in English].

12. Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). Metaphors We Live By. Chicago, IL: University of Chicago Press [in English].

13. Lakoff, G., & Turner, M. (1989). More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago, IL: University of Chicago Press [in English].

14. Lakoff, G. (2nd ed.). (1993). The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.), Metaphor and Thought. (pp. 202–251). New York, NY: Cambridge University Press [in English].

15. Leezenberg, M. (2001). Contexts of Metaphor. Oxford: Elsevier [in English].

16. Smith, L. B., & Samuelson, L. K. (1997). Perceiving and remembering: category stability, variability and development. In K. Lamberts & D. Shanks (Eds.), Knowledge, Concepts, and Categories (pp. 161–195). Cambridge, MA: MIT Press.

УДК 792

Гусакова Ніна Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
професор кафедри режисури та
акторського мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв;

Штефюк Валерія Дмитрівна,
асистент кафедри режисури та
акторського мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв

БАГАТОПЛАНОВІСТЬ ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ РЕЖИСЕРА

Метою роботи є визначення багатоплановості професійно-педагогічної діяльності творчої особистості режисера, висвітлення різноманітних видів творчої діяльності майстра сценічного мистецтва, які мають певні механізми педагогічної діяльності. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, порівняльного та мистецтвознавчого методів дослідження єдності режисерської та педагогічної діяльності за наступними ознаками: цілісної мети, а саме: вплив на суб'єкт та зворотна реакція суб'єкта; за змістом – комунікативні художньо-творчі процеси; за механізмами впливу – суб'єкт – суб'єктні взаємодії; за ситуацією творчості – діяльність у соціокультурному середовищі з актуалізацією на конкретну особистість, групу, колектив. **Наукова новизна** дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні багатоплановості професійно-педагогічної діяльності творчої особистості режисера як основи підготовки майбутнього фахівця до здійснення дія-

© Гусакова Н.М., Штефюк В.Д., 2017

льності поліфункціонального характеру в соціально-культурній сфері, що забезпечує творчу спрямованість теоретичної та практичної підготовки студентів-режисерів. **Висновки.** У результаті здійсненого дослідження можна зробити висновок, що, по-перше, глибоке і багатогранне розроблення всіх компонентів роботи режисера у мистецтві театру обумовило створення цілісної системи театральної теорії, методики та режисерської техніки, що поєднані з теорією акторської творчості, школи акторської майстерності з науковим узагальненням режисерської практики, що має особливу мистецьку педагогічну цінність; по-друге, безпосередній творчий процес реалізується через особистість, через певну систему художніх засобів, через механізм взаємодії художньої та педагогічної творчості; по-третє, багатоваріантність педагогічного впливу з боку режисера в однотипній психолого-педагогічній ситуації за аналогічних умов художньо-творчої діяльності має особливе значення для суб'єктивного фактора, прояву індивідуалізації. У певних аспектах цього процесу пізнавальна ситуація на рівні суб'єктно-об'єктних відносин виступає як типово евристична, що має науково-пошукову спрямованість; по-четверте, сценічний образ мусить бути не лише соціально правильним і життєво-правдивим, але й театральним, тобто втіленим у яскравій вираженій театральній формі. Таким чином, режисер як активний учасник творчого процесу втілює в собі єдність об'єкта, суб'єкта та інструменту творчості, що виражає своєрідність його мистецької природи з певними професійними особистісними якостями. І останнє. Отже, у взаємодії педагогічного і художньо-творчого процесів домінантою виступає сформованість характерологічних індивідуальних особливостей та якостей суб'єктів цієї взаємодії: соціокультурного спрямування – ідеали, світогляд, інтереси, ціннісні орієнтації; рівень підготовленості – сформованість спеціальних фахових знань, практичних вмінь та навичок, досвід художньо-творчої діяльності; особливості психологічних процесів – мислення, пам'ять, воля, емоції, творчі здібності, темперамент, характер.

Ключові слова: режисер, художньо-творчий процес, мистецька педагогічна цінність, професійні особистісні якості, режисерська діяльність.

Гусакова Нина Николаевна, *кандидат педагогических наук, профессор кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств;*

Штефюк Валерия Дмитриевна, *асистент кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Многоплановость профессиональной деятельности творческой личности режиссера

Целью работы есть определение многоплановости профессионально-педагогической деятельности творческой личности режиссера, освещение разнообразных видов творческой деятельности мастера сценического искусства, который имеет определенные механизмы педагогической деятельности. **Методология** исследования заключается в применении аналитического, функционального, сравнительного и искусствоведческого методов исследования единства режиссерской и педагогической деятельности по следующим признакам: целостной цели, а именно: влияние на субъект и обратная реакция субъекта; по содержанию – коммуникативные художественно-творческие процессы; по механизмам воздействия – субъект – субъектные взаимодействия; за ситуацией творчества – деятельность в социокультурной среде с актуализацией на конкретную личность, группу, коллектив. **Научная новизна** исследования заключается в теоретическом обосновании многоплановости профессионально-педагогической деятельности личности режиссера как основы подготовки будущего специалиста к совершению деятельности полифункционального характера в социально-культурной сфере, что обеспечивает творческую направленность теоретической и практической подготовки студентов-режиссеров. **Выводы.** В результате проведенного исследования можно сделать вывод, что, во-первых, глубокая и многогранная разработка всех компонентов работы режиссера в искусстве театра обусловила создание целостной системы театральной теории, методики и режиссерской техники, соединенных с теорией актерского творчества, школы актерского мастерства с научным обобщением режиссерской практики, что имеет особую художественную педагогическую

ценность; во-вторых, непосредственный творческий процесс реализуется через личность, через определенную систему художественных средств, через механизм взаимодействия художественного и педагогического творчества; в-третьих, многовариантность педагогического воздействия со стороны режиссера в однотипной психолого-педагогической ситуации при аналогичных условиях художественно-творческой деятельности имеет особое значение для субъективного фактора, проявления индивидуализации. В определенных аспектах этого процесса познавательная ситуация,на уровне субъектно-объектных отношений, выступает как типично эвристическая, что имеет научно-поисковую направленность; в-четвертых, сценический образ должен быть не только социально правильным и жизненно правдивым, но и театральным, то есть воплощенным в ярко выраженную театральную форму. Таким образом, режиссер как активный участник творческого процесса воплощает в себе единство объекта, субъекта и инструмента творчества, выражает своеобразие его художественной природы с определенными профессиональными личностными качествами. И последнее. Следовательно, во взаимодействии педагогического и художественно-творческого процессов доминантой выступает сформированность характерологических индивидуальных особенностей и качеств субъектов этого взаимодействия: социокультурного направления – идеалы, мировоззрение, интересы, ценностные ориентации; уровень подготовленности – сформированность специальных профессиональных знаний, практических умений и навыков, опыт художественно-творческой деятельности; особенности психологических процессов – мышление, память, воля, эмоции, способности, темперамент, характер.

Ключевые слова: режиссер, художественно-творческий процесс, художественная педагогическая ценность, профессиональные личностные качества, режиссерская деятельность.

***Gusakova Nina**, PhD in Pedagogic studies, professor of the Direction and actor's mastery chair, Kyiv National University of Culture and Arts;*

***Shtefiuk Valeriia,** assistant of the Direction and actor's mastery chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Diversity of professional and pedagogical work of the director's creative personality

Purpose of Article. The aim is to determine the enigma of professional and educational activities directed creative personality, highlighting different types of creative activity masters of performing arts who have certain mechanisms of educational activities. **Methodology.** The methodology includes analytical, functional, comparative and art criticism methods of the research of unity of directorial and educational activities. It is made on the following criteria: a single aim – influence on the subject and the backlash reaction of the subject; the content – communicative artistic and creative processes; the mechanisms of influence – subject – subject of interaction; the situation of creative work – activities in the socio-cultural environment with focusing on a specific person, group, team. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is theoretical justification enigma vocational and educational activities directed creative individual as the basis of future specialist training to operate multifunctional nature of the socio-cultural field, providing creative direction of theoretical and practical training of students-directors. **Conclusions.** Thus. The author has made the following conclusions. Firstly a deep and multifaceted development of all components of the director work in the art of the theatre led to the creation of an integrated system of theatrical theory, methodology and directing technologies, combined with the theory of acting work, school acting with scientific generalization of directing practice, which has a particular artistic educational value. Secondly, the immediate creative process is realized through a person, a system of artistic means, the mechanism of interaction between artistic and pedagogical work. Thirdly, the multivariate pedagogical impact of the director in the same type of psycho-educational situation and in similar terms of artistic and creative activity has a particular importance for the subjective factor, the expression of individualization. In certain aspects of this process, the cognitive situation of the level of subject-object relations serves as a typical heuristic one that has a scientific-research focus. Fourthly, the stage image must be not only socially correct and be truly and theatrical. It means the embodiment in a strong theatrical form. So the director as an active

participant of the creative process includes the unity of the object, subject and the instrument of work. They express the originality of the director's artistic nature with certain professional personal qualities. Therefore, in the interaction between educational and artistic creative processes, the dominant element is the formation of characterological individual qualities and features of the subjects of the interaction. They are socio-cultural orientations – ideals, ideology, interests, values; level of preparedness – the formation of special professional knowledge, practical skills, experience of artistic and creative activities; features of psychological processes – thinking, memory, volition, emotions, creativity, temperament, and character.

Keywords: director, artistic and creative process, art pedagogical value, professional personal skills, director's activity.

Актуальність теми дослідження. Творча підготовка режисера – одна з актуальних проблем у підвищенні ефективності навчально-виховного процесу у вузі культури. Широке коло питань поліфункціонального характеру діяльності режисера потребує наукового обґрунтування. Особлива увага надається різноманітним видам творчості, які мають певні механізми педагогічної діяльності. Розвиток сучасної науки щодо художньої творчості обґрунтовує основи для проведення аналізу видів творчої діяльності режисера в їхній єдності та взаємодії. Теоретичний аналіз педагогічного аспекту особливостей цієї проблеми дає можливість визначити залежність одних творчих процесів від інших, однотипних, і створити реальні передумови для взаємного використання різних творчих систем, для підвищення ефективності підготовки фахівців режисерської спеціалізації.

Метою роботи є визначення багатоплановості професійно-педагогічної діяльності творчої особистості режисера, висвітлення різноманітних видів творчої діяльності майстра сценічного мистецтва, які мають певні механізми педагогічної діяльності. Пріоритетним у дослідженні ми вважали положення про те, що взаємодія однотипних творчих процесів – режисерського та педагогічного – забезпечить якість професійної діяльності майбутніх фахівців з орієнтацією на поліфункціональний характер праці.

Творчий досвід видатних діячів театрального мистецтва К.С. Станіславського, В.І. Немировича-Данченка, традицій українського театру і його кращих представників В.С. Василька, Л.С. Курбаса, П.К. Саксаганського, Г.П. Юри сформувалися в чітку театрально-сценічну систему для наукових узагальнень щодо підготовки кадрів і висвітлення ролі національного мистецтва в духовному збагаченні учасника колективу і глядача, відродженні української культури. Ці питання розкрили в своїх дослідженнях Р.Г. Коломієць, П.І. Кравчук, В.О. Неллі, Л.С. Танюк, М.С. Терещенко та інші. Головною у дослідженні вважається наукова система К. С. Станіславського, спрямована, з одного боку, на аналіз природи режисерської творчості, з іншого – як певна педагогічна система формування творчої особистості.

Виклад основного матеріалу. Комунікативна ознака правомірно зближує однотипні види творчої діяльності як режисерсько-театральну, так і режисерсько-педагогічну, в основі яких наявний ефект спілкування з тими, хто навчається. Існує єдність режисерської та педагогічної діяльності за ознаками: цілісної мети, а саме: вплив на суб'єкт та зворотна реакція суб'єкта; за змістом – комунікативні художньо-творчі процеси; за механізмами впливу – суб'єкт –

суб'єктні взаємодії; за ситуацією творчості – діяльність у соціокультурному середовищі з актуалізацією на конкретну особистість, групу, колектив. Для забезпечення ефективності дії системи професійно-творчої підготовки майбутніх режисерів необхідним було дослідження цієї проблеми у педагогічному аспекті.

Глибоке і багатогранне розроблення всіх компонентів роботи режисера в мистецтві театру обумовило створення цілісної системи театральної теорії, методики та режисерської техніки, що поєднані з теорією акторської творчості, школи акторської майстерності з науковим узагальненням режисерської практики, що має особливу мистецьку педагогічну цінність.

Аналізувати роботу актора, на думку К. С. Станіславського, неможливо без вивчення складових сторін драматургії, без аналізу конфліктів, характерів, стосунків персонажів, запропонованих обставин, наскрізної дії, надзавдання ролі і вистави, а все це не тільки акторська майстерність, а й режисура, тобто режисерський задум і його втілення [5].

В. В. Норенко наголошує, що драматичний твір, навіть характерний складністю і поліфонічністю образів, має бути наповнений динамічністю і багатобарвністю реального життя, а простір, що існує в нереалізованому етапі його буття, заповнює режисер [4]. М. М. Строєва, розкриваючи характерні режисерські позиції К. С. Станіславського зазначає, що головним кредо великого митця було створення умов для навчання людинознавства.

Художньо-творча діяльність режисера, як і педагогічна, має об'єктивно-суб'єктивний характер, при цьому сам процес взаємодії педагогічної та художньої творчості, зміст та результат включають безпосередню дію особистості, тобто суб'єкта творчості, з його характерологічними індивідуальними особливостями – інтелектом, мисленням, здібностями, емоційно-вольовою сферою тощо. Проявляється ця взаємодія в режисерській та педагогічній творчості, оскільки в цих обох видах діяльності безпосередній творчий процес реалізується через особистість, через певну систему художніх засобів, через механізм взаємодії художньої та педагогічної творчості.

К. С. Станіславський, стверджуючи «новий тип режисера», зробив певні узагальнення щодо типологізації характерних особливостей його праці, особистісних якостей, функціональних обов'язків як з позицій професійних, так й з психолого-педагогічних. Так, у листі до М. С. Гейтца К. С. Станіславський перерахував типи режисерів і охарактеризував особливості їхньої художньо-творчої діяльності: «режисер-адміністратор, який може вести виставу, підтримувати систематичну роботу і порядок. Це дуже важко і не кожний може змусити підкорятися йому; режисер-постановник, це такий, що вміє говорити з декоратором, з робітником, який може втілити в життя свою або чужу постановку; режисер-літератор, який може повести п'єсу і виставу по правильній літературній лінії; режисер-художник, який може створити, (а не скопіювати) художню сторону вистави; режисер-психолог, який може створити правильну внутрішню лінію; режисер-учитель, який може виправляти й виховувати акторів. Рідко всі ці ролі поєднуються в одній людині!» [5, 6].

На етапах педагогічного керування пізнавальною діяльністю тих, хто навчається, найбільш точно виявляється об'єктивний науково-педагогічний пошук, який був спроектований раніше під певними педагогічними впливами.

О. Д. Попов, Г. О. Товстоногов наголошують, що робота режисера включає втілення особистістю режисерського задуму. Однак вже на теоретичному рівні задуму закладаються основи трактування образу-персонажа, встановлюються педагогічні принципи та методи цієї роботи. Режисер повинен не тільки створити загально-сценічний задум вистави, але й основні концептуальні підходи, щоб реалізувати їх через систему сценічних образів, через взаємодію з актором, тобто через суб'єкт – суб'єктні відносини.

Режисерські нотатки В. І. Немировича-Данченка свідчать про його винятково вдумливий підхід до художньо-творчої діяльності режисера, до реалізації «зерна» вистави. У такій формулі закладено: ідея п'єси, її соціальний стрижень, основний конфлікт, осмислення процесу розвитку сюжетної лінії, реалізація задуму в конкретно образній формі. Вимоги автора до здійснення режисерського задуму були сформульовані в трьох тезах: «хвиль», «аспектів», «способів сприймання» на рівні «соціальному», «життєвому», «театральному» [3].

Професійна діяльність режисера віддзеркалює його «соціальну» спрямованість, тому певна позиція громадянина і митця зорієнтує його на художнє розкриття соціальної теми, того чи іншого образу, всієї вистави в цілому. Життєве в мистецтві – це прагнення до суттєвих узагальнень явищ дійсності, до вибору найбільш характерних рис і проявів життя (В. І. Немирович-Данченко). Сценічний образ мусить бути не лише соціально правильним і життєво-правдивим, але й театральним, тобто втіленим у яскраво виражену театральну форму. Таким чином, режисер як активний учасник творчого процесу втілює в собі єдність об'єкта, суб'єкта та інструменту творчості, що виражає своєрідність його мистецької природи з певними професійними особистісними якостями.

Г. О. Товстоногов надавав особливого значення громадянській позиції режисера в тлумаченні драматургічного твору. Реалізований у всіх компонентах і головним чином у живій людині задум – це вже саме вирішення. Вирішення – це упредметнений (матеріалізований) задум [7]. Головним фактором продуктивності режисерської діяльності виступає творчий пошук згідно з задумом, для здійснення безпосереднього зв'язку між сумісністю «ідеального» і способом забезпечення «реального», з урахуванням простору, часу, безупинного розвитку дії, зіткнення характерів у конкретних темпоритмах, ґрунтуючись на основних концептуальних положеннях театрального мистецтва. Г. О. Товстоногов визнає основні види художньо-творчої діяльності режисера, а саме: визначення надзавдання вистави, наскрізної дії, трактування жанру та дійових осіб, стильових особливостей та образне бачення твору. Художньо-образне бачення вистави має структурні компоненти такі як: образ дії вистави, просторово-пластичний (зоровий) та емоційно-чуттєвий (тонально-звуковий) образ, образно-емоційне відчуття мізансценічного малюнка та загальної атмосфери вистави. Практична реалізація режисерських принципів, прийомів та засобів, на

думку автора, має співвідноситись з адекватною динамікою розвитку змістовного компонента художнього образу твору [7].

В. Е. Мейєрхольд вважаючи, що творчість режисера виражає його світосприймання, уточнює: «Той режисер, який не уявляє собі творчого обличчя вистави, не має права приходити до акторів» [2, 124]. Творчість режисера, як і його педагогічна творчість представляє різновиди евристичної діяльності, а тому має підпорядковуватись загальним закономірностям творчого процесу. А саме: змістовність пізнання художнього світу твору залежить від духовного багатства особистості, її художнього досвіду, особливостей світосприймання; осягнення змісту художнього твору неможливе без з'ясування авторської позиції, звернення до концепції задуму та адекватної її реалізації в художньо-творчій інтерпретації. Творчу «незалежність» режисера В. Е. Мейєрхольд пояснював його невід'ємним правом на ідейно-філософську концепцію вистави. Режисер, так само як і автор п'єси, живе у певному суспільстві, особистісно розуміє всі його болі і радощі, всі його тенденції, прагнення, він мусить мати своє ставлення до життєвих процесів, своє розуміння життєвих явищ, не тільки виразити автора, а й утвердити в свідомості глядача свою концепцію проблем, порушених автором, свою художню правду життя [3].

Творчий процес режисера має певну структуру та послідовність здійснення творчого пошуку. Кожен режисер виробляє індивідуальне розумове та емоційне ставлення до драматичного твору, визначає власне трактування, тлумачення його концепції, здійснює процес образного сприймання матеріалу п'єси, пропонує естетичний еталон дії персонажів, атмосферу, в якій має відбуватися інтерпретація твору, визначає кульмінації та домінанти художньо-образного сценічного втілення концепції.

Індивідуальне у професійній творчості режисера – це особливості неповторної його оригінальності як суб'єкта педагогічної творчості. На формування його стійких професійно-педагогічних якостей впливають певні чинники об'єктивного та суб'єктивного характеру. До об'єктивних слід віднести: чинник драматичного твору – ідейно-художня концепція п'єси, художньо-естетична позиція драматурга, особливості його стилю та індивідуальної манери викладу змісту; чинник сучасності – громадсько-політичні, естетичні особливості відчуття сучасності в реалізації постановки п'єси; чинник театрального колективу – творчі можливості театрального колективу, рівень професійної майстерності його учасників, орієнтація на конкретний вид та жанр виконавської інтерпретації художнього твору.

До суб'єктивних чинників відносимо: чинник світогляду – еталонно-естетичні ідеали режисера як громадянина, митця, вихователя; чинник творчої індивідуалізації – наявність сформованості специфічних художньо-творчих режисерських здібностей, здатність до образного мислення, здійснення продуктивної полікомунікативної діяльності; чинник індивідуального досвіду – прояв глибинних та об'ємних спеціальних фахових знань та мобільних практичних умінь та досвіду для забезпечення поліфункціонального характеру творчої діяльності в соціокультурному середовищі.

У процесуальному аспекті творчості режисера-педагога важливі також його індивідуальні особливості змістовної професійної діяльності. А. О. Гончаров підкреслював, що професія режисера може найбільшою мірою, порівняно з іншими мистецькими професіями, потребує відповідності з часом [1]. Г. О. Товстоногов наголошував, що професійно-режисерське вирішення спектаклю залежить від чіткого відчуття та розуміння дієвого пластично-просторового, тонального вирішення у певному темпі та динаміці часу [7].

Тісна часова взаємодія між стадіями творчого процесу виступає як складова професійно-педагогічної майстерності режисера-фахівця, що забезпечує ефективність його підготовки. У теорії режисерської майстерності обґрунтовується важливість трьох головних напрямків діяльності: задум, рішення, реалізація задуму. У теорії педагогіки також мають місце окремі етапи періодичних дій: задум педагогічних дій, розроблення педагогічно-доцільних умов, їх апробація та реалізація в навчальній практичній діяльності з метою забезпечення ефективності підготовки майбутніх фахівців режисерської спеціалізації. Рівень режисури, на думку М. В. Сулімова, визначається кількістю поставлених у п'єсі питань і якістю отриманих завдяки їй відповідей [6]. У творчій діяльності режисера-педагога відсутня можливість швидко відчути результати своєї роботи в їх кінцевому продуктивному варіанті. Мистецтво режисера, вважав Л. С. Курбас, відбувається не одночасно, миттєво... Для мистецтва потрібен час, щоб осягнути тенденції руху, розвитку дійсності, правдиво розкрити її сутність, свідомо вдаватися до специфічних образних засобів і форм виразності.

Наукова новизна роботи полягає в теоретичному обґрунтуванні багатоплановості професійно-педагогічної діяльності творчої особистості режисера як основи підготовки майбутнього фахівця до здійснення діяльності поліфункціонального характеру в соціально-культурній сфері, що забезпечує творчу спрямованість теоретичної та практичної підготовки студентів-режисерів. Багатоваріантність педагогічного впливу з боку режисера в однотипній психолого-педагогічній ситуації, за аналогічних умов художньо-творчої діяльності, має особливе значення для суб'єктивного фактора, прояву індивідуалізації. У певних аспектах цього процесу пізнавальна ситуація, на рівні суб'єктно-об'єктних відносин, виступає як типово евристична, що має науково-пошукову спрямованість.

Висновки. Отже, у взаємодії художньо-творчого і педагогічного процесів домінантою виступає сформованість характерологічних індивідуальних особливостей та якостей суб'єктів цієї взаємодії: соціокультурного спрямування – ідеали, світогляд, інтереси, ціннісні орієнтації; рівень підготовленості – сформованість спеціальних фахових знань, практичних вмінь та навичок, досвід художньо-творчої діяльності; особливості психологічних процесів – мислення, пам'ять, воля, емоції, творчі здібності, темперамент, характер. Характер – у тлумаченні цього поняття в теорії театрального мистецтвознавства – це індивідуальні якості особистості, які узагальнюють найвиразніші, найбільш тісно пов'язані а тому й найбільш виразно виявлені в різних видах художньо-творчої діяльності. Сценічний характер – як динамічна функціональна система – узагальнює специфічні для театрального мистецтва процесуально-регулятивні підсистеми.

Творча діяльність режисера, як і викладача, опосередкована індивідуально-особистісними якостями. Тому процес їхнього формування у вузі впливає на формування творчої індивідуальності майбутнього фахівця. Формування творчої індивідуальності режисера-педагога здійснюється на базі різнопланової професійної діяльності.

Література

1. Гончаров А. А. Поиски выразительности в спектакле / А.А. Гончаров. – М.: Искусство, 1964. – 144 с.
2. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Общ. ред. и вступит. статья Б.И. Ростоцкого – Ч.2, 1917-1939 / В.Э. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – 643 с.
3. Мороз А. Г. Профессиональная адаптация выпускника педагогического вуза: Автореф. дис. ... докт. пед. наук / А.Г. Мороз. – К.: 1983. – 50 с.
4. Немирович-Данченко В.И. Рождение театра: Воспоминания, статьи, заметки, письма / Сост. Л. М. Любомудрова / В.И. Немирович-Данченко. – М.: Правда, 1989. – 576 с.
5. Норенко В. В. Режиссерский замысел в теории режиссуры: Лекции по курсу / В.В. Норенко. – Л.: ВПШК, 1984. – 67 с.
6. Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8 томах / Ред. М. Н. Кедров (глав. ред.) и др. – Т.2. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1954. – 424 с.
7. Сулимов М. В. Микроспектакли в процессе воспитания режиссера: Учеб. пособие / М.В. Сулимов. – Л.: ЛГИТМИК, 1988. – 73 с.
8. Товстоногов Г.А. Беседы с коллегами / Попутка осмысления режиссерского опыта / Г.А. Товстоногов. – М.: СТД РСФСР, 1988. – 527 с.
9. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. В 2-х кн. Кн.1. О профессии режисера / Г.А. Товстоногов. – Л.: Искусство, 1984. – 304 с.
10. Филатова Н. А. Евгений Вахтангов. Опыты театральной педагогіки / Н.А. Филатова. – Новосибирск: Изд-во Дальневост. ун-та, 1990. – 120 с.

References

1. Goncharov, A. A. (1964). Search of Expressiveness in Performance. Moscow: Iskusstvo, 144 [in Russian].
2. Meierhold, V. E. (1968). Articles, Letters, Speech, Conversation. B. I. Rostotskii (Ed.). Part 2, 1917-1939. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Moroz, A. G. (1983). Professional Adaptation of the Pedagogical High School Graduate. Doctor’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Nemirovich-Danchenko, V. I. (1989). Birth of Theatre: Memoirs, Articles, Notes, Letters. L. M. Liubomudrova (Ed). Moscow: Pravda [in Russian].
5. Norenko, V. V. (1984). Director's Concept in the Theory of Directing. Leningrad: VPSHK [in Russian].
6. Stanislavskii, K. S. (1954). Collected Works: in 8 volumes. M. N. Kedrov (Ed.). Volume. 2. Actor's work on himself. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
7. Sulimov, M. V. (1988). Micro-performance in the Process of the Director's Education. Leningrad: LHYTMYK [in Russian].
8. Tovstonogov, G. A. (1988). Talks with Colleagues. An Intention to Understand the Director's Experience. Moscow: STD RSFSR [in Russian].
9. Tovstonogov, G. A. (1984). Stage's Mirror. In 2 books. Book. 1. About Director's Profession. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
10. Filatova, N. A. (1990). On Eugen Vakhtangov. The Experiments of Theatrical Pedagogy. Novosibirsk: Far East University Press [in Russian].

РОЗДІЛ ІІІ. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

УДК 791.633-051(470+477)

Bezruchko Oleksandr,
D.Sc. in Arts, associate professor, professor of the Direction of television chair,
Kyiv National University of Culture and Arts

ISSUES OF WORK OF TWO AUTHORS, FILM DIRECTORS (CO-WRITERS OF SCRIPTS AND FILM DIRECTORS) ON A DEBUT MOVIE IN THE SECOND HALF OF THE 1930IES

Purpose of Article. The purposes of the work are to investigate and analyse all stages of functioning of stage-director tandem of Yulia Ippolitovna Solntseva and Mikhail Borisovich Vinyarskiy above the film «As steel was tempered» on the Kyiv Film Studios (Film Studios of Feature Films). **Methodology.** The research methodology consists in application of methods of scientific reconstruction, objectivity and historical method. These methodological approaches allow to recreate the picture of cultural process on the base of the archived data and discover historical and study of art pre-conditions of appearance and range of problems of work of two stages-directors («pair» scenario writers and stage-directors) above debut films. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research consists in opening of the unknown phenomenon of the soviet cinema: range of problems of work of two stages-directors («pair» scenario writers and stage-directors) above debut films in the second half 30th of XX century. On the basis of the unknown archived documents and materials of the cinematographic press of that period, all stages of functioning of film director's tandem of of Yulia Ippolitovna Solntseva and Mikhail Borisovich Vinyarskiy above the film «As steel was tempered» on the Kyiv Film Studios (Film Studios of Feature Films) are reconstructed. **Conclusions.** Summing up, the range of problems of work of two stages-directors («pair» scenario writers and stage-directors) is investigational above debut in the second half 30th of XX century. It is told about pre-history of creation and first stage of work of film director's tandem of Y. Solntseva – M. Vinyarskiy. The role and place of each participants of this creative tandem are found out. The little-known pages of work of stage-director tandem of Y. Solntseva – M. Vinyarskiy above the movie «As steel was tempered» are reconstructed. The author lists up the main reasons of ending the cinematographic project.

Keywords: creative tandem, Yulia Ippolitovna Solntseva, Mikhail Borisovich Vinyarskiy, Kyiv Film Studio of Feature Films.

Безручко Олександр Вікторович, *доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури телебачення Київського національного університету культури і мистецтв*

Проблематика роботи двох авторів-режисерів («парних» сценаристів і режисерів) над дебютним фільмом у другій половині 30-х рр. XX ст.

Мета роботи. Дослідити та проаналізувати усі етапи функціонування сценарно-режисерського тандему Юлії Іполітівні Солнцевої – Михайла Борисовича Вінярського над фільмом «Як гартувалася сталь» на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів). **Методологія** дослідження полягає в застосування методів наукової реконструкції, об'єктивності

© Безручко О.В., 2017

й історизму. Зазначені методологічні підходи дозволяють відтворити картину культурного процесу на базі архівних даних та виявити історичні та мистецтвознавчі передумов появи та проблематики роботи двох авторів-режисерів («парних» сценаристів і режисерів) над дебютними фільмами. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті маловідомого феномену радянського кінематографу: проблематики роботи двох авторів-режисерів («парних» сценаристів і режисерів) над дебютними фільмами у другій половині 30-х рр. ХХ ст. На основі маловідомих архівних документів та матеріалів тогочасної кінематографічної преси реконструйовано усі етапи функціонування сценарно-режисерського тандему Юлії Іполитівні Солнцевої – Михайла Борисовича Вінярського над фільмом «Як гартувалася сталь» на Київській кінофабриці (кіностудії художніх фільмів). **Висновки.** Досліджено проблематику роботи двох авторів-режисерів («парних» сценаристів і режисерів) над дебютними фільмами у другій половниі 30-х рр. ХХ ст.; розказано про передумови створення та попередній етап роботи сценарно-режисерського тандему Ю. Солнцева – М. Вінярський; з'ясовано роль та місце кожного із учасників цього творчого тандему; реконструйовано маловідомі сторінки роботи сценарно-режисерського тандему Ю. Солнцева – М. Вінярський над стрічкою «Як гартувалася сталь»; названі основні причини припинення роботи над цим кінопроектом.

Ключові слова: творчий тандем, Юлія Іполитівна Солнцева, Михайло Борисович Вінярський, Київська кіностудія художніх.

***Безручко Александр Викторович**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры режиссуры телевидения Киевского национального университета культуры и искусств*

Проблематика работы двух авторов-режиссеров («парных» сценаристов и режиссеров) над дебютным фильмом во второй половине 30-х гг. XX ст.

Цель работы. Исследовать и проанализировать все этапы функционирования сценарно-режиссерского тандема Юлии Ипполитовны Солнцевой – Михаил Борисовича Винярского над фильмом «Как закалялась сталь» на Киевской кинофабрике (киностудии художественных фильмов). **Методология** исследования заключается в применение методов научной реконструкции, объективности и историзма. Отмеченные методологические подходы позволяют воссоздать картину культурного процесса на базе архивных данных и обнаружить исторические и искусствоведческие предпосылок появления и проблематики работы двух авторов-режиссеров («парных» сценаристов и режиссеров) над дебютными фильмами. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии малоизвестного феномена советского кинематографа: проблематики работы двух авторов-режиссеров («парных» сценаристов и режиссеров) над дебютными фильмами во второй половине 30-х гг. ХХ ст. На основе малоизвестных архивных документов и материалов кинематографической прессы того периода реконструированы все этапы функционирования сценарно-режиссерского тандема Юлии Ипполитовны Солнцевой – Михаил Борисовича Винярского над фильмом «Как закалялась сталь» на Киевской кинофабрике (киностудии художественных фильмов). **Выводы.** Исследована проблематика работы двух авторов-режиссеров («парных» сценаристов и режиссеров) над дебютными фильмами во второй половине 30-х гг. ХХ ст.; рассказано о предистории создания и первом этапе работы сценарно-режиссерского тандема Ю. Солнцева – М. Винярский; выяснена роль и место каждого из участников этого творческого тандема; реконструированы малоизвестные страницы работы сценарно-режиссерского тандема Ю. Солнцева – М. Винярский над кинофильмом «Как закалялась сталь»; названные основные причины прекращения работы над этим кинопроектом.

*Ключевые слова***:** творческий тандем, Юлия Ипполитовна Солнцева, Михаил Борисович Винярский, Киевская киностудия художественных фильмов.

Problem formulation. The relevance of this study is based on the need of exploring out-of-the-way chapters of history of the Ukrainian cinematography and its figures who were left beyond the attention of national arts critics for whatever reason.

The scientific novelty of this article is the disclosure of the little-known phenomenon of the Soviet cinematography: issues of work of two authors-film directors (co- writers of scripts and film directors) on debut movies in the second half of the 1930ies. On the basis of out-of-the-way archive documents and materials of cinematographic press of the time, all stages of functioning of the script writer and the film director tandem of Iulia Ipolitivna Solntseva – Mykhaylo Borysovych Viniarskyi on the movie «How the Steel Was Tempered» on the Kyiv Movie Factory (motion picture studio) were reconstructed.

Analysis of the recent studies and publications. The issues of work of two authors-film directors (co- writers of scripts and film directors) on debut movies in the second half of the 1930ies have not already studied by Ukrainian movie experts. Despite of mentions about a life path and a creative career of Iu.I. Solntseva (mostly in the context of O.P. Dovzhenko) in publications by S. Trimbatch [7; 8; 20; 30; 31], R. Korogodskyi [13], M. Shudriya [33–35], L. Cherevatenko [32], V. Marohcko [17], V. Popik [24; 25], O. Bezruchko [3–5], T. Derevianko [18], V. Ageyeva [8], V. Prigorovskyi [9], Ie. Sverstiuk [19], V. Kudin [14], V. Myslavskyi [21] etc., we can note that Ukrainian movie experts have not traced the life path and the creative career of M.B. Viniarskyi, except in the publications of O. Bezruchko [1; 2]. Moreover, the functioning of the script writer and the film director tandem of Iulia Ipolitivna Solntseva – Mykhaylo Borysovych Viniarskyi during their work on the movie ‘How the Steel Was Tempered’ is still unknown.

The scientific tasks of this article are to research issues of work of two authors-film directors (co-writers of scripts and film directors) on debut movies in the second half of the 1930ies; to tell about the preconditions of creation and the previous stage of work of the script writer and the film director tandem of Iu. Solntseva – M. Viniarskyi; to find out the role and the place of each participant of this creative tandem; to reconstruct out-of-the-way pages of work of the script writer and the film director tandem of Iu. Solntseva – M. Viniarskyi on the movie ‘How the Steel Was Tempered’; to identify the main reasons of termination of the work on this film project.

The purpose of the article is to research and analyse all stages of functioning of the script writer and the film director tandem of Iulia Ipolitivna Solntseva – Mykhaylo Borysovych Viniarskyi on the movie «How the Steel Was Tempered» on the Kyiv Movie Factory (motion picture studio).

The study methodology is to use the methods of scientific reconstruction, objectivity and historicism. Those methodological approaches have allowed us to reconstruct the cultural process on the basis of archive data and to reveal historical and fine art preconditions of the appearance of work of two authors-film directors (co-writers of scripts and film directors) on debut movies.

Summary. In his speech at the party and at the conference in early 1941, the art director of the O. Dovzhenko Kyiv Feature Film Studio spoke against the phenomenon of two film directors, who were working on one movie in the Soviet cinematography in the second half the 1930ies. According to him it led to the appearance of a problem of co-film directors: «As a rule, a film director should be single, and we now have co-film directors, because we have recently faced the need to enhance our pro-

duction; there are no film directors, we cannot charge one person with a movie, and it always seems to us that one plus one is two, or, maybe, one and a half. It is much better to entrust short movies to an individual film director, and we'll see what exactly he did independently for, when two people work, it's impossible to know who is really better» [10, 18].

Although, in the middle of 1930ies, O.P. Dovzhenko did not object to the script writer and film director tandems of debutant film directors on the Kyiv Movie Factory. One of such creative tandems consisted of his wife, the actress Iulia Ipolitivna Solntseva (7.08.1901, Moscow – 28.10.1989, Moscow), famous for that time, and the graduate of the S.M. Eisenstein Film Director Workshop, Mykhaylo Borysovych Viniarskyi (21.11.1912, Bobrynets, Yelyzavetgrad province (now – Kropivnitska Oblast) – 30.03.1977, Kyiv), who, after graduating from the Higher State University of Cinematography (VGIK, now – Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov) came to work to the Kyiv Movie Factory in order to shoot his debut movie.

M. Viniarskyi met Iu. Solntseva in summer 1935 during the production practice on the movie «Aerograd». In 1936–1937, the creative tandem of Iu. Solntseva – M. Viniarskyi was jointly working in the inclusion of the script of 'The Visunsk Republic', dedicated to «one of the extraordinary bright and heroic episodes of the struggle of the Ukrainian working peasantry against the Denikin regime for the Soviet power», to the thematic plan of the Kyiv Movie Studio [29].

On June 27, 1937, in her article «Honorary work' N. Ratmanska informed: «our Studio has had the honour to shoot the movie «How the Steel Was Tempered». It is a honorary work which should be performed excellently by the Studio». [26].

In the Soviet times, the permission and the duty to do honorary work were given to the best professionals among them were the Honored Artist Iu. Solntseva and the young film director-activist M. Viniarskyi. So, according to the report in the main Ukrainian newspaper for youth «The Komsomol member of Ukraine» by Semen Getz, in the second half of August 1937 'the party committee discussed the issue of young film directors, nominated for a team of five persons, whom, as to two debutants from the Dovzhenko Studio (i.e., Solntseva, Viniarskyi). The directorate promised to charge with the responsibility to shoot the independent movies. Although, no nominees except Solntseva and Viniarsky (The Main Administration of Film and Photo Production charged them with the production of the movie «How the Steel Was Tempered') can start their work… for scripts are absent». [6].

When the O. Dovzhenko Laboratory of Film Directors was closed, Solntseva and Viniarskyi tried to start shooting their own movie «How the Steel Was Tempered» within the new creative and art association, the School for preparation of young film directors, headed by G.D. Zatvornitskyi.

In 1937, instead of the closed movie schools, at the Kyiv Movie Studio the new director S.L. Orelovych, who replaced P.F. Nechesa, who allowed G. Zatvornitskyi to develop for the education department of the «Ukrainfilm» trust a project of a school for training young film directors [23], where Glib Zatvornitskyi was the art director of the so-called trainee film directors (graduates of KDIK and VGIK, the O.P. Dov-

zhenko Laboratory of Film Directors and the I. Kavaleridze Brigade (Laboratory) of Film Directors) during the preparation of shooting the debut short or the first full-length film, in particular, the film «How the Steel Was Tempered» [11].

All scripts needed rewriting many times because of the arrests against the managers of the Kyiv Movie Studio (Pavlo Nechesa, Semen Orelovych) and the «Ukrainfilm» Trust (Mark Tkach and the others). Each new director was afraid to start shooting a film, which had been started by his arrested predecessors.

Demyan Semenov, the new director of the Kyiv Movie Studio, stated in his program article «Our tasks» (October 11, 1937) that in 1938 they would try to release such a production on screens, «How the Steel Was Tempered» (by directors Solntseva and Viniarskyi). The script was ready; the director's draft was finished» [27].

In the second half of December, 1937, when, according to G. Zatvornitskyi speech, that film had to be in progress within the work of the School for training of young film directors [11], the all-USSR newspaper «Kino» published an article dedicated to the anniversary of M. Ostrovskyi's death. It said that A. Maksimov stated that M. Ostrovskyi had taken part in the work on the script within his lifetime, but only one year after his death, the film director Iu. Solntseva had started working on the film, based on a book by M. Ostrovskyi at the Kyiv Movie Studio «Ukrainfilm» [16].

So, as we see from the context of the aforementioned article, Moscow regarded Iu. Solntseva as the only film director of the movie, and M. Viniarskyi was a co-director, or, in modern terms, the second film director. We should mention that the same distribution of roles in the creative tandem of Iu. Solntseva – M. Viniarskyi was also in their previous film project «The Visunsk Republic».

The authority disliked both scripts by M. Ostrovskyi and by Iu. Solntseva – M. Viniarskyi. To strengthen the political component of the film, the debutants got assistance from Isaak Emmanuilovich Babel, the experienced playwright: «The studio had been working on the production of «How the Steel Was Tempered» for a long time. But the absence of a high quality script was an obstacle. At last, the decision was made to engage the writer I. Babel to work on the script» [28].

Unfortunately, such assistance did not help to finish the script by November 25, 1937. In the second half of January 1938, the script wasn't finished. Skyba, the author of the article «Stop delaying' named the guilty ones, not only Iu. Solntseva and M. Viniarskyi, but the director D. Semenov who 'called Babel only once by telephone and was content with that» [28].

The critic notices were effective, so, already on February 13, 1938, according to Ie. Lokshyna, the script was already finished. Moreover, the film directors Iu. Solntseva and M. Viniarskyi had already performed auditions: «I was reading the script of «How the Steel Was Tempered» with great pleasure, and was more pleased by watching the auditions. Honestly, I should say that pace of the film 'How the Steel Was Tempered' pre-production is rather inert» [15].

Although, the last phrase about the rather inert pace of pre-production and even the name «Stop delaying» indicated at the rather unsatisfactory condition of the film «How the Steel Was Tempered» pre-production.

On March 5, 1938, Kogorodskyi, the director of the planning and economical department of the Kyiv Movie Studio stated in his article «For what the Studio will fight in 1938» that the Movie Studio management had recently prepared a new project of the production plan for 1938, lacking all projects which as of early 1938 had no scripts tested, finally approved by the management, «Thus, in 1938, it is planned to release seven full-length sound feature films, including «Shchors», «The Bolsheviks», «How the Steel Was Tempered»… [12]. In March 1938, the script of «How the Steel Was Tempered» was finally approved on all levels and was included into the production plan of the Kyiv Movie Studio for 1938.

In headlines and during speeches at numerous meetings and conferences, the party and cinematography leadership of all levels actively supported the launch of films by young and promising film directors. In real life, at those terrible times of repressions everyone was afraid of taking responsibility for the final approval. It was the reason why more and more obstacles, as for «improvement» and «final revision», appeared. We would like to note that in the second half of the 1930ies, numerous revisions of scripts both by young film-makers and by acknowledged artists were very frequent.

With regard of high (mostly even self-defeating) responsibility artists (script writers, associate producers) for their own works (scripts, films) in the USSR of those times, Iulia Solntseva and Mykhaylo Viniarskyi were repeatedly rewriting the first literary script, and then its film version with a wish to take into account the remarks of cinematography and party officials of all ranks. Being close to Oleksandr Dovzhenko, they saw that even he had to remake the script of 'Shchors' many times – a movie ordered by Stalin himself. Changes and revisions, sometimes really considerable, were made even during the filming process, for example, as in the scene where Mykola Shchors is dying.

In a newspaper «For the Bolshevik Film» by the Kyiv Movie Studio, the script writers Viniarskyi and Solntseva were requested to finish their work on a politically topical production, «The inadmissible procrastinating of work on the script because of both Solntseva and c. Viniarskyi, should be immediately removed. If such work pace on the movie remains, it will raise doubts concerning the movie completion in this year» [28].

The film «How the Steel Was Tempered» was not shot by the film director tandem of Iulia Solntseva – Mykhaylo Viniarskyi neither in 1938, as it was planned, nor later. It happened because of the argument betwen Iu. Solntseva and I. Babel, we ccould find the information about their denunciation in the reports of the «secret employee» of People's Commissariat of Internal Affairs. V. Popik wrote «Babel and Solntseva were working together on the script of «How the Steel Was Tempered», disagreed and slandered each other» [24, 36].

According to another unclassified document of the Branch Record Office of the Security Service of Ukraine, Iulia Solntseva had known Isaak Babel for a long time. «The circle of her close acquaintances included: I. Babel, K. Zelinskyi, E. Shub, N. Shengelai and the others» [22].

As it was found out after the declassification of a part of documents from the registration document case «Zaporozhets» of O.P. Dovzhenko, Iu. Solntseva was supported by her husband and Boris Zakharovych Shumiatskyi, the director of the Soviet

Cinematography. A special investigative agent of the 5th division of the 2nd Main Directorate for State Security department, senior lieutenant of State Security Podolskyi in «Operative report on Iu. Solntseva of January 24, 1939», paid attention to the management of one «secret employees», judging from the report context, a film-maker of the higher rank, who noted that «recently (in 1936–37) I have been repeatedly observing Shumiatskyi's exclusive benevolence to Solntseva. For example, Solntseva was assigned the independent associable producer of the movie 'The Visunsk Republic», and of the movie «How the Steel Was Tempered». This project remained implemented because in March 1938 it was also removed from the plan» [22].

The film project «How the Steel Was Tempered» was closed in March 1938 because of dismissal, arrest and shooting of the director of the Soviet Cinematography, Boris Zakharovych Shumiatskyi, and arrival in early 1938 a new director of the Cinematography Committee at the Council of People's Commissars of the USSR Semen Semenovych Dukelskyi, who was afraid of implementing projects started by his predecessor, who turned from the al director of the Soviet Cinematography into the «public enemy» in a twinkling of an eye.

Thus, the script writer and the film director tandem of Iu. Solntseva – M. Viniarskyi, despite the support of O. Dovzhenko, who was in favor of the USSR leader I. Stalin, did not have any opportunity to shoot both movies, «The Visunsk Republic», and «How the Steel Was Tempered».

According to the reports of the the Security Service of Ukraine, the time limits of the creative tandem of Iu. Solntseva – M. Viniarskyi «Solntseva was working together with M. Viniarskyi during the production of «Aerograd' and by 1938» [22].

In 1938 after breaking of Iulia Solntseva – Mykhaylo Viniarskyi tandem, Iu. Solntseva began working at a film «Shchors» by O. Dovzhenko, and became a co-director (the second director) of her famous husband's outstanding film.

Further, Iulia Solntseva on her own and with her husband shot documental films. She was awarded with the title of People's Artist of the RSFSR (1964), the title of People's Artist of the USSR (1981), became a laureate of the State (Stalin) Prize (1949) for the film «Michurin» (in collaboration), got the order of Badge of Honor, the medal «St. Mark's Golden Medal» (1975) for her participation in design of the film-book «The Earth», and O.P. Dovzhenko Golden Medal for the film «The World in Three Dimensions» (1980).

The further creative career of the director of popular scientific films Mykhaylo Viniarskyi, who was a student of L.V. Kulieshov, S.M. Eisenstein, O.P. Dovzhenko was not successful as well as Iu. Solntseva one. He also shot a line of popular scientific films at the Kyiv motion picture studio, the Odessa motion picture studio and the Kyiv Movie Studio.

Conclusions. Summarizing the above mentioned information, we can note that the set scientific tasks are fulfilled: issues of work of two authors-film directors (co-writers of scripts and film directors) on debut movies in the second half of the 1930ies were researched; the preconditions of creation and the previous stage of work of the script writer and the film director tandem of Iu. Solntseva – M. Viniarskyi were highlighted; the role and the place of each participant of that creative tandem were found out; the out-of-the-

way pages of work of the scriptwriter and the film director tandem of Iu. Solntseva – M. Viniarskyi on the movie «How the Steel Was Tempered» were reconstructed; the main reasons of termination of the work on that film project were named.

However, the perspectives of the scientific studies remain great because not all documents concerning the functioning of the script writer and the film director tandem of Iulia Ipolitivna Solntseva – Mykhaylo Borysovych Viniarskyi on films «The Visunsk Republic» and «How the Steel Was Tempered» are researched in Ukrainian and Russian archives.

Література

1. Безручко О. Вінярський Михайло Борисович / О. Безручко // Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія / О. В. Безручко ; Київ. міжнар. ун-т. – К. : КиМУ, 2012 – Т. 7. – С. 71–73.

2. Безручко О. Листи О. П. Довженка М. Б. Вінярському / О. Безручко // Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія / О. В. Безручко ; Київ. міжнар. ун-т. – К. : КиМУ, 2012 – Т. 9. – С. 181–189.

3. Безручко О. Солнцева Юлія / О. Безручко // Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія / О. В. Безручко ; Київ. міжнар. ун-т. – К. : КиМУ, 2012 – Т. 8. – С. 4–105.

4. Безручко О. Спогади Юлії Солнцевої про Олександра Довженка / О. Безручко // Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія / О. В. Безручко ; Київ. міжнар. ун-т. – К. : КиМУ, 2012 – Т. 8. –С. 106–194.

5. Безручко О. Таємниці щоденників Олександра Довженка / Олександр Безручко // Пам'ятки : археогр. щорічник / Укр. НДІ арх. справи та документознавства ; [редкол. : І. Б. Матяш (голов. ред.) та ін.]. – К. : УНДІАСД, 2008. – Т. 9. – С. 208–230.

6. Гец С. Вирощувати майстрів радянського кіно / С. Гец // Комсомолець України. – 1937. – 22 серп.

7. Довженко А. Щоденникові записи, 1939–1956 = Дневниковые записи, 1939–1956 / Александр Довженко ; Рос. гос. арх. лит. и искусства [и др.]. – Харьков : Фолио, 2013. – 879 с.

8. Довженко без гриму : листи, спогади, архівні знахідки / [упоряд. і комент.: Віри Агеєвої та Сергія Тримбача ; прим. Сергія Тримбача]. – К. : КОМОРА, 2014. – 471 с.

9. Довженко О. Його Юліана : з епістоляр. спадщини О. Довженка / О. П. Довженко ; [упоряд. В. М. Пригоровський]. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2011. – 107 с. : фотоіл.

10. Довженко О. П. Виступ на парт.-вироб. конф. Київ. кіностудії, 1941 р., м. Київ / О. П. Довженко // Рос. держ. архів літератури і мистецтв. – Ф. 2081. – Оп. 2. – Спр. 62. – Арк.1–23.

11. Затворницький Г. Шлях творчого зросту / Г. Затворницький // За більшовицький фільм. – 1937. – 4 верес.

12. Корогодський Р. За що боротиметься студія в 1938 р. / Р. Корогодський // За більшовицький фільм. – 1938. – 5 берез.

13. Корогодський Р. Довженко в полоні : розвідки та есеї про Майстра / Роман Корогодський ; [вступ. ст. О. Бурячківського]. – К. : Гелікон, 2000. – 352 с.

14. Кудін В. О. Зоряний шлях / В. О. Кудін. – К. : Парлам. вид-во, 2004. – 224 с.

15. Локшина Є. Припинити відставання / Є. Локшина // За більшовицький фільм. – 1938. – 13 лют.

16. Максимов А. Николай Островский. К годовщине со дня смерти / А. Максимов // Кино. – 1937. – 22 дек.

17. Марочко В. Зачарований Десною : іст. портрет О. Довженка / Василь Марочко. – К. : Видавн. дім «Києво-Могил. акад.», 2006. – 285 с.

18. Неопубліковані листи Олександра Довженка / публ. Тетяни Дерев'янко // Дніпро. – 1994. – № 9/10. – С. 26–37.

19. Олександр Довженко вчора і сьогодні: затемнені місця в біографії : [зб. матеріалів] / упоряд. Є. Сверстюк. – Луцьк : Терен, 2005. – 200 с.

20. Олександр Довженко: Літопис життя. Фільми. Малюнки. Задуми : [до столітнього ювілею О. П. Довженка] / [Тетяна Дерев'янко, Євгенія Глущенко, Алла Козачина та ін.; упоряд. С. Тримбач ; наук. та літ. ред. Л. Череватенко]. – К. : [б. в.], 1994. – 144 с.

21. Олександр Довженко: маловідомі сторінки / передм., упоряд. В. Н. Мирославський. – Х. : Дім реклами, 2015. – 280 с.

22. Оперативне повідомлення про Ю.І. Солнцеву, 24 січ. 1939 р., м. Київ // Галузев. держ. архів Служби Безпеки України (ГДА СБ України). – Ф. 11. – Спр. С–836. – Т. 2. – Ч. І. – Арк. 19–21.

23. Орелович С. Про режисерів-дебютантів / С. Орелович // За більшовицький фільм. – 1937. – 27 черв.

24. Попик В. Під софітами ВЧК-ДПУ-НКВС-НКДБ-КДБ / В'ячеслав Попик // Дніпро. – 1995. – № 9/10. – С. 21–59.

25. Попик В. Під софітами спецслужб / В'ячеслав Попик ; Європ. ун-т фінансів, інформ. систем, менеджменту і бізнесу. – К., 2000. – 406 с.

26. Ратманська Н. Почесна робота / Н. Ратманська // За більшовицький фільм. – 1937. – 27 черв.

27. Семенов Д. Наші завдання / Д. Семенов // За більшовицький фільм. – 1937. – 11 жов.

28. Скиба. Досить затягувати / Скиба // За більшовицький фільм. – 1938. – 16 січ.

29. Ткач М. На пороге 1937 года / М. Ткач // Кино. – 1937. – 22 янв.

30. Тримбач С. Не віднесена вітром: 100 років Ю. Солнцевій / С. Тримбач // Дзеркало тижня. – 2001. – 11–17 серп. (№ 30). – С. 16.

31. Тримбач С. Олександр Довженко: загибель богів: ідентифікація автора в націон. часо-просторі / С. Тримбач. – Вінниця : Глобус-прес, 2007. – 800 с.

32. Череватенко Л. Довженко визволений / Л. Череватенко // KINO–КОЛО. – 2005. – № 25. – С. 108–135.

33. Шудря М. Геній найщирішої проби. Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. Публікації / Микола Шудря ; за ред. Леоніда Череватенка. – К. : Юніверс, 2005. – 382 с.

34. Шудря М. Священні миті осяяння / М. Шудря // Дніпро. – 2004. – № 9/10. – С. 72–79.

35. Шудря Н. Юлька и ее Запорожец / Н. Шудря // Аспекты. – 2004. – 1–7 окт. – С. 7.

References

1. Bezruchko, O.V. (2012). Vinarskiy Mykhajlo Borisovich. Archived inheritance of Oleksandr Dovzhenko. Kyiv international university. (Vol. 7), (pp. 71–73). Kyiv: KyMY [in Ukrainian].

2. Bezruchko, O.V. (2012). Letters of Oleksandr Dovzhenko to Mykhajlo Vinarskiy. Archived inheritance of Oleksandr Dovzhenko. Kyiv international university. (Vol. 9), (pp. 181–189). Kyiv: KyMY [in Ukrainian].

3. Bezruchko, O.V. (2012). Solnceva Yuliya. Archived inheritance of Oleksandr Dovzhenko. Kyiv international university. (Vol. 8), (pp. 4–105). Kyiv: KyMY [in Ukrainian].

4. Bezruchko, O.V. (2012). Remembrances of Yuliya Solnceva about Oleksandr Dovzhenko. Archived inheritance of Oleksandr Dovzhenko. Kyiv international university. (Vol. 8), (pp. 106–194). Kyiv: KyMY [in Ukrainian].

5. Bezruchko, O.V. (2008). Secrets of Oleksandr Dovzhenko's diaries. archaeography annual. Ukrainian research institute of the archived business of and study of documents. I. B. Matyash (Ed.). (Vol. 9), (pp. 208–230). Kyiv: UNDIASD [in Ukrainian].

6. Gec, S. (1937). To grow masters of the Soviet cinema. Komsomoletc Ukrainy, Augusts, 22 [in Ukrainian].

7. Dovzhenko, O. (2013). Diary records, 1939–1956; Russian archive of Literature and Arts [and other]. Kharkiv: Folio [in Ukranian and Russian].

8. Ageeva, V. & Trumbach, S. (2014). Dovzhenko without a make-up: folias, remembrances, archived finds. Kyiv: Komora [in Ukrainian].

9. Dovzhenko, O. (2011). His Yuliana: from a epistolar inheritance. V. M. Prigorovskiy (Ed.). Nizhyn: Aspekt-poligraph [in Ukrainian].

10. Dovzhenko, O. (1941). Performance on party-productive to the conference of the Kyiv film studio, 1941. Russian archive of Literature and Arts, (F. 2081), (Op. 2), (Spr. 62), (pp. 1–23) [in Russian].

11. Zatvornickiy, G. (1937). A way of creative height. Za bilshevistkyi film, Septembers, 4 [in Ukrainian].

12. Korogodskiy. (1938). For what a studio will fight in 1938. Za bilshevistkyi film, March, 5 [in Ukrainian].

13. Korogodskiy, R. (2000). Dovzhenko in a captivity: secret services and stories about the master. Kyiv: Heliocon [in Ukrainian].

14. Kudin, V. (2004). Star way. Kyiv: the Parliamentary publishing house [in Ukrainian].

15. Lokshina, E. (1938). To stop lagging. Za bilshevistkyi film, February, 13 [in Ukrainian].

16. Maĸsimov, A. (1937). Nikolay Ostrovskiy. To one year of the death. Kino, Decembers, 22 [in Russian].

17. Marochko, V. I. (2006). Bewitched by Desna: historical portrait of O. Dovzhenko. Kyiv: the Publishing house «the Kiev-Mohylanska academy» [in Ukrainian].

18. Derevyanko, T. (1994). Unpublished letters of Oleksandr Dovzhenko. Dnipro, 9/10, 26–37 [in Ukrainian].

19. Sverstyk, E. (2005). Oleksandr Dovzhenko yesterday and today: black-out places in biography. Lutsk: Walk of life [in Ukrainian].

20. Derevyanko, T. & Glushenko, E. & Kozachina, A. (1994). Oleksandr Dovzhenko: Chronicle of life. Films. Pictures. Intentions. L. Cherevatenko (Ed.). Kyiv : [N.p.] [in Ukrainian].

21. Myslavskiy, V. N. (2015). Oleksandr Dovzhenko: unknown pages. Kharkiv: House of advertisement [in Ukrainian].

22. Operative report about Yuliya Solnceva, Kyiv, form January, 24. (1939). Special archive of Security Service of Ukraine, (F. 11), (Spr. C-836), (Vol. 2), (part 1), (pp. 19–21) [in Russian].

23. Orelovich, S. (1937). About stage-directors-debutants. Za bilshevistkyi film, June, 27 [in Ukrainian].

24. Popyk, V. (1995). Under the soffits of VChK-DPY-NKVS-NKGB-KGB. Dnipro, 9/10, 21–59 [in Ukrainian].

25. Popyk, V. (2000). Under the soffits of the special services: European university of finances, informative systems, management and business. Kyiv: N.p. [in Ukrainian].

26. Ratmanska, N. (1937). The honoured work. Za bilshevistkyi film, June, 27 [in Ukrainian].

27. Semenov, D. (1937). Our tasks. Za bilshevistkyi film, October, 11 [in Ukrainian].

28. Skyba. (1938). It is enough to tighten. Za bilshevistkyi film, January, 16 [in Ukrainian].

29. Tkach, M. (1937). On threshold of 1937 year. Kino, January, 22 [in Russian].

30. Trumbach, S. (2001). Not taken by wind: 100 year of Yuliya Solnceva. Dzerkalo Tyzhnya, August, 11–17, 30, 16 [in Ukrainian].

31. Trumbach, S. (2007). Oleksandr Dovzhenko: death of Gods: authentication of author in national time and space. Vinnytsya: Globe-press [in Ukrainian].

32. Cherevatenko, L. (2005). Dovzhenko is exempt. KINO–KOLO, 25, 108–135. [in Ukrainian].

33. Shchudrya, M. (2005). Genius of the sincerest test. Essays. Secret services. Reviews. Interview. Publications. L. Cherevatenko (Ed.). Kyiv: Universe [in Ukrainian].

34. Shchudrya, M. (2004). the Sacred washed lighting. Dnipro, № 9/10, 72–79 [in Ukrainian].

35. Shchudrya, N. (2004). Yulia and her Zaporozhec. Aspekty, 1–7 October, 7 [in Russian].

УДК 7.017.4:778.534.2

Гармаш Юрій Тимофійович,
заслужений діяч мистецтв України,
оператор-постановник,
доцент кафедри операторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
swirepujdp@gmail.com;

Прядко Олександр Михайлович,
заслужений працівник культури України,
кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри операторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв
globalfilm@voliacable.com

КОЛЬОРОВА ГАРМОНІЯ У ТВОРАХ ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ

Мета роботи – аналіз базових принципів різних теорій отримання кольоровій гармонії в живописних творах, дослідження різних варіантів гармонійних поєднань кольорів та аналіз отримання різних гармонійних кольорових рішень в екранному зображенні. **Методологія** дослідження базується на застосуванні структурно-функціонального та культурологічного підходів, зумовлених необхідністю систематизації щодо вирішення завдань гармонізації кольору в образотворчих мистецтвах і, зокрема, у творах екранного живопису. **Наукова новизна** дослідження полягає в розгорнутому аналізі розроблених в різні роки різними вченими теоретичних засад, на яких побудовані різноманітні кольоро-гармонічні системи, що дало змогу показати весь спектр та особливості отримання можливих варіантів поєднання кольорів у творах екранного живопису. **Висновки.** Для отримання кольорової гармонії у творах екранного живопису обов'язково потрібно враховувати зміст розвитку подій, композицію, форми і фактури об'єктів кадрового простору. Кольорова гармонія перебуває в складних відносинах з перипетіями сюжету фільму. Вона постійно змінюється, розвивається на протязі фільму і тому повинна розглядатись у динаміці, оскільки від кадру до кадру, від епізоду до епізоду, сюжет може змінюватися, підпадаючи під логіку драматургії.

Ключові слова: гармонія, колір, колорит, живопис, екран, кадр, фільм, технологія.

Гармаш Юрий Тимофеевич, *оператор-постановщик, доцент кафедры операторского мастерства Киевского национального университета культуры и искусств;*

Прядко Александр Михайлович, *кандидат технических наук, доцент кафедры операторского мастерства Киевского национального университета культуры и искусств*

Цветовая гармония в произведениях экранной живописи

Цель работы – анализ базовых принципов различных теорий получения цветовой гармонии в живописных произведениях, исследование различных вариантов гармонических сочетаний цветов и анализ получения различных гармонических цветовых решений в экранном изображении. **Методология** исследования базируется на применении структурно-функционального и культурологического подходов, обусловленных необходимостью систематизации по решению задач гармонизации цвета в изобразительных искусствах и, в частности, в произведениях экранного живописи. **Научная новизна** исследования заключается в развернутом анализе разработанных в разные годы, разными учеными теоретических основ,

© Гармаш Ю.Т., Прядко О.М., 2017

на которых построены разнообразные цвето-гармоничные системы, что позволило показать весь спектр и особенности получения возможных вариантов сочетания цветов в произведениях экранной живописи. **Выводы.** Для получения цветовой гармонии в произведениях экранной живописи обязательно нужно учитывать содержание развития событий, композицию, формы и фактуры объектов кадрового пространства. Цветная гармония находится в сложных отношениях с перипетиями сюжета фильма. Она постоянно меняется, развивается на протяжении фильма и поэтому должна рассматриваться в динамике, так как от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду, сюжет может изменяться, подвергаясь логике драматургии.

Ключевые слова: гармония, цвет, колорит, живопись, экран, кадр, фильм, технология.

Garmash Yuri, *Honoured worker of Arts of Ukraine, director of photography, associate professor of the cinematography chair, Kyiv National University of Culture and Arts;*

Pryadko Aleksandr, *PhD in Technical sciences, associate professor of the cinematography chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Colour harmony in screen painting works

Purpose of Article. The purposes of the work are the analysis of the basic principles of the various theories of obtaining colour harmony in the paintings and the studying of various options harmonic colour combinations, analysis of the different harmonic colours in the on-screen image. **Methodology.** The methodology of the research is based on the application of structural-functional and cultural approaches due to the need to find solutions in the challenge of colour harmonization problems in the visual arts and in particular in the works of screen art. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this research is the detailed analysis, developed at different times, by different scientists of the theoretical foundations on which a variety of colour-harmonic system is built. It allows showing the whole range of features and obtaining the possible colour combinations of variants in the works of screen art. **Conclusions.** Analysing the colour harmony in screen painting works we must pay attention to the content of events, composition, shape and texture of the personnel of the space objects. Colour harmony is a difficult relationship with ups and downs of the plot of the film. It is constantly changing, evolving throughout the film, and therefore should be considered in dynamics, as from frame to frame, from episode to episode, the story may change, undergoing the dramatic logic.

Keywords: harmony, colour, colouring, painting, screen, display, colour filter, frame, cinema, technology.

Актуальність теми дослідження. Ще античний філософ Арістотель вважав, що принцип пропорційної відповідності – це основа кольорової гармонії, і що кольори, в яких дотримується певна, найбільш правильна пропорційність є найбільш приємними, а пропорційно підібрані кольори є прекрасними. Він стверджував, що існує узагальнена гармонічна сутність колірного ряду, і межею всякої кольоровості є колір, подрібнений у безбарвному середовищі на окремі складові у вигляді різних кольорів, тобто мова йшла про відносну відповідність кольору в загальній кількості світла.

Гармонію кольорів в різні часи досліджували художники, фізики, філософи і навіть поети – від Леонардо да Вінчі, Ісака Ньютона до Г. Гегеля і Йоганна Вольфганга Гете. Сам геніальний фізик І. Ньютон («Оптика», 1704 р.) та його послідовники стверджували, що кольорова гармонія – об'єктивна реальність, яку лише треба відкрити. А от поет Й. В. Гете («Вчення про кольори (хроматика)», 1810 р.) доводив, що гармонія кольорів – всього лише властивість нашої естетичної свідомості, і що гармонії не існує поза нашим сприйняттям, і що її не може існувати поза сприйняттям кольору як такого.

Згідно з колірною теорією видатного живописця В. Кандінського («Про духовне в мистецтві», Мюнхен, 1910 р.) – колір самодостатній, самоцінний, і він своїми кольоровими гармонійними поєднаннями може висловлювати всі емоції і передавати всі духовні цінності.

Йоганнес Іттен – швейцарський художник, видатний дослідник кольору в мистецтві розробив теорію колірних контрастів, кольорової гармонії і своєрідного колірного конструювання [1].

Гармонічні поєднання кольорів в живопису та в сучасних дизайнерських розробках розглядають у своїх роботах Марта Джілл (Гілл) [2, 3, 4] і Ж. Агостон [5]. Кольорову гармонію у мистецтві як систему, загальні принципи та комбінаційні еталони кольорової гармонії аналізує В. Г. Горпенко [6].

Але досі актуальним залишається питання реалізації кольорової гармонії у творах екранного живопису, куди відноситься сучасна цифрова фотографія, цифрові та аналогові кінематограф і телебачення, цифровий (комп'ютерний) живопис, включаючи комп'ютерну графіку.

Мета дослідження є аналіз базових принципів різних теорій отримання кольоровій гармонії в живописних творах, дослідження різних варіантів гармонійних поєднань кольорів та аналіз отримання різних гармонійних кольорових рішень в екранному зображенні.

Виклад основного матеріалу. Ще задовго до появи кольорової фотографії, кольорового кінематографа і кольорового телебачення, які використовують різні технології екранного живопису, були не просто спроби, а цілком осмислені рішення використовувати колір при реалізації тих чи інших творчих задумів у чорно-білому зображенні. Сучасні цифрові технології дають змогу задати практично будь-яку колірну гаму зображення, починаючи з кольорово-тональної корекції у процесі зйомки – світлофільтрами і за допомогою налаштувань відеокамери оператором і відеоінженером і закінчуючи кольорокорекцією (color grading) на етапі пост-продакшена за участю колориста. Для творчого підходу при створенні певного візуально-естетичного стилю кольорового кіно- і відеозображення в основу сучасних апаратних засобів і програмних пакетів закладена можливість змінювати характеристики кольору, формувати всі можливі поєднання кольорів, які будуть безпосередньо впливати на суб'єктивні відчуття особистості, на її психофізіологічний і психоемоційний стан. І на першому місці тут стоїть кольорова гармонія отриманого чи уже відкоригованого колористом зображення. Кольорова гармонія – це специфічна частина загального явища гармонії (в геометричних побудовах, в музиці, в архітектурі та ін.), яка забезпечує своєрідне, узагальнююче відчуття довершеності, злиття складових кольорів в органічну цілісність. В образотворчому мистецтві кольорова гармонія лежить в основі поєднання окремих розрізнених кольорів, одночасно формуючи той чи інший колорит. Потрібно розуміти, що кольорова гармонія сприймається досить вибірково і ґрунтується на індивідуальних суб'єктивних відчуттях як автора живописного твору, так і глядача. Вона вибудовується автором таким чином, щоб «закодувати» психо-емоційну інформацію у відповідну гармонію кольорів, яка потім буде «декодована», тобто сприйнята глядачем у вигляді тих чи інших від-

чуттів. Сприйняття відбувається, звичайно, на підсвідомому рівні у вигляді доповнюючої інтонації, що підсилює контекст колориту всього екранного твору.

Отримання відчуття кольорової гармонії при перегляді фільму чи іншого твору екранного живопису і є вирішенням головного колористичного завдання, згідно з яким створена в зображенні єдність кольорів повинна відповідати його змісту. Під кольоровою гармонією досить часто розуміють лише приємні відчуття, красиві поєднання кольорів. Певні підстави для цього є, оскільки гармонія асоціюється глядачем з відчуттям краси. Класична естетика в основу критерію краси кольору поклала його чистоту.

Крім насиченості (чистоти кольору), колірного тону, світлоти, співвідношень, форми та взаємного розташування кольорів, які становлять основу кольорової гармонії, обов'язкові також наступні ознаки: пропорційність, урівноваженість, узгодженість – властивості, які зумовлюють відчуття задоволення, своєрідного естетичного спокою. Проте такий підхід також є частиною процесу гармонізації, бо одні й ті самі поєднання чи співзвуччя в одному випадку можуть виглядати гармонійними, в іншому – ні. Багато що тут залежить від контексту, конкретної ситуації, від взаємодії з іншими елементами кадру, від форми та змісту відповідного фрагменту екранного твору.

Поняття кольорової гармонії широке й багатоаспектне. Проаналізуємо основні теоретичні підходи до формування принципів гармонізації кольорів.

Леонардо да Вінчі спочатку вибудував послідовність з шести кольорів: білого, жовтого, зеленого, синього, червоного і чорного та асоціативно прив'язав їх до шести природних стихій: Світла, Землі, Води, Повітря, Вогню і Темряви. Він же перший визначив такі гармонійно контрастні пари кольорів: білий і чорний, синій і жовтий, червоний і зелений. Для кожного окремого кольору були знайдені гармонійно узгоджені кольори і створені стійкі колірні акорди. Із зеленим у нього гармонійно узгоджується і пурпурний, і червоний, і блідо-фіолетовий [7].

Потім, після Леонардо да Вінчі, проблемою гармонійного поєднання кольорів переймались і досить фундаментально її досліджували І.Ньютон, Ф. Рунге, А. Шопенгауер, Е. Делакруа, В. Бецольд, А. Г. Манселл, Р. Адамс, І. В. Гете, В. Оствальд, П. Клее, В. Кандінський, Й. Іттен, Д. Джард і Г. Вишецькі та ще багато відомих вчених і художників. Їхні висновки багато в чому збігалися.

Так кольорогармонічна система Й. В. Гете встановлювала шість основних кольорів з утворенням двох колірних трикутників: перший – синій (B), жовтий (Y) і пурпуровий (M) кольори, а другий – фіолетовий (V), помаранчевий (O) і зелений (G) кольори (рис.1). Два кольори – жовтий і синій розташовувалися по горизонталі – перша «характерна пара» [8]. Вона була основою першого колірного трикутника, на третій вершині якого знаходився пурпуровий колір. Над жовто-синьою парою Гете розташував другу «характерну пару» – оранжево-фіолетову, і вниз від цієї основи він побудував другий колірний трикутник, третя вершина якого відводилася «плебейському» зеленому кольору (рис.1). Такою побудовою Гете вперше встановив ієрархію гармонійних взаємозв'язків в своєму шестиколірному колі.

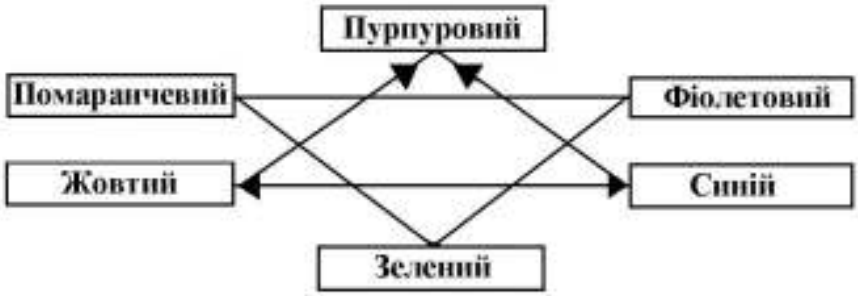


Рис. 1. Колірні трикутники Гете

У цьому шестиколірному колі Гете виділив три типи парних взаємозв'язків: гармонійна, характерна і нехарактерна пара. Гармонійні пари кольорів – пурпурово-зелена, фіолетово-жовта і оранжево-синя. За висновками Гете їх емоційно-виразне значення полягає в тому, що протилежні кольори «знайшли» один одного і утворили єдине ціле, яке викликає в душі людини відчуття заспокійливої повноти. Інший емоційний стан задавали характерні пари кольорів: жовто-синя, жовто-пурпурова, синьо-пурпурова, оранжево-фіолетова, оранжево-зелена і фіолетово-зелена. Гете вважав, що жовто-пурпурова, синьо-пурпурова і оранжево-фіолетова пари кольорів мають млявий характер, дещо обмежений, зі схильністю до пишноти, а жовто-синя пара бідна, банальна і буденна. Нехарактерні пари кольорів: жовто-зелена, жовто-оранжева, оранжево-червона, червоно-фіолетова, фіолетово-синя, синьо-зелена. Базуючись на своїх відчуттях, Гете робить висновок, що жовто-зелена пара вульгарна, а синьо-зелена – груба, огидна і просто «безглузда». Зробивши аналіз гармонійного поєднання кольорів, Гете по-своєму класифікував ще й типи колоритів, з яких виділив три основних: могутній, ніжний і блискучий. У цих колоритах переважають: у могутньому – активні мажорні червоні тони; в ніжному – пасивні мінорні зелено-сині тони; а у блискучому узгоджуються мажорні і мінорні поєднання кольорів кола. Гармонійному поєднанню за теорією Гете сприяє урівноваженість теплих і холодних кольорів. Коли виникає потреба у спокійному поєднанні кольорів, тоді користуються більш близькими за розташуванням в спектральному колі поєднаннями, та поєднанням з однієї гами кольорів. Для живопису загальну приглушеність насиченості Гете вважав слабкістю і невпевненістю колориту. Гете також вважав фальшивим колоритом повне придушення всіх кольорів одним тоном.

Правда пізніше таку приглушену насиченість Вільгельм Оствальд назвав головною позитивною якістю колориту і стверджував, що для отримання кольорової гармонії принципово важливо і необхідно виконувати розбілювання і притемнення кольорів. Він вважав, що всі кольори, які містять рівні домішки білого або чорного кольорів, є гармонійними, а ті, в яких немає такої домішки, будуть найбільш гармонійно поєднуватись, якщо будуть перебувати в колірному колі через рівну кількість інтервалів один від одного.

Через 100 років, 1911 р., Йоганнес Іттен, розвиваючи ідеї Гете, у своїй науковій роботі Kunst der Farbe: Studienausgabe запропонував для визначення гармонійного кольоросполучення використовувати колірне коло (рис. 2), яке він

розділив на 12 частин [1]. Контрастні кольори в цій побудові перебувають на одному діаметрі. Гармонійне поєднання з трьох кольорів визначається їх розміщенням через три кольори один від одного (ці кольори будуть на вершинах вписаного рівностороннього трикутника). У цій моделі жовтий, червоний і синій кольори дають найсильніше гармонійне співзвуччя, яке можна вважати основним. Гармонійне поєднання дають і додаткові кольори в своїй триєдності – фіолетовий, зелений і оранжевий. Гармонія з чотирьох кольорів визначається їх розміщенням через два кольори – на вершинах вписаного квадрата. Гармонію з шести кольорів можна отримати з кольорів, розташованих на вершинах вписаного шестикутника.

Рис. 2. Колірне коло Іттена

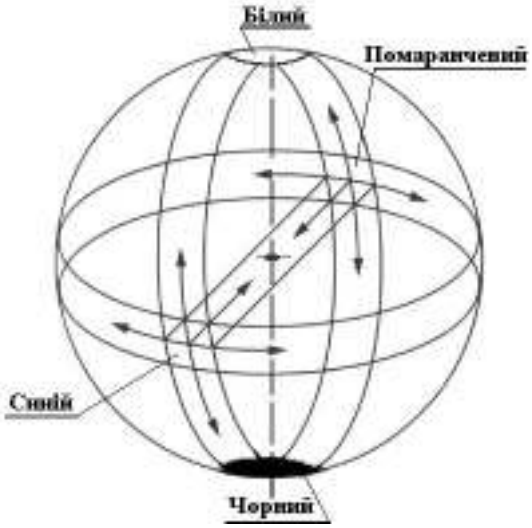


Рис.3. Колірна куля Іттена

Однак колірне коло – це колірна модель на площині, в якій закладене обмеження з 12 чистих кольорів (адже існують ще тисячі і тисячі відтінків). Тобто така «площинна» модель була недостатньою для більш розгорнутої характеристики гармонізації кольорів. Тому Іттен для проведення кольорової систематизації замість кола пропонує використовувати колірну кулю (рис.3), винахідником якої був німецький художник-романтик Філіп Отто Рунге (1777-1810). У такій більш повній моделі об'ємного колірного простору чисті кольори колірного кола містяться на екваторі кулі у дванадцяти однакових секторах, а полюсами кулі є білий і чорний колір. Поверхня кулі в цій моделі поділена на шість паралелей, розташованих на однакових відстанях одна від одної, утворюючи сім зон разом з екваторіальною зоною чистих кольорів. Перпендикулярно до екватора, від полюса до полюса, поверхня розбивається на 12 меридіанів. Між «полюсом» білого кольору і екваторіальною зоною кожного чистого кольору послідовно розташовуються дві зони його висвітлення. А від екваторіальної зони в бік «полюсу» чорного кольору іде затемнення чистих кольорів також у вигляді двох зон, розташованих на поверхні кулі між умовними паралелями. За такої побудови з'явилась можливість отримання значно більшої кількості гармонійних поєднань кольорів з різними світлотами.

Іншу модель об'ємного колірного простору у вигляді конуса запропонував Вільгельм фон Бецольд (1874 р.). В основі конуса лежало колірне коло, що складалося з десяти сегментів різного кольору (послідовність розташування за Гете), які розбілювались, наближаючись до центру кола. Вершиною конуса був чорний колір, в який по мірі зменшення діаметра кола переходили, поступово затемнюючись, всі кольори.

Ще одну систему тривимірного колірного простору розробив 1905 р. професор, художник Альберт Генрі Манселл. Колір у його роботі A Color Notation описувався трьома координатами: колірний тон, насиченість і світлота. Об'ємний кольоровий простір нагадував циліндр неправильної форми, в якому колірний тон (Hue) визначався за горизонтальним колом у градусах; насиченість (Chrome) поступово змінювалась за радіусом від нейтральної (вісь циліндра) до максимальної (на боковій поверхні циліндра); світлота (Value чи Lightness, L – в сучасній моделі CIE Lab) змінювалась від мінімального значення «0» (чорний) в основі циліндра до максимального «10» (білий) по вертикалі осі. У сучасній інтерпретації системи Максвелла вже нараховується 40 колірних тонів. Сьогодні система Максвелла визнана як стандарт Z138.2 American National Standards Institute, в японському промисловому стандарті JIS Z 8721, у британських стандартах.

В. М. Шугаєв в 1969 р., взявши за основу системи побудови кольорового простору А. Г. Манселла і В. Бецольда, проаналізував 120 можливих різновидів гармонійних поєднань, систематизував і виділив наступні основні чотири види кольорових гармонійних сполучень: родинні кольори, родинно-контрастні кольори, контрастні кольори та нейтральні (споріднені за контрастом і кольором) [9].

Якщо ж аналізувати можливі варіанти отримання кольорової гармонії, беручи до уваги тільки три основні характеристики кольору – кольоровий тон, насиченість і світлоту – то отримаємо наступні гармонічні поєднання [10]:

- близькість за кольоровим тоном, але відмінність по світлоті і насиченості
- близькість за світлотою, але відмінність за колірним тоном і насиченістю
- близькість за насиченістю, але відмінність за колірним тоном і світлотою
- близькість за колірним тоном і світлотою, але відмінність за насиченістю
- близькість за світлотою і насиченістю, але відмінність за колірним тоном
- поєднання, в якому обидва кольори розрізняються за всіма трьома параметрами (це найскладніший випадок).

Усю надзвичайну велику розмаїтість гармонічних поєднань все-таки можна також розділити на дві групи: контрастні і нюансні. В основі контрастних гармоній лежать кольори, які перебувають на значних інтервалах один від одного на колірному колі. До нюансних гармоній відносяться поєднання близьких колірних тонів, і вони часто виглядають як відтінки одного кольору.

Технологія екранного живопису у процесі отримання кольорового зображення пройшла стрімкий еволюційний шлях через різноманітні винаходи, розробку кольоросвітлочутливих матеріалів, розробку світлочутливих матриць зі світлофільтрами Байєра і через створення апаратної лінійки як аналогового, так і цифрового обладнання від зйомочної камери до проекції. Та при зародженні кінематографа кольори, які були притаманні об'єктам зйомки, зовсім не хотіли

в екранному зображенні складатися в гармонічну систему, яка могла б стати ще одним виразним засобом, як у традиційному живописі. Нові технологічні можливості отримання кольорового зображення ще вимагали їхнього освоєння і практичної апробації. Особливо це стосувалось гармонізації кольорів у кадрі.

Режисер Андрій Тарковський, який відзняв шість фільмів у кольорі, так і не зміг перебороти свого настороженого ставлення до кольору взагалі і особливо до відкритих локальних кольорів на екрані. Він вважав, що осмислений і ретельний відбір предметних кольорів у кадрі – повинен бути основою колористичного рішення фільму. Тарковському в останніх фільмах була близька стримана гармонія класицизму, гармонія стриманих кольорів. У фільмі «Сталкер» він разом з оператором Олександром Княжинським зміг послідовно реалізувати доволі оригінальне колористичне рішення – зображення друкувалося з чорно-білого негативу на кольорову позитивну плівку з використанням кольорових світлофільтрів. Виявилось, що в результаті цього експерименту зображення на екрані не сприймалось як монохромно кольорове, рівномірно зафарбованим в один колір (коричневий чи зеленуватий). Різні ділянки зображення мали не тільки різний ступінь світлоти і насиченості, але й отримали (по закону кольорових контрастів) доповнюючий, так званий компліментарний кольоровий тон, який виникав в результаті надзвичайної властивості нашого ока відчувати колір, якого в дійсності на екрані не існує. Він існував в уяві глядача тільки в момент перегляду екранного зображення. Ця надзвичайно тонка і своєрідна кольорова гармонія влаштовувала авторів фільму і відповідала за їхнім задумом відтворенню стану природи в «зоні». Вони не були першовідкривачами такої колористики. Ще в 60-і роки минулого століття (за 12-ть років до зйомок «Сталкера») режисер Клод Лелюш та оператор Ж. Коломб у своєму фільмі «Чоловік і жінка» легко і природно використали такий принцип гармонії, побудований на локальних кольорах.

Але описану вище гармонізацію можна вважати винятком із загальних правил, оскільки в екранних технологіях на той час склався інший принцип поєднання кольорів. Цей принцип був сформований під дією доктрини, згідно з якою для правильної кольоропередачі предметних кольорів зйомку рекомендувалось проводити тільки за розсіяного світла з невеликим контрастом світлотіні. Така установка збігалася з естетичними принципами раннього Відродження, коли художники розробляли гармонію відкритих локальних предметних кольорів і, потрібно сказати, досягли в цьому значних успіхів. Творці музичної мелодрами «Шербурзькі парасольки» (1964 р., реж. Жак Демі, оператор Жан Раб'є, композитор Клод Лелюш) та музичні комедії «Моя прекрасна леді» (1964 р., реж. Джордж К'юкор, оператор Гаррі Страдлінг, композитор Андре Превін) також застосували цей принцип гармонії відкритих локальних кольорів в поєднанні з ахроматичними кольорами, з білим та чорним. Гармонія кольорів (приємно для ока) в цих фільмах надзвичайно вдало поєднана з гармонією музики (приємно для слуху).

Сьогодні у режисера й оператора є практично нічим не обмежена можливість розробити і втілити в екранне зображення будь-яку кольорову гармонію і створити будь-який колорит. Це особливо нескладно помітити у фільмі «Отель «Гранд Будапешт»», який 2015 р. отримав чотири Оскари американської кіноа-

кадемії (найкращий художник-постановник Адам Штокгаузен, Анна Піннок; найкращий дизайн костюмів Мілена Канонеро; найкращий грим Френсіс Хеннон, Марк Кулір; найкраща музика Александр Деспла) і був представлений до нагороди ще у 5-ти номінаціях. Сюди ввійшли номінації за найкращу режисуру Веса Андерсона та за найкращу операторську роботу Роберта Йомена. Однією з особливостей «Отеля» (як і інших фільмів Веса Андерсона) вважається його оригінальна кольорова палітра костюмів, декорацій і якась «казкова» кольорова гармонія отриманого екранного зображення. Хоч дія фільму відбувається у період між двома світовими війнами, його живописний ряд не імітує стару кіноплівку і не стилізований під довоєнну кольорову фотохроніку. Андерсон і Йомен сміливо створюють оригінальний, неповторний колорит, шляхом гармонізації кольорів у зображенні практично всіх кадрів, застосувавши досить продуману кольорокорекцію. У тих чи інших епізодах домінують то рожеві, то зелені відтінки (до речі, колористи Голлівуду, як правило, створюють напругу у своїх екшенах, дрейфуючи між жовтими і синіми кольорами). Разом з тим в зображенні інтер'єру самого «Отеля» досить багато кадрів надзвичайно насичених теплими кольорами – від предметних червоних до жовтих. Дерево, шкіра і навіть сніг з його рожевим відтінком вийшли настільки чарівно-іграшковими, що свідомість відмовляється сприймати те, що відбувається на екрані, як реальність. Таке колірне божевілля Андерсона, яке надзвичайно талановито реалізоване в екранному живописі Йомена, незважаючи ні на що, сприймається як чарівна кольорова гармонія.

Як бачимо, кольорова гармонія й отриманий в результаті відповідний колорит це ті складові екранного живопису, які фотомайстер, оператор, режисер, художник по костюмах, художник по гриму, художник-постановник, колорист пост-продакшену можуть змінювати без будь-яких технічних і технологічних обмежень в залежності від творчого задуму різними способами.

Наукова новизна дослідження полягає в розгорнутому аналізі розроблених в різні роки, різними вченими теоретичних засад, на яких побудовані різноманітні кольорогармонічні системи, що дало змогу показати весь спектр та особливості отримання можливих варіантів поєднання кольорів у творах екранного живопису.

Висновки. Для отримання кольорової гармонії в творах екранного живопису обов'язково потрібно враховувати зміст розвитку подій, композицію, форми і фактури об'єктів кадрового простору. Кольорова гармонія перебуває в складних відносинах з перипетіями сюжету фільму. Вона постійно змінюється, розвивається протягом фільму, й отримання гармонійності потребує неабиякого таланту оператора для створення необхідного поєднання кольорів у кадрі. На відміну від живопису і фотографії кожний зображальній засіб у кінематографі (в тому числі і кольорова гармонія і колорит) повинен розглядатися в динаміці, оскільки від кадру до кадру, від епізоду до епізоду сюжет може змінюватися, підпадаючи під логіку драматургії.

Література

1. Иттен Й. Искусство цвета / Й. Иттен. – М. : Издатель Дмитрий Аронов. – 2016. – 96 с.
2. Джилл М. Гармония цвета. Интенсивные цвета / М. Джилл. – М.: АСТ, Астрель. – 2005. – 144 с.
3. Гилл М. Гармония цвета. Естественные цвета / М. Гилл. – М.: АСТ, Астрель. – 2006. – 107.
4. Джилл М. Гармония цвета. Пастельные тона / М. Джилл. – М.: АСТ, Астрель. – 2015. – 144 с.
5. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне / Ж. Агостон. – М.: Мир. – 1982. – 184 с.
6. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В 5 т. / В. Г. Горпенко. – Т.4: Архітектоніка кольору, Ч. ІІ: Видова специфіка кольору. – К. : КДІТМ, 2000. – 138 с.
7. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора Флорентийского / Леонардо да Винчи. – М. : Искусство. – 1950. – 300 с.
8. Гёте И.-В. К учению о цвете (хроматика) / И.-В. Гёте ; Пер. с нем. // Психология цвета : Сборник. – М. : Рефл-бук; К. : Ваклер. – 1996. – 352 с.
9. Шугаев В.М. Орнамент на ткани / В.М. Шугаев. – М. : Наука. – 1969. – 236 с.
10. Железняков В.Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор / В.Н. Железняков. – М.: ВГИК. – 2001. – 286 с.

References

1. Itten, J. (2016). Art of the colour. Moscow: Izdatel Dmitriy Aronov [in Russian].
2. Jill, M. (2005). Harmony of colour. Intense colours. Moscow: ACT, Astrel [in Russian].
3. Jill, M. (2006). Harmony of colour. Natural colours. Moscow: ACT, Astrel [in Russian].
4. Jill, M. (2015). Harmony of colour. Pastel shades. Moscow: ACT, Astrel [in Russian].
5. Agoston, G. (1982). Colour theory and its application in art and design. Moscow: Mir [in Russian].
6. Gorpenko, V. (2000). Architectonics of the film: director means and methods off orming patterns on-screen spectacle. Kyiv: KDITM [in Ukrainian].
7. Leonardo da Vinci. (1950). A book about the painting masters Leonardo da Vinci, painter and sculptor of Florence. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
8. Goethe, J. V. (1996). To the science about colour (chromatics). Moscow: Refl-buk; Kyiv: Vakler [in Russian].
9. Shugaev, V. (1969). Ornament on fabric. Moscow: Nauka [in Russian].
10. Zheleznyakov, V. (2001). The colour and contrast. Technology and creative choice. Moscow: VGIK [in Russian].

УДК 793.3

Герц Ірина Іванівна,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри сучасної хореографії
Київського національного
університету культури і мистецтв
Ira-herts@ ukr.net

ІННОВАЦІЙНІ ПРИЙОМИ В ОПАНУВАННІ ДИСЦИПЛІНОЮ «МЕТОДИКА ВИКОНАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ»

Мета роботи. Розробка інноваційних прийомів у викладанні класичного танцю студентам кафедри сучасної хореографії. Визначення творчої діяльності викладача у процесі викладання дисципліни «Методика виконання класичного танцю». Визначити роль класичного танцю у формуванні професійно-творчих якостей майбутнього майстра сучасного хореографічного мистецтва. **Методологія дослідження** полягає у використанні аналітичного, функціонального та системного методів дослідження інноваційних прийомів у викладанні класичного танцю в рамках дисципліни «Методика виконання класичного танцю» для майбутніх фахівців із сучасної хореографії. **Наукова новизна** дослідження полягає у доведенні, що використання ідеомоторного тренування є ефективним при набутті складних координаційних навичок, при розучуванні нових рухів шляхом оброблення подумки, в роботі з виправлення помилок. Отже ідеомоторне тренування можна застосовувати на таких етапах навчального процесу, як розучування нових рухів, виправлення помилок, зняття напруги, відпрацювання визначених рухових рефлексів. **Висновки.** Процес формування творчої особистості є винятково визначальним в підготовці фахівців сучасної хореографії. Класичний танець – основа основ діяльності будь-якого балетмейстера, незалежно від того, в якому напрямі він працює. Класичний танець розглядається як спосіб розвитку творчого мислення сучасного танцівника, створюються умови для збагачення емоційно-образної сфери. Освоєння школи класичного танцю слугує засобом створення художніх образів сучасного хореографічного мистецтва.

Ключові слова: класичний танець, хореографічне мистецтво, сучасна хореографія, ідеомоторне тренування.

Герц Ирина Ивановна, *заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры современной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Инновационные приемы в овладении дисциплиной «Методика исполнения классического танца»

Цель работы. Разработка инновационных приемов в преподавании классического танца студентам кафедры современной хореографии. Определение творческой деятельности преподавателя в процессе преподавания дисциплины «Методика исполнения классического танца». Определить роль классического танца в формировании профессионально-творческих качеств будущего мастера современного хореографического искусства. **Методология исследования** заключается в использовании аналитического, функционального и системного методов исследования инновационных приемов в преподавании классического танца в рамках дисциплины «Методика исполнения классического танца» для будущих специалистов современной хореографии. **Научная новизна** исследования состоит в доказательстве, что использование идеомоторной тренировки есть эффективным в приобретении сложных координационных навыков, при разучивании движений путем обработки мысленно, в работе по исправлению ошибок. Значит, идеомоторную тренировку можно использовать на таких этапах учебного процесса, как разучивание новых движений, исправление ошибок, снятие напряжения, отработка определенных двигатель-

© Герц І.І., 2017

ных рефлексов. **Выводы.** Процесс формирования творческой личности есть исключительно определяющим в подготовке специалистов в современной хореографии. Классический танец – основа основ деятельности любого балетмейстера, независимо от того, в каком направлении он работает. Классический танец рассматривается как способ развития творческого мышления современного танцовщика, создаются условия обогащения эмоционально-образной сферы. Освоение школы классического танца служит способом создания художественных образов современного хореографического искусства. Система классического танца во всем мире продолжает развиваться, совершенствоваться и обогащаться.

Ключевые слова: классический танец, хореографическое искусство, современная хореография, идеомоторная тренировка.

Herts Iryna, *Honoured worker of Culture of Ukraine, associate professor of the Modern choreography chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

Innovative techniques for mastering the discipline «methodology of performing of a classical dance»

Purpose of Article. The goal of the work is to develop the innovative techniques in teaching a classical dance for the students of the Modern choreography. chair of the teacher's creative activity in the course of teaching the discipline «Methodology of performing a classical dance». In addition, another goal of the article is to determine the role of the classical dance in building of professional and creative qualities of the future master of the modern choreographic art. **Methodology.** The research methodology includes using analytic, functional and systematic methods of studying innovative techniques in teaching a classical dance within the framework of the discipline «Methodology of performing a classical dance» for the future modern choreography specialists. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research lies in proving that application of motor imagery practice is highly effective when acquiring complicated coordination skills, learning new movements through mental elaboration and during correction work of mistakes. Thus, motor imagery practice may be applied in such phases of the educative process as learning new movements, correction of mistakes, stress relieving and perfecting the determined motor reflexes. **Conclusions.** The formation of the creative person is the only determining factor in training Modern Choreography. The classical dance is the keystone for the activity of any ballet master. It does not depend on the direction of the work. The classical dance is considered as a way of developing creative thinking of the modern dancer. The conditions are created for enrichment of emotional and imaginative sphere. Mastering the classical dance school serves as a means of creating artistic images of the modern art of choreography. The classical dance system still continues developing, improving and enriching itself all over the earth.

Keywords: classical dance, art of choreography, modern choreography, motor imagery practice.

Актуальність теми дослідження. Класичний танець як явище елітарної-аристократичної культури являє собою цілісну систему власне хореографічних рухів, особливу художньо-виражальну мову пластики, що становить творчий матеріал танцювальної образності. Будучи мистецтвом справді інтернаціональним завдяки своїй художній мові, сучасний класичний танець має величезне значення для розвитку багатства всіх напрямів сучасної танцювальної культури. Класичний танець формує настільки досконалі моторні навички, що при оволодінні ними відкривається вільний вибір поведінкових рухів та їх поєднань. Рух постає в ньому в своєму вищому, ідеальному втіленні, він позбавлений випадкових елементів і побутових проявів.

Тривалий час фахівці в сфері хореографічного мистецтва сприймалися громадськістю як виконавці-танцівники, які здійснюють свою професійну дія-

льність лише в межах сценічного майданчика. Однак зміни в системі художньої освіти та практичної діяльності в сфері хореографічного мистецтва зумовлюють потребу в підготовці фахівців, орієнтованих на оволодіння професійними вміннями та навичками, необхідних для повноцінної професійної самореалізації. Це актуалізує потребу розробки інноваційних прийомів опанування дисциплін професійного циклу, однією з яких є «Методика виконання класичного танцю».

Мета статті – виявлення та докладний аналіз інноваційних прийомів опанування дисципліною «Методика виконання класичного танцю».

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові праці, присвячені професійній підготовці хореографів, свідчать про складність і недостатню вивченість даної проблеми. Загальнотеоретичні основи навчання хореографів викладені в працях А. Я. Ваганової, К. Я. Голейзовського, Р. В. Захарова, В. І. Уральської, Л. Ю. Цвєткової та ін. Проблеми професійної підготовки хореографів розглядаються в роботах Ю. В. Богачової, Ю. І. Громова, І. К. Ізмайлової, Л. Ф. Хоцяновської та ін. Здійснені дослідження свідчать про широкий науковий інтерес до підготовки молодих фахівців для соціокультурної сфери. Разом з тим, праць, в яких би розкривалися сучасні методи та прийоми опанування дисципліною «Методика виконання класичного танцю» вкрай недостатньо.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розвитку хореографічної освіти в Україні постала необхідність пошуку нових ідей, технічних прийомів, форм і методів організації навчального процесу. Створення в 1999 році в Київському національному університеті культури і мистецтв кафедри сучасної хореографії сприяло можливості готувати висококваліфікованих фахівців з сучасної хореографії. Цей факт у сучасній хореографії відіграє важливу роль, тому що сьогодення вимагає професійно підготовлених фахівців саме в цій молодій, але дуже важливій сфері. Отже можна зазначити, що в підготовці майбутніх фахівців хореографічного мистецтва винятково визначальним є процес формування творчої особистості.

Діяльність викладача кафедри сучасної хореографії, тим і цікава, що він виступає творцем-першовідкривачем. До того ж він має можливість вибирати найбільш здібних абітурієнтів, учасників хореографічних колективів, які бажають здобути вищу хореографічну освіту. І нехай їхня професійна грамотність не завжди достатня, але їм властива інша дуже істотна якість – велике бажання вчитися, що налаштовує на визначену тональність, і вся праця викладача робить її змістовною, поглибленою, цілеспрямованою.

Разом з тим, виховання студента кафедри сучасної хореографії має свої характерні риси. Викладачі кафедри сучасної хореографії у своїй діяльності намагаються допомогти майбутнім хореографам навчитися вільно орієнтуватися в різноманітному пластичному матеріалі, з яким вони зустрінуться у повсякденній роботі. Так, дуже важливо озброїти студента методикою вивчення матеріалу сучасних танцювальних технік, дати йому можливість набути навички творчого підходу при створенні нових хореографічних композицій і номерів. Тільки засвоївши ці основні компоненти мистецтва, молодий балетмейстер зможе органічно розвивати і збагачувати ті сучасні танцювальні напрями, якими славляться країни Єв-

ропи й Америки. Тут можливий лише творчий підхід – це забезпечить випускнику успіх в його діяльності. Якщо ж «натаскувати» студента, пропонуючи йому готові форми і рецепти, то навряд чи він буде здатен вирішити відповідальні завдання, які постануть перед ним після закінчення університету.

Особливості навчання на кафедрі сучасної хореографії полягають в активному пошуку засобів найбільш органічного поєднання різних дисциплін в єдиному процесі формування особистості фахівця із сучасної хореографії. Оскільки саме ця проблема – формування особистості – є найбільш злободенною для хореографічної освіти, основне завдання викладача полягає у формуванні професійного мислення хореографа.

Важливо сформувати індивідуальний стиль творчої діяльності студента, який не буде протиставлятися танцювальній техніці класичного танцю, а створить широкі можливості для подальшої роботи в різних пластичних формах [3, 138].

У вищих навчальних закладах мистецького профілю, серйозна увага звертається на засвоєння методики виконання класичного танцю: мистецтво класичного танцю – основа основ діяльності будь-якого балетмейстера, незалежно від того, в якому напрямі він працює. Причому мета навчання полягає в тому, щоб надати молодому спеціалісту знання в тому об'ємі, який дасть йому змогу грамотно викладати дисципліну «Методика виконання класичного танцю» в школах мистецтв, коледжах, щоб він зміг працювати викладачем класичного танцю в колективах сучасної хореографії. Уміти методично точно показати рух або комбінацію, пояснити, навчити правильно виконувати їх – будь-який фахівець-хореограф не лише повинен, а й зобов'язаний володіти цими основами професії досконально.

Класичний танець розглядається як спосіб розвитку творчого мислення сучасного танцівника, створюються умови для збагачення емоційно-образної сфери. Випробувана століттями система занять біля станка і на середині залу добре готує танцівників до виконання найскладніших завдань балетмейстера.

Екзерсис класичного танцю – це вправи, комбінації, кантиленність переходу від одного руху до іншого, точність позицій ніг і рук, виразність кожного положення тіла; вміння управляти кістково-м'язовим апаратом, набуття практичних вмінь координації, стійкості, музикальності. Та найголовніше те, що віртуозність техніки, досягнута в результаті освоєння школи класичного танцю, служить засобом створення художніх образів сучасного хореографічного мистецтва. Разом з тим, система класичного танцю в усьому світі продовжує й далі розвиватись, вдосконалюватись і збагачуватись [10, 12].

Класичний танець вважають основою хореографічного мистецтва, його головні рухи і вправи є передумовою для засвоєння всіх інших танцювальних технік. Класичний танець протягом століть видозмінювався, ускладнювався, набував нових рис і прийомів. Як система виразних рухів пройшов великий шлях формування та розвитку. Сьогодні найстарішими професійними школами класичного танцю є французька, італійська та російська. Французька школа вирізняється високою виконавською технікою, м'якою і граціозною манерою виконання. Італійській – притаманні чіткий стиль виконання, віртуозна техніка.

Українська школа базується на суворо академічному стилі, на правильному положенні тулубу і рук, осмисленому виконанні кожного руху [2, 254].

У словниках та енциклопедіях дається таке визначення: класичний танець (classic dance, англ. – це основна система виразних засобів хореографічного мистецтва, заснована на поетично-узагальненому трактуванні сценічного образу, на пластичному розкритті її емоцій, думок і переживань. Це своєрідна «система умовних рухів, створених на основі кращих традицій багатьох віків» [2, 253].

Вивчення класичного танцю передбачає опанування танцювальною технікою, що є основою для втілення хореографічного образу. Система класичного танцю, яка формувалась протягом багатьох віків і зрештою відібрала в свій арсенал виразних засобів найдоцільніше, найкорисніше з великої кількості рухів, допомагає підготувати виконавця до засвоєння будь-якого хореографічного напряму. Ця система рухів, здатна зробити тіло координованим, рухливим і гнучким, перетворює його в інструмент, слухняний волі балетмейстера і самого виконавця.

Класичний екзерсис виробляє певні виконавські навички, удосконалює та закріплює їх, зміцнює силу м’язів, їх еластичність. Розділена на елементи, відбір і систематизація рухів лягли в основу школи класичного танцю [2, 255].

Заняття класичного танцю сприяють розвитку фізичних здібностей, закріплюють знання та практичні навички. Засвоєння системи навчання залежить від періодичності занять, інтенсивності навантаження, доцільності вимог. Навчання здійснюється на основі програми, враховуючи фізичну підготовку учнів. На заняттях класичного танцю відбувається базова підготовка, розвивається гнучкість, координація рухів, зміцнюється опорно-руховий апарат. Виконання різноманітних комбінацій допомагає виховувати рухову пам’ять, змушує підходити усвідомлено, музикально до виконання будь-якого руху.

Рух починається з процесу мислення: перш ніж здійснити який-небудь руховий акт, людина думає. Зміст, музика, стиль техніки, емоційність, раціональність повинні усвідомлюватися виконавцем і включатись у процес народження цілеспрямованого руху. Завдання викладача при цьому – навчити майбутнього танцівника використовувати в своїй творчості всі ці компоненти [7, 10].

Урок класичного танцю називають фундаментом балетного мистецтва. Саме з нього починають пізнавати основи сценічного танцю. Урок розвиває і підтримує технічну, фізичну і артистичну форму учнів. Вміння поєднувати ці три складові вирізняє справжній талант викладача: гармонійність і логіка поставлених професійних завдань, що дає можливість виробити навички досконалого володіння технікою танцю і розвитку індивідуальності.

Для викладача передусім важливо змусити студента повірити в те, що він талановитий, а його поганий рейтинг – результат його незацікавленості. Потім викладачу необхідно розділити радість від перших успіхів свого студента. Після, на перший погляд, незначних перемог у студента почне формуватися спокійна впевненість у собі і свідома зацікавленість у роботі над собою для того, щоб стати професіоналом.

Робота викладача класичного танцю вимагає глибокого розуміння індивідуальної обдарованості кожного студента. Педагог повинен навчити свого учня бути хазяїном свого тіла, «думати», «переживати» через рух.

Вироблення навички концентрації уваги є необхідною умовою для засвоєння програми класичного танцю. Без цього ні танцівник, ні балетмейстер не можуть відбутись, оскільки той неймовірний рівень диференціації рухів, необхідний для хореографа, можливий лише при сильній концентрації уваги [9, 62]. Високий ступінь концентрації уваги дає можливість студенту розкрити свій талант, змушує його тіло говорити. Авторитет викладача не повинен пригноблювати особистість студента, його самостійність, розвиток суб'єктивних художніх поглядів. Іншими словами студент повинен шукати свою власну « просторову свободу» на основі визнання авторитету викладача. Іноді старанним, добре навченим студентам заважає емоційна скутість, невпевненість у собі, у своїх знаннях, сумніви у вибраних ними художніх засобах заважають їм розкрити свої можливості. Тільки правильне співвідношення дисципліни і самовираження, почуття власної гідності, самокритики і впевненості дозволяють найти правильний шлях до професійної майстерності.

Будь-який викладач переконаний, що у мистецтві є своя логіка, а в класичному танці особливо. Доцільно пропонувати студентам вести заняття з класичного танцю, задавати одне одному комбінації, знімати на відео. Після перегляду заняття необхідно проаналізувати весь процес. Такі методи дають можливість майбутнім фахівцям самостійно продовжувати працювати і вирішувати поставлені завдання. Таким чином, процес формування виконавців і викладачів стає більш свідомим. Формується визначена манера мислення майбутнього хореографа. На занятті з класичного танцю студент через окремий рух вчиться бачити ціле, через технічний прийом – можливість художньої виразності, через методику – виконавчий стиль. Це і є логіка системи, а в її розумінні полягає справжній професіоналізм хореографа [9, 52]. Навчання хореографа вимагає індивідуального підходу, але, ставши загальновідомою, вона не входить іноді в реальність навчального процесу, оскільки навчання – це завжди діалог. Від студента, його наполегливості і цілеспрямованості у бажанні досягти професійної майстерності залежить успіх спільної праці. Відомо, що за середніх фізичних даних іноді ми бачимо досягнення більш значні, а, вразивши нас при першому знайомстві своїми можливостями, студент надалі не демонструє позитивних результатів.

На заняттях із класичного танцю увага звертається не лише на розвиток функцій рухового апарату студентів, а й на формування в них таких якостей, як музикальність, пластичність, відчуття простору, що дає можливість підготувати справжнього фахівця із сучасної хореографії [5, 6].

Закони мистецтва класичного танцю, пластичної гармонії і краси його форм, образне втілення балетних творів пізнаються і досягаються великою і систематичною працею. Саме така праця розвиває професійну техніку танцівника, збагачує і вдосконалює його художню майстерність. Щоб розкрити сутність музики і хореографічної композиції, тіло танцівника має бути слухняним, гнуч-

ким і чутливим, і саме завдяки класичному тренажу танцівник розвиває форму, техніку руху, еластичність і гнучкість, здатність танцювати [6, 21].

Навчання здійснюється на основі програми, враховуючи фізичну підготовку студентів. Оволодіти школою класичного танцю допомагають методи розвитку фізичних даних, виправлення недоліків фізичної статури [1, 8].

Студент, чия обдарованість гармонійно поєднує в собі необхідні психологічні і фізичні чинники, має, безумовно, більшу перевагу перед тими, хто цими якостями не володіє. Але практика хореографічної освіти, на жаль, свідчить, що такі унікальні індивідуальності зустрічаються дуже рідко і знаходити їх нелегко. Іноді доводиться навчати класичному танцю студентів із недостатніми фізичними даними. Ця об'єктивна реальність значною мірою і визначає скерованість викладацької діяльності. Можливі хвороби і недостатній фізичний розвиток студентів ще більше ускладнюють становище.

У даному випадку корисне ідеомоторне тренування. Ідеомоторика – мисленнєве виконання дій. Спеціальними дослідженнями встановлено, що коли людина подумки виконує які-небудь дії у відповідних центрах кори головного мозку виникають нервові збудження, викликаючи ледь помітні скорочення певних м'язових груп [9, 71].

Ідеомоторне тренування дає студенту можливість подумки підготувати себе до виконання окремих рухів та комбінаційних вправ. У результаті рух готується внутрішньо ще до його безпосереднього виконання. Тим самим зовнішній процес, тобто активний рух спочатку уточнюється і стабілізується у свідомості. Таким чином, навантаження танцівника знижується, він допускає менше помилок, оскільки може сконцентрувати свою увагу на відпрацюванні істотних деталей руху. Танцівник доти не тренується активно, поки не знайде, відповідно до своїх відчуттів, правильний підхід до виконання руху, скеровуючи себе до цього цілковито свідомо.

Досвід і спостереження за студентами переконують у тому, що використання ідеомоторного тренування ефективне при набутті складних координаційних навичок, при розучуванні нових рухів шляхом оброблення подумки, в роботі з виправлення помилок. Отже, ідеомоторне тренування можна застосовувати на таких етапах навчального процесу, як розучування нових рухів, виправлення помилок, зняття напруги, відпрацювання визначених рухових рефлексів.

Основою для створення ідеомоторних програм-тренувань є вміння викладача відрізняти першорядні і другорядні помилки студентів, тобто здатність виділити важливе; працювати, зважаючи на характер і емоційний стан кожного студента в даний момент. При створенні програм ідеомоторного тренування необхідно враховувати те, що вироблені за допомогою ідеомоторного тренування навички ніколи не можуть замінити знань школи класичного танцю. Глибокі знання функціональних закономірностей класичного танцю, а також основи анатомії і фізіології людини і біомеханіки, повинні стати основою для ідеомоторного тренування. Від цього залежить результат навчання [8, 180].

Використовуючи весь комплекс рухів класичного танцю, викладач може вільно варіювати їх, створюючи нескінченний ряд комбінаційних побудов. При

цьому, комбінації у класичному танці мають бути добре продуманими, логічними, чітко вибудуваними. Творчий і професійний підхід до створення комбінацій на заняттях класичного танцю сприяє кращому їх засвоєнню танцівниками і, таким чином, зростанню їхньої виконавської майстерності. Особливий інтерес викликають композиції комбінацій, їх просторове рішення, малюнок. Бажано використовувати не тільки традиційні положення (на дзеркало), а вибудовувати завдання, використовуючи всі сторони аудиторії, всі її точки. Такі комбінації важливі з композиційної точки зору, вони вирішують методичні завдання, які полягають в тому, що у танцівника є можливість під час виконання виправляти недоліки та вчитися контролювати свої м'язові відчуття [10, 13].

Важливо викладачу осмислити місце помилки студента в функціональній цілісності руху, виправити не конкретну помилку, а недолік, тобто корінь, який виявився в цій помилці. Для такої роботи необхідні точні знання фізіологічних та психологічних особливостей кожного студента. Комбінації класичного танцю вимагають музикальності, відчуття ритму та характеру, виділяючи і підкреслюючи визначеними рухами її акценти.

При створенні уроків класичного танцю необхідно також знайти для рухів те емоційне забарвлення, яке сприятиме виразності танцю, зробить його яскравим, наділить особливими відмінними властивостями й рисами. Такі уроки бажано складати, виходячи з теперішнього моменту, враховуючи мету і завдання, час, зовнішні обставини. Важливо вміти визначати і знаходити оптимальний варіант індивідуального навантаження, який виражається в послідовності рухів, кількості повторів, темпі уроку, співвідношення корисності завдання і зручності для виконання поєднуваних рухів в комбінаціях тощо [9, 64].

Пошук нових прийомів і методів у викладанні класичного танцю пов'язаний з наявністю студентів з різними фізичними даними, з точки зору академічного класичного танцю – обмеженими. Ця проблема вирішується в складанні спеціальних програм і тематичних планів. Значне місце займають допоміжні вправи для підготовки кістково-м'язового апарату до занять класичним танцем [4, 101].

Матеріал подається в такій послідовності: техніка виконання, музикальне оформлення, методичні рекомендації. Для студента може стати проблемою необхідність одночасного виконання руху з музичним супроводом, і усвідомлення методики виконання. Поступово добавляється виразність виконання. Кожне заняття є логічним продовженням попередньо вивченого матеріалу, навички і вміння набуваються для оволодіння наступним програмним матеріалом. Тільки тоді відбувається усвідомлення цілісності навчального процесу, з якого неможливо викинути ні одного ланцюга. На кожному етапі навчання завдання вирішують проблему усвідомлення місця того чи іншого руху в системі класичного танцю, доцільності його існування, значення методичних вимог до його виконання, засвоєння складення учбових і сценічних комбінацій. На основі набутих навичок рухи вивчають у розвитку, у відповідності їх розташування в екзерсисі [10, 22].

Викладач примушує самостійно аналізувати хореографічний матеріал, що сприяє розвитку розумових та фізичних здібностей, закріплює знання та практичні навички. Засвоєння системи навчання залежить від періодичності занять,

інтенсивності навантаження, доцільності вимог. Методика викладання різноманітних прийомів подання навчального матеріалу, формування інтересу до навчання і постійної активної взаємодії викладач – студент є основним завданням хореографічної освіти.

Наукова новизна дослідження полягає в розробці ефективних інноваційних методів і прийомів опанування дисципліною «Методика виконання класичного танцю» з метою звільнення від стереотипного, конформного мислення й активізації дивергентного, продуктивного мислення. Доведено, що використання ідеомоторного тренування є ефективним при набутті складних координаційних навичок, розучуванні нових рухів шляхом оброблення подумки, в роботі з виправлення помилок.

Висновки. Сформовані протиріччя між традиційними підходами до професійної підготовки хореографів і соціальними, економічними і культурними змінами в сучасному суспільстві вимагають організації освітнього процесу, що забезпечує формування індивідуального почерку хореографів з опорою на принципи функціонального, інтегрованого та особистісно-орієнтованого підходів.

Сутність викладання дисципліни «Методика виконання класичного танцю» визначена змістом навчального плану і навчальної програми, смисловим навантаженням кожного заняття. Зміст процесу викладання полягає в тому, щоб навчити студента передавати отримані знання методично точно, доступно, відповідно до конкретного завдання. Основна мета процесу навчання – розвиток рухів з ускладненням, осмислення методики виконання і перехід на вищий рівень. Розуміння студентом методики виконання рухів повинно проявлятися раніше, ніж його практичне засвоєння.

Література

1. Базарова Н. П. Классический танец / Н. П. Базарова. – Санкт-Петербург : Изд-во «Лань», «Издательство Планета музыки», 2009. – 192 с.

2. Балет : энцикл. / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – Москва : Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.

3. Баскаков В. Ю. Свободное тело / В. Ю. Баскаков ; Ин-т общегуманитарных исследований. – Москва, 2014. – 160 с.

4. Газарова Е. Г. Психология телесности / Е. Г. Газарова. – Москва : Ин-т общегуманит. исследований, 2002. – 192 с.

5. Гиршон А. Современный танец как интеллектуальный вид искусства / А. Гиршон // Танцевальный Клондайк. – М., 2003. – С. 5–7.

6. Котельникова Е. Г. Биомеханика хореографических упражнений / Е. Г. Котельникова. – Ленинград, 1980. – 94 с.

7. Лях В. И. Совершенствование специфических координационных способностей / В. И. Лях // Физическая культура в школе, 2001. – № 2. – С. 7–14.

8. Никитин В. Н. Энциклопедия тела / В. Н. Никитин. – Москва : Алетейа, 2000. – 623 с.

9. Тарасов Н. Классический танец. Школа мужского исолнительства / Н. Тарасов. – 3-е изд.нкт-Петербург : Изд-во «Лань», 2005. – 496 с.

10. Цвєткова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю / Л. Ю. Цвєткова. – Київ : Альтерпрес, 2013. – 324 с.

References

1. Bazarova, N. P. (2009). A classical dance. St. Petersburg: Publishing House «Planeta Muzyki Publishing House» [in Russian].
2. Grygorovych, Yu. N. (Eds.). (1981). Ballet. Encyclopaedia. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia [in Russian].
3. Baskakov, V. Yu. (Eds.). (2014). The free body. Moscow [in Russian].
4. Gazarova, E. G. (2002). Psychology of corporeality. Moscow: Institut obshchegumanitarnykh issledovanii [in Russian].
5. Gyrshon, A. (2003). «Modern dance as an intellectual art form». Dance Klondike. Moscow [in Russian].
6. Kotelnykova, Ye.G. (1980). Biomechanics of choreographic exercises. Leningrad [in Russian].
7. Liakh, V. I. (2001). Enhancement of specific coordination capacities. Fizicheskaia kultura v shkole 2, 5-7 [in Russian].
8. Nykytyn, V. N. (2000). Body encyclopaedia. Moscow [in Russian].
9. Tarasov, N. (3rd ed.). (2005). A classical dance. The school of male performance. St. Petersburg: Publishing House «Lan» [in Russian].
10. Tsvetkova, L. Yu. (2013). Methodology of teaching a classical dance. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

УДК 17.002.1

Єсипенко Роман Миколайович,
доктор історичних наук,
професор кафедри культурології
та культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ОРГАНІЗАЦІЙНІ ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 60-80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ (Заходи з підвищення кваліфікації творчих працівників театрів)

Мета статті полягає у тому, щоб у контексті проведеного автором у низці робіт дослідження участі українських театрів у суспільно-політичному житті, їхньої позиції при висвітленні найбільш важливих моментів історії і соціальних проблем сучасності проаналізувати репертуарну і кадрову політику керівних державних органів і показати, як вона відбивалася на творчій діяльності театральних колективів. **Методологія дослідження.** При аналізі матеріалу було використано такі методи: аналітичний – у вивченні історичних, мистецтвознавчих та культурологічних джерел для формування методологічних засад дослідження проблем українського театру 60-80-х рр. ХХ ст., історичний – при розгляді загального стану українського театрального мистецтва цього періоду, мистецтвознавчий – при аналізі творчих досягнень українського театру, пошуковий – при збиранні нових джерельних доказів для підтвердження тих чи інших думок, теоретичний – для підбиття підсумків дослідження. **Наукова новизна** матеріалів даної статті у джерелознавчому плані полягає у застосуванні широкого кола документів керівних державних органів, що регламентували діяльність театрів, які раніше дослідники не використовували. На основі цих матеріалів проаналізовано кадрові

© Єсипенко Р.М., 2017

і репертуарні заходи, проваджувані керівними державними органами в галузі театрального мистецтва протягом 60-80-х рр. ХХ ст. з позицій розбудови незалежної української держави. **Висновки**. У статті показано, що в конкретних умовах суспільно-політичного життя 60-80-х рр. ХХ ст. в українському театрі було проведено чимало корисної організаційної роботи, яка сприяла підвищенню його ідейно-мистецького рівня.

Ключові слова: Український театр, організація театральної справи, репертуар театрів, підвищення кваліфікації творчих працівників театру.

Есипенко Роман Николаевич, *доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Организационные проблемы украинского театра 60-80-х годов хх ст. (Мероприятия по повышению квалификации творческих работников театра)

Цель статьи заключается в том, чтобы в контексте проведенного автором в ряде работ исследования участия украинских театров в общественно-политической жизни, их позиции при освещении наиболее важных моментов и социальных проблем современности, проанализировать репертуарную и кадровую политику руководящих государственных органов и показать, как она отражалась на творческой деятельности театральных коллективов. **Методология исследования.** При анализе материала были использованы такие методы: аналитический – в изучении исторических, искусствоведческих и культурологических источников для формирования методологических основ исследования проблем украинского театра 60-70-х гг. ХХ ст., исторический – при рассмотрении состояния украинского театрального искусства данного периода, искусствоведческий – при анализе творческих достижений украинского театра, поисковый – при сборе новых источников, подтверждающих ту или иную мысль, теоретический – для подведения итогов исследования. **Научная новизна** материалов данной статьи в источниковедческом плане заключается в привлечении широкого круга документов руководящих государственных органов регламентировавших деятельность театров, ранее не использованных исследователями, которые анализируются с позиций построения независимого украинского государства. **Выводы**. В статье показано, что в конкретных условиях общественно-политической жизни 60-80-х гг. ХХ столетия, в украинском театре было проведено немало полезной организационной работы, которая способствовала повышению его идейно-художественного уровня.

Ключевые слова: Украинский театра, репертуар театров повышение квалификации творческих работников театра.

Esypenko Roman*, D.Sc. in History, professor, professor of the Culturology and cultural-art projects chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.*

The organisational problems of the theatre in 1960-1980 (the measures of the improvement of the theatrical workers' professional skills)

Purpose of Article. Analysing the role of the Ukrainian theatre in the developing of the social consciousness in 1960es-1980es, the author makes an attempt to research the activities of the artists and cultural managers. The purpose of the article is to show the repertoire and staff policy of the theatrical administrations in Ukrainian theatrical collectives. **Methodology.** The author uses such methods as analytical, historical, art critical and theoretical ones. The analytical method helps us to study the historical, art critical and cultural sources of the methodological basis of the researching of the Ukrainian theatre in 1960es – 1980es. The author uses the historical method to show the peculiarities of the development of the Ukrainian theatre in the researched period. The method of art criticism is applied to highlight the creative achievements of the Ukrainian theatre. The theoretical one allows us to sum up the results of the researching. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article is the fact that the author is the first who analyses the archives and the official documents of the Ministry of Culture of Ukraine, concerned Ukrainian theatre in 1960es-1980es. In addition, the author researches the development of Ukrainian theatre of the

period and shows the importance of the repertoire and staff policy of the theatrical administrations and the strengthening of the theatrical development from independent Ukraine point of view. **Conclusions.** In the article, the author showed that the main state institution had taken the administrative measures, which had strengthened the Ukrainian theatrical development.

Keywords: Ukrainian theatre, repertoire, staff, the improvement of the theatrical workers' professional skills.

З початку 60-х рр. ХХ ст. значно посилилася увага керівних державних органів України до підвищення кваліфікації творчих працівників театрів. Міністерство культури стало систематично вживати заходи до поліпшення підготовки акторських і режисерських кадрів у Київському інституті театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого і Харківському інституті мистецтв ім. І.П. Котляревського, а у першому з них і адміністративних кадрів. Останнє дуже важливо, бо, як з'ясувалося у травні 1967 р. при аналізі стану справ в адміністративному корпусі українських театрів, на той час, хоча й формально вважалося, що директори театрів та їхні заступники мають професійну освіту, насправді це не відповідало дійсності: всі вони мали акторську, режисерську або якусь іншу мистецьку, дехто філологічну освіту. Фахової освіти в адміністративних керівників не було. Тому за поданням управлінням театрів [1] українське Міністерство культури в установленому на той час порядку через Раду міністрів України звернулося до відповідних інстанцій у Москві. І через два роки було одержано дозвіл на відкриття факультету у Київському інституті театрального мистецтва ім. І.К. Карпенко-Карого, який мав готувати організаторів театральної справи за зразком економічного факультету ВДІКу, із щорічним набором п'ять осіб. Набір студентів на цю спеціалізацію розпочався 1975 року [2, 61].

Колегія Міністерства культури систематично контролювала хід справ. Значну роль відіграла її постанова від 28 березня 1962 року «Про стан добору, розстановки головних режисерів театрів республіки і завдання по поліпшенню цієї справи» [3]. Велике значення цього документа полягало в тому, що в ньому були визначені основні принципи роботи з керівними кадрами на наступні роки. Надалі кадрові питання неодноразово розглядалися на колегіях республіканського і загальносоюзного міністерств культури [4]. Різні форми виховання і підвищення професійної майстерності працівників театру поєднувалися з постійним вивченням їхніх потенційних можливостей.

Так, з початку 60-х рр. за рекомендацією Художньої ради по театру при Міністерстві культури УРСР регулярно проводили творчі інспектування діяльності театрів [5]. Працівники міністерства спільно з провідними театральними критиками, майстрами сцени у складі трьох-п'яти осіб виїздили у той чи інший театр і протягом семи-десяти днів переглядали його вистави, всеобічно аналізуючи репертуар і творчу та виробничу діяльність. Після цього найбільш важливі питання обговорювалися у присутності всього колективу або в залежності від обставин в обласному управління культури із запрошенням художнього і адміністративного керівництва театру. Щорічно протягом 60-х рр. інспектувалось в середньому близько двадцяти театрів. У разі потреби діяльність кожного окремого колективу розглядалась на колегії Міністерства культури. Серед них

можна назвати Київський театр ім. І. Франка, Сумський ім. М. Щепкіна, Одеський (тоді – ім. Жовтневої революції), Полтавський і Чернігівський театри [6].

Однак з кінця 60-х рр. інспектування все частіше проводились формально. Справа в тому, що рівень театральної критики на той час був надзвичайно низький, та й самих фахівців у галузі критики було недостатньо. А спроба доручити проаналізувати творчість того чи іншого режисера його колезі – справа невдячна. Це може привести до бажаних результатів далеко не завжди. Отже, недоліки в діяльності театрів вчасно не викривалися, а коли хтось із головних режисерів вже явно не відповідав займаній посаді, його переводили до іншої області, де все починалося спочатку. У другій половині сімдесятих років траплялися навіть такі випадки, коли два керівники, які не впоралися із своїми обов'язками в різних областях, просто мінялися між собою місцями. Так зійшла нанівець ця загалом потрібна справа, яку за певних обставин можна було б з користю застосовувати і в наш час.

З початку 60-х рр. XX століття особлива увага керівних органів стала приділятися підготовці і творчому росту режисерів як найбільш важливій ланці у театральному процесі. Так, у ці роки було розширено набір на режисерські факультети у Київському і Харківському театральних інститутах. Увагу керівників і викладачів цих вузів звертали на необхідність відбору талановитої молоді з числа учасників художньої самодіяльності, рекомендували ширше приймати на режисерський факультет осіб, що вже мають вищу акторську освіту і досвід роботи в театрі. Театральні колективи стали щорічно одержувати понад сто випускників театральних інститутів, і зокрема, шість-сім режисерів, що в кількісному відношенні було достатньо.

1966 р. при провідних театрах України – Київському ім. І. Франка, Харківському ім. Т. Шевченка та Львівському ім. М. Заньковецької було організовано режисерські майстерні і введено додаткові посади режисерів-асистентів. На них призначали випускників театральних інститутів, які проходили практику у провідних майстрів і одночасно ставили вистави у інших обласних театрах під художнім керівництвом свого опікуна.

З кінця 60-х рр. режисерів українських театрів по два-три на рік стали направляти на аналогічне стажування до провідних театрів Москви та Ленінграда до найвизначніших майстрів сцени – Г. Товстоногова, О. Єфремова, Б. Равенських, А. Ефроса та інших.

Від самого початку 60-х рр. при Київському театрі ім. І. Франка було створено постійно діючу режисерську лабораторію. У її роботі брало участь десять-п'ятнадцять молодих режисерів з обласних театрів.

З початку 60-х рр. систематично проводили також і міжобласні семінари головних та чергових режисерів на базі найкращих українських та гастролюючих в Україні провідних театрів, як правило московських чи ленінградських. Українські режисери щорічно виїжджали у творчі відрядження до Москви та Ленінграда, брали участь у семінарах, які проводили у МХАТі, Малому театрі, Театрі ім. Є. Вахтангова, Центральному дитячому театрі, Великому драматичному театрі ім. Горького та інших провідних колективах.

Говорячи про заходи, що сприяли активізації творчого росту акторів та режисерів, не можна обійти мовчанням всеукраїнські та загальнодержавні фестивалі та огляди кращих вистав [8], які були присвячені різноманітним урочистим датам (в ті часи вони офіційно іменувалися республіканськими та всесоюзними). Україна стала проводити їх однією з перших в країні. Починаючи з 1969 року протягом десятиліття вони проходили щорічно.

Особливо знаменитим в історії сучасного українського театру був огляд, проведений у сезоні 1970-71 рр. Оскільки наступного, 1972 р., планували широке і помпезне відзначення 50-річчя утворення СРСР, український огляд було проведено для перевірки можливості такого заходу у більш широкому масштабі.

Певна річ, керівний партійно-державний апарат ініціював цей захід, переслідуючи політичні, пропагандистські цілі, усіляко підкреслюючи братерські взаємини між республіками країни. Утім, він значно збагатив репертуар українського театру тематично і жанрово, сприяв розкриттю нових граней талантів багатьох майстрів української сцени, позитивно вплинув на розвиток режисерської та акторської майстерності.

В огляді взяли участь всі без винятку драматичні і музично-драматичні театри, а також театри юного глядача України. Вони поставили 118 спектаклів за п'єсами драматургів з тринадцяти союзних і трьох автономних республік. На афішах окрім відомих російських письменників, які були представлені і раніше, широко значилися імена А. Макайонка, О. Іоселіані, Й. Друце, М. Каріма, Р. Каугвера та багатьох інших авторів. Завершився він заходом, що пишно іменувався «Тиждень драматургії братерських республік» (з 24 лютого по 4 березня 1971 року) і науково-теоретичною конференцією названою у такому ж стилі «Дружба народів – дружба театральних культур». У приміщені провідного театру України Київського академічного театру ім. І. Франка було показано всі найкращі спектаклі, представлені в огляді – «В ніч місячного затемнення» М. Каріма та «Вірність» М. Зарудного в Київському театрі ім. Ів. Франка, «Все залишається людям» С. Альошина у Севастопольському театрі (тоді – ім. А. Луначарського), «Я, бабуся, Іліко та Іларіон» Н. Думбадзе та Г. Лордкіпанідзе у Чернівецькому театрі ім. О. Кобилянської, «Поема про любов» Г. Мусрепова у Вінницькому театрі ім. М. Садовського, «Трибунал» А. Макайонка у Полтавському театрі ім. М. Гоголя, «Я наздоганяю літо» В. Пальчинскайте у Київському театрі юного глядача.

У Тижні брали участь режисери і директори всіх українських театрів, театрознавці і театральні критики. Були запрошені керівні працівники Міністерства культури, драматурги, режисери, актори, театрознавці з Москви, з союзних республік. Всього в Тижні взяли участь понад триста осіб, і серед них відомі в той час діячі театру, драматурги, театрознавці – А. Софронов, Г. Мухтаров, Н. Шалуташвілі, В. Соболевський.

На конференції обговорили доповідь про естетичне взаємозбагачення театральних культур і проблеми театру, намітили шляхи дальшого взаємозбагачення театральних культур. Досвід України було схвалено колегією

загальносоюзного міністерства і рекомендовано для використання в усіх інших республіках країни.

Однак, починаючи з другої половини 70-х р., огляди в Україні стали проводити один раз на два-три роки. Як і багато інших заходів вони все більше набували формального характеру, не тішачи ні глядачів, ні самих акторів і режисерів, навіть відзначених преміями. Таким чином, чесне змагання припинили використовувати як стимул для творчого зростання.

Особливо слід сказати про репертуар. З початку 60-х рр. турбота керівних органів стала проявлятися не тільки щодо створення оригінальної української драматургії, а й щодо насичення репертуарів театрів найкращими творами сучасних письменників з інших республік країни, а також вітчизняною, і що дуже важливо, зарубіжною класикою. До того ж було чітко організовано контроль за експлуатацією репертуару в такий спосіб, щоб п'єси на актуальну тематику не тільки значились в репертуарі театру, а й активно показувались глядачеві.

Зрозуміло, що сьогодні, коли адміністративно-бюрократичні методи керівництва зжили себе і справедливо піддаються критиці, ця думка виглядає як анахронізм. Однак, якщо врахувати, що у конкретних умовах того часу, беручи до уваги слабкість художнього і особливо адміністративного керівництва багатьох українських театрів, такий контроль за репертуаром просто був необхідний. Наприклад, широко відомий факт, що в разі виникнення фінансових ускладнень театри починали активно виставляти якусь одну з улюблених глядачем п'єс, наприклад, «Циганку Азу». Це, безперечно, талановитий твір М. Старицького, але ж керівники театру повинні були дбати, щоб показати глядачеві усе розмаїття свого репертуару.

Як видно з наведених матеріалів, якісні показники діяльності українських театрів 60-80-х рр. були якщо й не відмінні, то принаймні дуже хороші: різноманітної і корисної роботи проводилось дуже багато.

Але очікуваних кінцевих наслідків – тобто талановитих вистав, які б несли по-справжньому розумну і революційну думку, втілену у яскраву і оригінальну сценічну форму, було вкрай мало. Підходячи із суворими мірками, можна навіть сказати, що на Україні їх практично не було зовсім протягом цілої чверті сторіччя. Навіть найкращі роботи українських театрів даного періоду страждали на академізм у гіршому розумінні цього слова: їм явно бракувало громадянської сміливості. І значна частка провини в цьому лежить не стільки на самих працівниках театрів, але насамперед на адміністративно-керівних органах, які були покликані керувати процесом розвитку мистецтва. Адже навіть ті поодинокі спроби поставити яку-небудь проблемну, гостру п'єсу, яку робили українські театри, обходячи бюрократичні заборони у 60-80-ті рр. XX століття, було придушено у самому зародку.

Так було заборонено постановку п'єси «Валентин і Валентина» М. Рощина, яку почав репетирувати Харківський театр ім. О. Пушкіна 1972 року, хоча у Москві вона йшла відразу у двох театрах, а крім того за цією п'єсою знімали фільм, який через кілька місяців з'явився на екранах усієї країни.

Головного режисера театру В.І. Ненашева було знято з роботи і йому загрожувало виключення з партії.

З великими труднощами пробивала собі шлях на українську сцену широко відома п'єса О. Гельмана «Зворотній зв'язок». ЇЇ постановку у Севастопольському театрі (тоді – ім. А. Луначарського) в сезоні 1977-78 рр. було дозволено після численних переробок. Того ж сезону талановита вистава Київського театру ім. Лесі Українки «Провінційні анекдоти» О. Вампілова офіційно прийнята відділом театрів Міністерства культури України, була ошельмована і не допущена до показу глядачеві за вказівкою вищих інстанцій.

У столиці України Києві так і не побачив світла рампи один з найбільш проблемних творів кінця сімдесятих років «Гніздо глухаря» В. Розова, хоча його почали репетирувати відразу два театри – ім. І. Франка та ім. Лесі Українки.

Якщо говорити про рівень компетентності кадрів, що здійснювали безпосереднє керівництво театральним мистецтвом на Україні, зокрема в областях, який у шістдесяті роки був достатньо високий, то починаючи з кінця сімдесятих і далі він знизився настільки, що це стало очевидним не тільки працівникам театрів, а й широкій публіці. Одним з яскравих свідчень цього можуть бути полемічні замітки глядачів, у «Літературній газеті» від 17 вересня 1986 року під назвою «Пропуск на сцену» і відгук на них 11 лютого 1987 року.

Якщо враховувати, що доволі чітка організованість театрального процесу середини шістдесятих років у сімдесяті і вісімдесяті змінилася заорганізованістю, то зрозуміло, що наслідки багато в чому були негативні.

Висновки. Однак у цілому проведена керівними державними органами широка система заходів, спрямованих на активізацію діяльності театральних колективів все ж таки сприяла підвищенню якості українського театрального мистецтва і дала можливість вирішувати завдання ідейно-естетичного виховання на більш високому рівні. З другої половини шістдесятих років майстри української сцени сміливіше і активніше стали звертатися до нових для них за тематикою і проблематикою, а також в жанрово-стилістичному відношенні творів.

Література

1. Довідка відділу театрів міністерства культури УРСР «Про роботу театрів та перспективу розвитку театрального мистецтва в республіці» (1967 р.) // Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України № т.з.8239.
2. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенко-Карого. – К.: ВВП «Компас», 2004. – 311 с.
3. Постанова колегії міністерства культури УРСР від 23.03.1962 року «Про стан добору, розстановки головних режисерів театрів республіки та завдання по поліпшенню цієї справи»//Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України № т.з.8239.
4. Постанова колегії міністерства культури УРСР від 23.11.1971 р. «Про стан та заходи по дальшому поліпшенню добору та розстановки і виховання кадрів режисерів драматичних, музично-драматичних театрів і театрів юного глядача республіки» // Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України № т.з. 8256.

5. Рекомендації Художньої ради по театру при міністерстві культури УРСР» Про поліпшення підготовки акторських та режисерських кадрів у театральних інститутах // Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України № т.з. 8261.

6. Постанова колегії міністерства культури України від 30.03. 1968 р. «Про стан та заходи до поліпшення творчої діяльності Київського театру ім. Ів. Франка» від 27.09.1969 р. «Про роботу Сумського театру ім. М. Щепкіна, від 18.11.1969 р. Одеськоготеатру (тоді – ім. Жовтневої революції), від 15.08.1969 р. – Полтавського ім. М. Гоголя та від 28.12.1971 р. – Чернігівського ім. Т. Шевченка.

7. Постановление колегии министерства культури СССР от 29.02. 1968 г. «О состоянии и мерах улучшения актерских кадров в высших учебных заведениях и работе с молодыми специалистами в драматических театрах страны».

8. Постановление колегии министерства культури СССР и секретариата правления Союзоа писателей СССР от 27.08.1971 р. «О проведении Всесоюзного фестиваля драматургии и театрального искусства народов СССР». Наказ по міністерству культури УРСР «15-н від 05.02.1971 р. «Про хід підготовки до Республіканського фестивалю п'єс драматургів братніх народів СРСР у 1971 році».

References

1. Document 8239 The Report of the Theatrical department of the Ministry of Culture of the USSR. «On the work of the theatres and prospects of their development in the republic» (1967) [in Ukrainian].

2. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television. (2004). Kyiv [in Ukrainian].

3. Document 8239 The Order of the commission of the Ministry of Culture of the USSR (23.03. 1962). «On the condition of the casting, hiring of the main directors of the republican theatres and the tasks of its improvement» [in Ukrainian].

4. Document 8256 «About the state of the directors of the dramatic, musical-dramatic theatres and the measures of their improvement» (23.11.1971) [in Ukrainian].

5. Document 8261 Recommendations of the Art Council of Theatres of the Ministry of Culture the Ukrainian SSR «About the improvement of the training of the actors and directors in the theatrical universities of the USSR» [in Ukrainian].

6. The Order of the commission of the Ministry of Culture of the USSR (30.03. 1968). «On the state and measures to improve creative activity of Franko Kyiv theatre» (27.09.1969) «On the state and measures to improve creative activity of Sumy theatre after Schepkin (18.11.1969). Odesa theatre (15.08.1969). Gogol Poltava theatre (28.12.1971). Chernigiv theatre after Shevchenko [in Ukrainian].

7. The Order of the commission of the Ministry of Culture of the USSR (29.02. 1968). «About the state and the improvement of the training of the actors and directors in the theatrical universities and work with young specialists in the drama theatres of the country» [in Russian].

8. The Order of the commission of the Ministry of Culture of the USSR and the Secretariat of the Soviet writers of the USSR (27.08.1971). «On the organization of the All-Union festival of the drama and theatrical art of the peoples of the USSR». (05.02.1971). «On the organization of the All-Union festival of the drama writers the peoples of the USSR in 1971» [in Russian].

УДК 793.31+784.12

Перцова Наталія Олександрівна,
доцент, в.о. професора кафедри
народнопісенного та хорового мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв

ПРИНЦИП ХОРОВОЇ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ АКАДЕМІЧНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ «ХРЕЩАТИК»

Метою статті є розкриття специфіки хорової театралізації на прикладі творчості академічного хору «Хрещатик», а саме проекту «Намисто красних пісень». **Методологія дослідження** Використано компаративний метод. Також специфіка теми зумовлює звернення до контекстного методу, що дає змогу проаналізувати використання фольклору у жанрі обробки народної пісні. **Наукова новизна** полягає в тому, що розглянуто аспекти хорової театралізації на прикладі проекту «Намисто красних пісень» хору «Хрещатик». Досліджено, що театралізація виступає своєрідним відродженням синкретичного дійства, яке було умовою побутування фольклору. Разом з тим додання танцювально-драматургічних елементів сприяє кращому розкриттю психологічних аспектів, пов'язаних з текстом музичної композиції. **Висновки.** Сучасна хорова музика перебуває на стадії пошуку нових можливостей розвитку творчого потенціалу виконавських колективів. Винайдення неординарних підходів пов'язане із зверненням до національних традицій та внутрішнім оновленням музичного матеріалу, яке сприяє популяризації діяльності хорових колективів, їхньому просуванню в умовах ринкових відносин та якісного зростання рівня артистів.

Ключові слова: хорова театралізація, хор «Хрещатик», обробка народної пісні, фольклор.

Перцова Наталья Александровна, *доцент, и.о. профессора кафедры народнопесенного и хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Принцип хоровой театрализации на примере творчества академического камерного хора «Хрещатик»

Целью статьи является раскрытие специфики хоровой театрализации на примере творчества академического хора «Хрещатик», а именно проекта «Ожерелье красных песен». **Методология исследования** Использован компаративный метод. Также специфика темы предопределяет обращение к контекстному методу, позволяя проанализировать использование фольклора в жанре обработки народной песни. **Научная новизна** заключается в рассмотрении аспектов хоровой театрализации на примере проекта «Ожерелье красных песен» хора «Хрещатик». Доказано, что театрализация выступает своеобразным возрождением синкретического действа, которое было неизбежным условием бытования фольклора. Вместе с тем использование танцевально-драматургических элементов способствует лучшему раскрытию психологических аспектов, связанных с текстом музыкальной композиции. **Выводы.** Современная хоровая музыка занимается поиском новых возможностей развития творческого потенциала исполнительских коллективов. Изобретение неординарных подходов связано с обращения к национальным традициям и внутренним обновлением музыкального материала, которое способствует популяризации деятельности хоровых коллективов, их продвижению в условиях рыночных отношений и качественному росту уровня артистов.

Ключевые слова: хоровая театрализация, хор «Хрещатик», обработка народной песни, фольклор.

© Перцова Н.О., 2017

Pertsova Nataliya, *associate Professor, professor of the folk-song and choral singing chair Kyiv National University of Culture and Arts*

The principle of the choral dramatization on the works of academic chamber choir «khreschatyk»

Purpose of Article. The aim of the article is to reveal the specifics of the choral art of dramatization the example of the academic choir «Khreshchatyk», namely the project «Necklace of Red Songs». **Methodology.** Used comparative method. Specific characteristics of the theme makes reference to the pop method that allows to analyze the use of folklore in the genre of folk song treatment. **Scientific Novelty.** The scientific novelty consists in considering aspects of choral dramatization by the example of the «Necklace of Red Songs» of Choir «Khreshchatyk». It is proved that theatricality appears as a kind of revival of syncretic action, which was an inevitable condition of existence of folklore. However, the using of dance and drama elements contributes to a better disclosure of the psychological aspects associated with the text of a musical composition. **Conclusions.** Contemporary choral music searches new possibilities of development of creative potential of performing groups. The invention is related to unconventional approaches to the treatment of national traditions and internal renewal of the musical material, which contributes to promoting the activities of choirs, their promotion in the market conditions and the level of qualitative growth of artists.

Keywords: choral dramatization, Choir «Khreshchatyk», arrangements of folk songs and folklore.

Актуальність теми дослідження. Українське хорове мистецтво сьогодення активно розвивається. За роки незалежності виникло досить багато колективів, які набули широкої популярності не лише в Україні, але й за кордоном. Високий рівень професійної майстерності артистів, що входять до складу хору, помножений на цікаве диригентське «бачення» творів, стали своєрідною традицією, що має давнє коріння. Адже хорове мистецтво на території України почало зароджуватися з впровадження християнства у X ст. З появою братських шкіл та колегіумів в XVI ст. зростає кількість і якість колективів, які не перестають функціонувати, незважаючи на зміни політичних чи економіко-соціальних обставин. Їхня діяльність часом була самоокупною, іноді підтримувалась за рахунок навчальних закладів чи меценатів. За радянських часів кількість хорів була чималою, адже працівники практично кожного підприємства займались самодіяльністю, що надзвичайно стимулювалось державою. Проте в умовах XXI ст., коли державна підтримка хорів є досить незначною, виникає потреба пошуку інших джерел фінансування. Таким чином, серед сучасних хорових колективів, представлених в українському культурному просторі постає необхідність вироблення власного неповторного творчого «обличчя», яке б робило його впізнаваним та конкурентоспроможнім.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню хорового мистецтва присвячено чимало наукових розвідок, проте здебільшого вони розкривають специфіку музичного матеріалу або особливостей хорового мислення того чи іншого композитора. Аналіз особливостей хорової театралізації є темою, що на даний момент ще не здобула достатнього висвітлення у музикознавчій літературі. Деякі аспекти побутування фольклору розкриваються у праці М. Кагана «Морфологія мистецтва». Низка питань, пов’язаних з використанням фольклору у жанрі обробки народної пісні здобула висвітлення у фундаментальній роботі

А. Іваницького «Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики», яка стала методологічною основою для даного дослідження.

Метою дослідження є розкриття специфіки хорової театралізації на прикладі творчості академічного хору «Хрещатик».

Виклад основного матеріалу. Одним з хорів, що вже має досить тривалу історію існування, є академічний камерний хор «Хрещатик». Він був започаткований 1994 року. За цей час колектив став неодмінною частиною не лише мистецького життя Києва, але й фестивалів, пов'язаних з сучасною композиторською творчістю, таких, як «Київ М'юзік Фест», «Музичні прем'єри сезону». І. Щербаков, голова Спілки композиторів України охарактеризував його діяльність наступним чином: «Хрещатик» є взірцем мобільного, високопрофесійного сучасного музичного колективу, відкритого до пошуків, до музики різних епох і жанрів, різних стилістичних напрямів. Вони співають все – від музики українського і світового бароко – до музики сучасної, вони охоче підтримують все нове, відкриваючи нові імена композиторів, починаючи зі студентів, перші твори яких виконують вже не один рік. Вважаю, що цей чудовий колектив на чолі з Павлом Струцем – справжня високотехнологічна і художньо-озброєна лабораторія нової музики» [1].

Варто зауважити, що в рамках фестивалів сучасної музики виступає чимало інших колективів, зокрема, хорових. Проте часом їм не вистачає чогось «свого». Натомість хор «Хрещатик» має «нове дихання», яке він здобув 2007 року, коли його очолили генеральний директор і натхненник ідеї створення «хорового театру» Андрій Воїнов і художній керівник – заслужений артист України Павло Струць. Саме завдяки творчим ініціативам А.Воїнова колектив почав створювати повноцінні шоу-програми, якщо казати сучасною мовою. Мається на увазі відродження ідеї синкретичного дійства, яке б поєднувало спів, танець, рухи, певні елементи обрядовості, притаманні фольклору.

Влучне визначення синкретизму можна віднайти у праці М. Кагана «Морфологія мистецтва», де він вказує на те, що синкретизм – це достатньо відома в науковому обігу (почасти – і у побутовій свідомості) морфологічна ознака первісного мистецтва, що припускає первісну його нерозчленованість на види мистецтва (поезію, музику, танець) [3]. А. І. Іваницький у роботі «Історичний синтаксис фольклору» зауважує, що цим терміном позначають «жанрово-родово-видову аморфність первісного мистецтва. Почасти синкретизм збережено у фольклорі й досі – як єдність слова і наспіву (іноді – й інших компонентів, наприклад, танкових рухів) у процесі творення-виконання» [2, 200].

Звісно, термін синкретизм не зовсім доречний для позначення мистецького процесу, який відбувається у XXI столітті, проте варто відзначити виняткову гармонічність того хорового театралізованого цілого, яке представляє хор «Хрещатик» на своїх сольних концертах. Так, досить цікавим явищем став один з останніх проектів колективу під назвою «Намисто красних пісень», який відбувся 11 листопада 2016 року у приміщенні Будинку вчителя. Основою програми стали широко відомі народні пісні «Цвіте терен», «Чорнії брови, карії

очі», «Сива зозуленька», «Туман яром», «Ой чорна я си чорна», «Розпрягайте хлопці коней», «Ой у полі три криниченьки», «Як служив же я у пана», «Ой ти місяцю», «По садочку ходжу», «Ой чий-то кінь стоїть». Проте, на відміну від звичних, так би мовити «академічних» обробок пісень, постала широка палітра їхніх творчих переосмислень, поданих крізь призму світобачення таких сучасних композиторів та аранжувальників, як Г. Гаврилець, А. Бондаренко, О. Орлова, В. Тормахова. Свій внесок у створення обробленого музичного продукту зробив також сам диригент і художній керівник – П. Струць.

Вибір пісень був зумовлений цілісним баченням концерту хормейстера. Саме його «режисерське» у певному сенсі бачення сприяло тому, що широкий спектр авторських рішень обробок не став на заваді появі єдиного концертного дійства. Проте, звичайно, різні композитори, кожен з яких має власний індивідуальний творчий стиль, розкрили потенціал, що містять народні пісні, по-своєму. Подібний результат також пов'язаний із сутністю самого фольклору, для якого притаманна варіативність. Про це зазначає А. Іваницький: «Серіація залишається головним засобом творення пісенних версій. Цим пояснюється широко відоме явище варіативності – і як варіантності (пісня існує насамперед у множині версій, насамперед регіональних), і як варіаційності (обрядові наспіви й тексти створюються не як пошук нового, оригінального, а у межах видозмінювання вже існуючого)» [2, 236]. Хоча кожен автор бачить навіть одну й ту саму пісню в іншому ключі, приналежність до традицій розвитку української композиторської хорової школи сприяло певній уніфікації музичного компоненту концерту, що абсолютно не зменшує досягнень кожної творчої особистості, а навпаки свідчить про наявність єдиної лінії розвитку.

Що ж саме дає змогу казати про те, що хор «Хрещатик» представив не просто набір обробок народних пісень? Насамперед те, що, на відміну від традиційного академічного концерту, велику увагу було приділено постановці танцювальних рухів, елементів театралізації, пов’язаних з текстом пісень чи навіть іноді підтексту, який в ньому відкрили внаслідок переосмислення композитори. Безумовно важливою тут стала й робота режисера-постановника, балетмейстера – Анастасії Гнатюк. Навіть незначні рухи стали доповненням до майстерного вокального виконання, коли ж йде мова про повноцінну постановку номера, що включає жести, крокування, танець, елементи пантоміми то стає зрозумілим, що це не додаток, а єдино вірна форма існування музично-ритмічно-танцювального цілого.

Варто відмітити, що стильова різнобарвність концерту була чималою, було використано елементи джазу, року, реггі, сучасних композиторських технік. Проте всі вони гармонійно поєднувались, адже загальновідомо, що саме народні пісні завжди були, є і залишаються джерелом натхнення для композиторів. Надзвичайно багато творів українських композиторів було побудовано як обробка народної пісні, або пісня ставала темою, що надавала поштовх для подальшого розвитку композиції, іноді використовувались лише ладова, інструментальна чи ритмічна структура фольклорного джерела. А. Іваницький вказує на те, що фольклор завжди цікавив людей, причому не лише у своєму

оригінального вигляді, але й в обробленому. «Інтелігентні люди шанують народну пісню. А в гарному, майстерному виконанні та обробленні – як творчість Миколи Леонтовича, як хори й виконавство Олександра Кошиця, який у першій третині ХХ століття підкорив світ, – тим більше» [2, 354].

Так Андрій Бондаренко, піаніст та композитор, що представив свої обробки пісень в даному дійстві, таким чином охарактеризував своє розуміння народних першоджерел: «Прозвучать сучасні обробки народних пісень. І, зокрема, мої скромні спроби продовжити справу Леонтовича й аранжувати деякі з пісень, які Микола Дмитрович аранжувати не встиг. Українські пісні – дуже цікаві. Вони всі про кохання. Причому кохання – так як воно є – «звечора до рання». У них немає якихось надривних або фальшивих емоцій, – лише свята правда і символіка. Символіка – коли ти розумієш, що і «віночок» – то не тільки віночок, та і «кінь» – це не тільки кінь» [4]. Звісно не варто вважати, що всі пісні пов'язані з ліричним началом, проте А.Бондаренко вірно відзначив певні риси сентименталізму, притаманні українському фольклору. Подібний підхід відзначали багато дослідників. Сферу почуттєвого сприймання народної музики в освічених верствах суспільства Рене Генон визначає як сентименталізм у культурі. «Сучасна громадськість на свій кшталт ставиться до фольклорних наспівів (насамперед в обробленнях композиторів) естетично, гедоністично. У гуманітарних науках та широких верствах суспільства обрядові мелодії сприймаються (звернуся до метафори) як емоційно-звукова огорожа ландшафтного парку, де розкошують словесно-художні образи нечуй-вітру, квітки-ромен, степової чайки, чумацьких шляхів, любові й розлуки, радості й смутку, які, власне, й приваблюють «відвідувачів»» [2, 354].

Розглянемо деякі композиції з тих, що були представлені на концерті. Так досить цікавим було перевтілення народних пісень у творчій інтерпретації В. Тормахової. Абсолютно різними за жанровими витоками є композиції «Гиля, гиля, сірі гуси» та «Несе Галя воду». Перша пісня лірико-драматична, пов'язана з наспівністю, і представляє широке поле для вокалізації. Автор аранжування використовує музичну мову, максимально наближену до тональної, яка щедро розквітчана за рахунок розспіву фрази «гиля, гиля, гуси». Квазі-канон з елементами гетерофонії створює ефект звуконаслідування хвилям, гоготу гусей, шелесту крил. Мелодія надзвичайно пластична, добре запам'ятовується, у дусі ліричних народних пісень, вона створює своєрідний рефрен, неодноразово повторюючись. Вона проходить чотири рази протягом всієї композиції, створюючи сумний та ліричний настрій. Використання альтерованих акордів наближує гармонізацію пісні до джазової обробки у стилі lounge. Відбувається виокремлення ключових інтонацій і застосовується прийом хорових перекличок та імітацій.

Проведення мелодії доручається хоровим партіям в залежності від того, хто промовляє в даний момент. Коли йде мова від дівчини – це переважно сопрано, іноді альти, якщо ж мовить парубок – тоді баритони. Подібна темброва драматургія посилюється жестами, що часом нагадують розмахи гусячих крил, які відтворює жіноча частина хору. Плинність вокального руху підкреслюється

похитуваннями та «перетіканням» виконавиць партій сопрано та альтів, що створює ефект ходіння по колу, безвиході, неминучості та невідворотності наставання того, що наперед визначено. Якщо згадати, що згідно з текстом пісні, «козак плаче молодий», то стає зрозумілим те, чому чоловіча частина виконавців стоїть під час співу абсолютно нерухомо – це своєрідне втілення закосніння душі, надзвичайний розпач, який замість того, щоб призвести до активних дій, викликає завмирання. Проте автор приймає сторону не хлопця, а дівчини, акцентуючи увагу на останніх словах: «Кажуть люди, сама знаю, що ти мене не любив».

Зовсім по-іншому вирішена постановка пісні «Несе Галя воду». Сама пісня й так жартівлива за своїм характером, проте В. Тормахова ще більше посилює цю її ознаку. Перше проведення пісні є у певному сенсі «класичним», зразковим, тим, до якого звикли слухачі. Проте відразу після нього починається епізод, жанровим витоком якого є реггі. Подібне осучаснення не змінює характеру твору, посилюючи комедійно-іронічний підтекст. Пожвавлення темпу, яке відбувається за рахунок дрібної ритміки сприяє тому, що жодний виконавець вже не може стояти нерухомо. Усі виконавці пританцьовують, причому відбувається розділення жіночої та чоловічої групи співаків навпіл. Автор проявляє велику увагу до тексту пісні, переосмислюючи цю жартівливо-танцювальну композицію. У момент смислової тихої кульмінації відбувається перехід від сфери моторики до повної зупинки танцю та дії. Пов’язане це з запитанням: «Чом не шанувала?», що залишається без відповіді. На перший план виходить декламаційне жанрове начало, яке зазвичай у цій пісні відсутнє. Після цього знову повертається танцювальність та створюється образно-тематична арка з першим розділом композиції. Останній куплет, що повторює перший, співається у квазі-автентичному виконанні без рухів, танцю, повільно, повертається пісенне жанрове начало.

Отже, в даному проекті елементи театралізації є невід’ємною частиною розкриття художнього образу, наявного в народній пісні та його жанрових трансформацій, які здійснюють композитори в процесі її обробки. Результат роботи диригента, режисера-постановника, композитора та виконавців створюють цікаве неординарне ціле, що поєднує елементи традицій та новаторського підходу до створення сучасного музичного продукту.

Наукова новизна. У роботі розглянуто аспекти хорової театралізації в контексті діяльності камерного академічного хору «Хрещатик» на прикладі проекту «Намисто красних пісень». Досліджено, що театралізація, з одного боку виступає своєрідним відродженням синкретичного дійства, яке було умовою побутування фольклору. З іншого боку, додання танцювально-драматургічних елементів сприяє кращому розкриттю психологічних аспектів, пов’язаних з текстом музичної композиції.

Висновки. Сучасна хорова музика знаходиться на стадії пошуку нових можливостей розвитку творчого потенціалу виконавських колективів. Винайдення неординарних підходів пов’язане із зверненням до національних традицій та внутрішнім оновленням музичного матеріалу, яке сприяє популяризації діяльності хорових колективів, їх просуванню в умовах ринкових відносин та якісного зростання рівня артистів.

Література

1. Академічний камерний хор «Хрещатик» [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: http://www.bestchoir.kiev.ua.
2. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2009. – 404 с.
3. Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Л., 1972.
4. Хор «Хрещатик» [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: https://www.facebook.com/Khreschatyk.Chamber.Choir/.

References

1. Academic Chamber Choir «Khreshchatyk». Retrieved from http://www.bestchoir.kiev.ua [in Ukrainian].
2. Ivanitskiy, A.I. (2009). Historical syntax folklore. Problems of origin and decoding chronology of folk music. Vinnitsya: Nova kniga [in Ukrainian].
3. Kagan, M. (1972). Morphology of art. Historical and theoretical study of the internal structure of the world of the arts. Leningrad [in Russian].
4. Choir «Khreshchatyk». Retrieved from https://www.facebook.com/Khreschatyk. Chamber.Choir/ [in Ukrainian].

УДК 78.087.68

Толмачов Рубен Владиславович,
професор кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка,
заслужений артист України

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ХОРОМ

Мета роботи – обґрунтування особливостей теорії та методології роботи з дитячим хором. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні системного, інформаційного та історичного і логічного підходів, що дає змогу розглянути хорове мистецтво як культурно-соціальний феномен. **Наукова новизна.** Виділено соціокультурний потенціал і значення хорового мистецтва в життєдіяльності учасників хорового колективу. **Висновки.** Розглянуто підготовчу стадію управління дитячим хором. Визначено, що кваліфіковане керівництво може забезпечити педагог, здатний впроваджувати комплексний підхід в управлінні дитячим хором.

Ключові слова: виховання, шкільний вік, педагог, керівник хору, учасник хорового колективу, хоровий спів, музика.

Толмачов Рубен Владиславович, *профессор кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко, заслуженный артист Украины*

Теоретико-методологические особенности работы с детским хором

© Толмачов Р.В., 2017

Цель работы – обоснование особенностей теории и методологии работы с детским хором. **Методология исследования** предполагает использование системного, информационного, исторического и логического подходов. Хоровое искусство рассматривается как культурно-социальный феномен. **Научная новизна.** Выделен социокультурный потенциал и значение хорового искусства в жизнедеятельности участников хорового коллектива. **Выводы.** Рассмотрена подготовительная стадия управления детским хором. Определенно, что квалифицированное руководство может обеспечить педагог использующий комплексный подход в управлении детским хором.

Ключевые слова: воспитание, школьный возраст, педагог, руководитель хора, хоровое пение, музыка.

Tolmachov Ruben, *Honored Artist of Ukraine, associate* professor *of the* Academic *and pop vocal, Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University*

The theoretical and methodological particularities of the work with a child's choir

Purpose of Article. In this article, the author makes an attempt to create a methodological system of musical-pedagogical management of the child's choir. **Methodology.** The research methodology supposes the using of the system, informative, historical and logical approaches. A choral art is reviewed as the cultural and historical phenomenon. **Scientific Novelty.** The author is the first who has distinguished the cultural potential and value of choral art. **Conclusions.** At methodological level the preparatory stage of the child's choir management is considered. The effective management can be achieved only by the complex approach to ruling the choir.

Keywords: education, school age, teacher, head of a choir, choral singing, music.

Актуальність теми дослідження. У сучасному соціокультурному просторі актуалізується пошук нових шляхів для оптимізації вокально-хорового розвитку співаків дитячого хору. Нині музична освіта шукає відповіді на актуальні для неї питання в контексті змін, реформ та перетворень, що відбуваються в українському суспільстві. Звернення до теорії та методології української хорової освіти набуває особливої актуальності, оскільки основним напрямом реформ в Україні стала гуманітаризація освіти, що передбачає відродження ідеалів і духовних цінностей, відновлення природних зв'язків між освітою і культурою, освітою і наукою, освітою і релігією, звернення до національної традиції і системи навчання. Зміст сучасної освіти передбачає можливість інтеграції особистості в систему світової і національної культури. Можна констатувати, що музична педагогіка не стоїть осторонь проблемної ситуації, що склалася в суспільстві [12, 52].

Разом з цим, на практиці відчувається відсутність науково обґрунтованих засад музичного виховання, нерозуміння традицій музичного виконавства, нав'язування засобами масової інформації шаблонів вокального й інструментального виконавства, що на сьогодні є причиною низького рівня музичної культури молоді в нашій країні. Як відзначає Н. Кречко, досі не існує дефініції «хорова культура», яка б відповідала вимогам теоретичного мистецтвознавства [7, 132].

Коментуючи ситуацію, що склалася, у сфері дитячого вокально-хорового навчання, В. Крюкова констатує, що хорове навчання на сьогодні зайшло у безвихідь, воно не вирішує покладених на нього завдань [8, 160].

Про проблеми у сфері формування співацьких навичок дітей пише Т. Глушакова. На думку дослідниці, практика масового хорового співу показує, що керівники дитячих колективів далеко не завжди володіють достатньою мірою процесом ефективного управління діяльністю учасників хорового колективу.

Досить часто спостерігаються розбіжності між обраним для виконання репертуаром (твори вітчизняної і зарубіжної класики, пісні радянських композиторів, народні пісні і так далі) і якістю його виконання, яка великою мірою визначається тим, наскільки природно й органічно співають учасники хору [4, 19-27].

Ситуація, що склалася, обумовлена також відсутністю державних цільових програм, спрямованих на підтримку закладів естетичного виховання. На державному рівні констатується факт унікальної виховної ролі мистецтва, але цілеспрямована дослідницька робота, спрямована на обґрунтування ситуації, що склалася, не ведеться. Ніхто і не відстежує негативний вплив масової попкультури, не ставить бар’єр низькосортній художній продукції в галузі культури, в області музичної освіти. Нині, на жаль, поняття художнього (позитивного) і антихудожнього (негативного) не входять в нормативи музичної освіти та художньо-естетичного виховання. Якщо раніше ця проблема вирішувалася авторитарним шляхом, переважно засобами цензури, а також політичними і громадськими організаціями (при цьому не завжди справедливо), то сьогодні вважається, що кожна освічена людина зможе сама визначати ступінь позитивного або допустимий рівень негативного у всіх сферах життя, зокрема, у мистецтві.

У цих умовах відродження хорової культури в Україні стає актуальною проблемою. Отже, вибір теми статті продиктовано потребами сучасного соціального знання в комплексних міждисциплінарних дослідженнях складних, багатопланових культурних явищ, до яких належить хор. Автор публікації спробував розкрити теоретико-методологічні особливості роботи з дитячим хором.

Виділене протиріччя між високою місією, що покладена на дитячий хор як рушійну силу виховання і розвитку особистості, вдосконалення суспільства, та недостатньою розробленістю теоретико-методологічних засад цього процесу є проблемою дослідження.

Мета дослідження полягає в теоретико-методологічному обґрунтуванні педагогічних особливостей розвитку навчання і виховання дітей у хоровому колективі.

Виклад основного матеріалу. Аналіз наукових джерел доводить, що проблематика хорової культури, хору надзвичайно багатовекторна. Її окремі частини досліджуються в різних науках.

Хорова культура України – феноменальне явище не лише національної, а й світової музичної культури. Позначена інтенсивними новаторськими пошуками, вона формувалась протягом багатьох століть на найкращих зразках фольклорної та духовної музики, стилістично-художньо оформлювалась у творчості багатьох всесвітньо відомих вітчизняних композиторів і диригентів.

Засадничим поняттям хороведення є поняття хорового колективу. В.Г. Соколов відзначає, що тільки колектив, який володіє технічними і художньо-виразними засобами хорового виконання, необхідними для передачі думок, почуттів, ідейного змісту, закладеного у творі, може називатися хором [15, 7].

Хор – сфера універсалізму і інтеґративності, спілкування й узагальнення, що виражає фундаментальні вектори самого життя. Основою хору виступають організовані й об'єднані загальною метою і завданнями співаки, здатні у своєму

виконанні відтворити хорову партитуру різної важкості і різних музичних жанрів від простого фольклорного твору до складних зразків хорової літератури. Відзначимо, що нині провідні дитячі колективи нашої країни повною мірою відповідають таким вимогам – показують володіння всім арсеналом вокально-хорового виконання.

Вітчизняними та зарубіжними вченими констатується важлива місія хору для сучасного суспільства. Сучасний американський громадський діяч, філософ К. Гарднер, відзначаючи особливе положення дитячого хорового ансамблю та його високу місію як для музичного мистецтва, так і для сучасного суспільства в цілому, констатує: «Світ – це багатоголосий хор не схожих одного з іншим людей і народів, залучених у діалог» [5, 150]. Вживання ним поняття «хор» у цьому контексті є невипадковим. У соціальному контексті воно виражає універсальні виміри людського існування, ідею «єдності у множині». Універсальний загальнолюдський феномен хору – своєрідна художня модель суспільства, ґрунтованого на діалогічному спілкуванні. Відзначаючи виключне значення дитячого хору для розширення соціального досвіду, збагачення життєвих вражень Г. Струве твердить: «Хор – це прообраз ідеального суспільства, ґрунтованого на єдиному спрямуванні і злагодженому диханні, суспільства, в якому важливо почути іншого, прислухатися один до одного» [16, 114].

Методологічні проблеми хорового мистецтва і дослідження окремих етапів його історії в загальному контексті музичної культури досліджували музикознавці та виконавці: Т. Гусарчук, Б. Деменко, Л. Пархоменко, Я. Пилипчук, означене питаня знайшло висвітлення в працях Є. Назайкінського, В. Медушевського, А. Мухи, М. Арановського, М. Блінової, Ю. Хохлова, Ю. Кремльова, Б. Теплова, Е. Курта, Р. Якобсона та інших [14, 408-455].

Естетичним засадам та властивостям системи виразових засобів хору присвятили праці О. Козаренко, О. Кушнірук, С. Павлишин, М. Михайлов, Л. Раабен, С. Яроцінський. Окремої уваги заслуговують дослідження, що піднімають проблеми психології музичного сприйняття, питання особливостей функціонування музики в соціальному середовищі: О. Костюк, І. Ляшенко.

Необхідними для вивчення порушеної в статті проблеми є праці з музичної педагогіки й методики, серед яких варто наголосити на дослідженнях українських вчених-педагогів Г. Падалки, О. Рудницької, О. Ростовського, С. Садовенко тощо [7; 11]. Хоча вони не стосуються безпосередньо проблеми особливостей роботи з дитячим хором, але в цілому спрямовують увагу на дидактичні цілі і методи музичного виховання, отже, накреслюють шляхи оптимального застосування методів роботи з дитячим хором у педагогічному процесі.

Особливо необхідно виділити роботи Б. Асаф'єва, як загальномузикознавчі, так і ті, в яких спеціально аналізуються проблеми хорового мистецтва [1, 216]. В. Сухомлинский вважав музику важливим засобом моральної й інтелектуальної соціалізації особистості [11].

Практичними питаннями хорового мистецтва і хорової культури займається спеціальна музикознавча дисципліна – хороведення, великий внесок у розвиток якої внесли роботи Е. Гаркунова, Г. Дмитревського, А. Єгорова,

В. Жівова, С. Казачкова, В. Краснощокова, А. Лащенка, П. Левандо, С. Олефір, К. Пігрова, В. Соколова, П. Чеснокова. Проте варто підкреслити, що ракурс розгляду теми дитячого хору дуже вузький, завдання – вузькопрофесійні, спрямовані передусім на аналіз технологічних особливостей хорової справи [4; 12; 17].

Тема дитячого хору розглядається літературознавцями і театрознавцями. Г. Веселовська, Ф. Зелінський, О. Фрейденберг, а також М. Андрєєв, В. Головешка, Н. Грінбаум, В. Стратілатов звертаються до неї в контексті вивчення літератури і театральної культури окремих епох і країн.

Робота керівника над основними елементами звучання музичного ансамблю досліджена у працях Т. Смірнової та Л. Сверлюк [10; 13].

Якщо йдеться про становлення української хорової культури кінця XX – початку XXI століття, варто визначити істотні трансформації цінностей музичної культури, що відбуваються в національній культурі. Дослідження динаміки розвитку сучасного музичного простору присвячені праці С. Безклубенка, В. Лобаса, Ю. Легенького [1; 6]. Вчені доводять наявність значних зрушень у музичній світовій культурі. Змінилася сфера застосування музики в суспільстві, її значення й статус. Ще 1935 р. Й. Хейзинга зауважував серед основних особливостей сучасної культури зростання пасивності людини в дозвіллі: «У традиційних суспільних утвореннях народ сам творить собі дозвілля, шукаючи розваг у співі, танці, грі й атлетиці. Люди разом співають, танцюють, грають. У сучасній культурі майже все змістилося: усі розважаються тим, що для них співають, танцюють, грають інші» [17, 276-277]. Розвиток аудіовізуальних мистецтв призводить до усунення глядача, слухача з активної участі в реальній дії. Аудиторію, бездумно споживаючу художню продукцію, що не бажає брати участь в художній творчості, можна зацікавити лише музикою і видовищем, що збуджують найпримітивніші інстинкти, почуття, потяги. Нині найдоступнішою для мас споживачів музичної продукції є зразки музичних творів низької якості, що не мають високохудожнього змісту, формують спотворені уявлення про якісні характеристики співацького голосу, а також здійснюють негативний психічний вплив на особистість. Така ситуація стала причиною низького рівня музичної культури молоді в нашій країні. Спричинила розмежування між потребами сучасної слухацької аудиторії та цінностями світової музичної культури. Ідеться про явище музичного нонконформізму.

Разом із цим вчені констатують, що культура виступає джерелом розвитку особистості тільки тоді, коли індивід виконує діяльність, спрямовану на досягнення і засвоєння духовних цінностей як необхідної умови його гармонійного взаємозв'язку з навколишнім світом. Таким чином, основною рушійною силою соціокультурного розвитку дитини є включення її в різні види діяльності.

Найважливіша особливість хору – діяльнісний початок. Хор завжди існував як засіб трансляції, ретрансляції вищих цінностей [6].

Залучення людини до творчості, виховання творчих установок починається з дитинства. Діяльність дітей в освоєнні хорового мистецтва сприяє процесу активного включення в соціальне середовище, розвитку у них соціально значущих особистісних якостей і творчих здібностей. Музична діяльність дітей в області хорового співу, виступає як активна специфічна форма соціалізації

через досягнення хорового мистецтва, у процесі якої розвиваються соціокультурні, психофізичні особистісні якості дітей на основі оволодіння навичками музичної діяльності, формування уявлень про засоби музичної виразності і про музику як соціальне явище. Заняття хоровим співом сприяє формуванню у дітей адекватного сприйняття соціуму, моральної позиції, позитивного ставлення до найкращих національних традицій і загальнолюдських цінностей.

Усвідомлення дітьми того, що коли вони співають гуртом, дружно, і це виходить добре і красиво, усвідомлення кожним із них того, що він бере участь в цьому виконанні і що пісня, проспівана хором, звучить виразніше і яскравіше, ніж якби він заспівав її сам, – усвідомлення цієї сили колективного виконання робить на юних співаків колосальний вплив.

Отже, значення хорового співу виступає виховним фактором. Сприяє піднесенню рівня усіх занять дітей. На відміну від дорослих, навчених життєвим досвідом, що сприймають мистецтво не тільки емоційно, але й на основі свого життєвого досвіду, діти, що з самих ранніх років входять у світ мистецтва, засвоюють естетичні враження одночасно зі сприйняттям навколишнього світу. Діти, що співають в хорошому хорі, де ставляться певні художньо-виконавські завдання, виконують їх паралельно з виконанням нехай маленьких, але для них дуже важливих «дитячих» життєвих завдань.

Основним завданням керівника в роботі дитячого хорового колективу повинно стати створення умов для безперервного процесу засвоєння дітьми моральних цінностей, норм і правил, формування культурної, високоморальної людини, здатної самостійно, творчо мислити, приймати рішення, позитивно впливати на навколишній світ. Таким чином, навчання співу дітей є потужним засобом їх виховання і розвитку. Дитячий хоровий колектив це не тільки творчий проект, він має ще й велике суспільне значення. У єдиному колективі виступають діти з різних верств суспільства, різних соціальних прошарків та національностей. Вони вчаться слухати і чути один одного і поза мистецтвом, почувати себе дітьми єдиної країни і передаватимуть це почуття єдності іншим [10; 3; 9].

Упродовж століть хоровий спів конституювався як найбільш доступний вид масового музикування (це положення обґрунтував і відстоював Б. Асаф'єв), а в реаліях сьогодення хорове мистецтво хоровий спів – масове демократичне мистецтво. А це означає, що почуття, ідеї, закладені в словах і музиці, виражаються не однією людиною, а масою людей. Вокальне виховання дітей у нас в країні нині здійснюється головним чином через хоровий спів на уроці музики і у позакласній роботі, сольних і хорових гуртках, вокальних ансамблях.

Таким чином, хорове мистецтво сприяє музично-просвітницькому вихованню не тільки учасників хорового виконання, але й широких мас слухачів.

Хор в Україні традиційно є виразником духовних цінностей народу, суспільства. Прагнення до хорового, тобто до колективного, загального, закладено в самому сутнісному началі української людини, української культури. Це відзначали видатні діячі культури, філософії всіх часів і країн.

Отже, хорове мистецтво є одним із найдревніших і цінних здобутків української культури. Упродовж тривалого історичного періоду воно конституювало-

ся як певний універсальний культурно-соціальний феномен. Як форма духовної культури і специфічний вид художньої діяльності людини хорове мистецтво має великий соціокультурний потенціал, що визначає його значення в життєдіяльності суспільства і має значний вплив на особистість. У контексті особистості хорове мистецтво впливає на всі сторони свідомості і діяльності людини, покращуючи, удосконалюючи і ушляхетнюючи її внутрішній духовний світ.

Системний і комплексний вплив керівника на хоровий колектив з використанням вокально-хорового, музично-педагогічного, етичного, естетичного методів, музикознавчої і сценічної дії в сучасній музичній педагогіці трактується як методологія управління хором. Керівник хору повинен усвідомити мету й завдання створення дитячого хору та у відповідності з ними будувати роботу.

Прямий обов'язок керівника дитячого хору так удосконалити методи роботи з хоровим колективом, щоб вони відповідали не тільки музично-освітнім цілям, а й виховним у найширшому сенсі. На наш погляд, така життєва позиція гідна бути екстрапольованою на наше суспільство в цілому. Розуміння методології репетиційно-виконавського процесу з хором засновано насамперед на доскональному вивченні хорознавчих проблем, на усвідомленому застосуванні непорушних методів хорової роботи.

Кожен момент репетиційної роботи – знайомство з твором або його художня обробка – має власне місце у послідовності дій диригента. Зсув моментів репетиційного ходу виучування репертуару ставить у залежність від непродуманих рішень музично-виховний процес, який, безумовно, важливий в естетичному розвитку дітей.

Методичні принципи в роботі з дитячим хором, як відомо, мають специфіку. Методологічне мислення діяльності хорового диригента ставить перед ним завдання всебічного вивчення учасників хору як об'єкту навчання та виховання. Багаторічний музично-педагогічний досвід управління дитячими колективами свідчить, що головне полягає в тому, що необхідно враховувати вік дітей, їхні інтереси. Чуйність душі дитини настільки безпосередня і непередбачувана, що виходити на репетицію з дитячим хором, маючи якісь «готові рецепти», просто неприпустимо. Мабуть, більш ніж в роботі з дорослими співаками, з дитячою аудиторією керівнику хору слід працювати з більшою віддачею, з розумінням психологічних, фізичних особливостей дітей, бути їм вчителем, вихователем і просто другом одночасно. Надзвичайно складно диригентові знайти таку форму спілкування з дітьми, при якій виконувалися б професійно-технологічні, тобто вокально-хорові завдання, постійно будувався фундамент подальшої роботи, підтримувався інтерес дітей, на репетиціях існував би особливий емоційний тонус згідно з художнім завданням.

Мета спілкування керівника хору з учасниками хору – створення творчої атмосфери у хоровому колективі. Досвід доводить, що це надзвичайно складна методологічна проблема, що вирішується позитивно тільки завдяки кваліфікованій музично-педагогічній діяльності керівника хору [2].

Отже, будь-яка діяльність неможлива без спілкування. Тільки у спілкуванні, встановлюючи довірливі контакти з учасниками хору, надихаючи дітей на вдосконалення виконавської майстерності, можна пробудити в них творчу

упевненість, потенційні сили і енергію, здатну викликати унікальну й неповторну по своїй суті радість дитячої творчості.

Таким чином, вивчення наукової літератури за темою дослідження, а також узагальнення практичного досвіду керівників хорів і власного педагогічного досвіду дає змогу констатувати, що проблематика дослідження дитячих хорів пов’язана з великою педагогічною спадщиною.

Наявність досліджень, присвячених теорії та методології хорового мистецтва, є значущим фактором створення методологічної системи музично-педагогічного керування дитячим хором.

Висновки. На основі теоретичного осмислення хорового мистецтва як феномену культури, виявлення соціокультурного потенціалу і значення хорового мистецтва в життєдіяльності суспільства в нашому дослідженні виділено низку об'єктивних і суб'єктивних організаційних передумов роботи з дитячим хором:

1. Визначено, що за останні 15-20 років популярність хорового співу помітно знизилася. У масовій сучасній культурі популярною стає низькопробна музична продукція. За таких умов на перший план виходить «незацікавлене задоволення», тобто те, що отримують слухачі від сприйняття музичної культури без потреби в додатковій художній інформації. Дослідженнями констатується негативний вплив на особистість такої ситуації.

На противагу ситуації, що склалася у сучасній масовій культурі, особливість хорового мистецтва виражена в активній суспільно корисній масовій діяльності, що сприяє розвитку творчої активності особистості, здатної віддавати власні можливості і здібності на користь суспільству. Така суспільно корисна діяльність спонукає до розширення музичних знань, умінь і навичок, примушує систематично їх удосконалювати.

2. Важливою організаційною особливістю діяльності хорового колективу слід вважати демократичну основу хорового виконавства. Демократизм в аматорській хоровій сфері, як відомо, обумовлюється тим, що вона об'єднує на людей незалежно від їхнього розвитку й освіти, суспільної страти або психологічного типу.

3. Наступною особливістю роботи з дитячим хором є доступність цього виду дозвіллєвої діяльності. Участь у хорі більшою мірою залежить від власного бажання людини. Хорове мистецтво надає можливість людям, що мають елементарно розвинений голос і музичний слух, стати учасником хору.

4. Складні сучасні умови у сфері музичного мистецтва ускладнюють завдання керівництва дитячим хором. Проте і в реаліях сьогодення кваліфіковане керівництво дитячим хором може забезпечити педагог, здатний впроваджувати у свою діяльність комплексний підхід в управлінні колективом з методологічних позицій. Методологія управління дитячим хором ґрунтується на пізнанні змістовної сутності цього феномену і оптимізації музично-педагогічних і психологічних методів впливу на хоровий колектив як на об'єкт навчання і виховання.

Література

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве: Сб. статей / Сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л.: Музыка, 1980. – 216 с.

2. Василевська-Скупа Л. П. Формування комунікативних умінь майбутніх учителів музики в процесі фахової вокально-хорової підготовки [Текст] : дис... канд. пед. наук: 13.00.04 / Василевська-Скупа Людмила Павлівна ; Вінницький держ. педагогічний ун-т ім. Михайла Коцюбинського. – Вінниця, 2007. – 249 с.

3. Васильєва О. В. Формування морально-естетичної культури учнівської молоді засобами хорового мистецтва на Слобожанщині (кінець XIX – початок XX століття) [Текст] : дис... канд. пед. наук: 13.00.01 / Васильєва Оксана Вікторівна ; Харківський національний педагогічний ун-т ім. Г.С.Сковороди. – Х., 2005. – 230 с.: табл.

4. Глушакова Т. И. Вокальные упражнения в процессе формирования певческих навыков школьников в хоре : диссертация ... кандидата педагогических наук : 00.00.00. – Москва, 1982.

5. Желудкова В. И. Хор в русской культуре конца XIX начала XX века: дис. канд.культурологи: 24.00. 04 / В. И. Желудкова. – Саранск, 1999. – 150 с.

6. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (здосвіду Київської хорової школи) [Текст] : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Ковалик Павло Андрійович ; Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. – К., 2002. – 159 с.

7. Кречко Н.М. Хорова культура України у системі культурологічних та музико логічних //Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – 2010. – Вип.16. – Том І.

8. Крюкова В. В. Музыкальная педагогика / В. В. Крюкова. – М. : Феникс, 2002. – 280 с.

9. Москальова Л. Ю. Моральне виховання особистості майбутнього вчителя музики і художньої культури засобами українського сакрального хорового мистецтва [Текст] : дис... канд. пед. наук: 13.00.04 / Москальова Людмила Юріївна ; Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України. – К., 2004. – 231 с.

10. Сверлюк Л. І. Формування гуманних взаємин у дитячих хорових колективах [Текст] : дис... канд. пед. наук: 13.00.02 / Сверлюк Лілія Іванівна ; Київський національний ун-т культури і мистецтв. – К., 2006. – 206 с.

11. Сердце отдаю детям [Текст] / В. А. Сухомлинский. – 2 изд. – К. : Радянська школа, 1971. – 244 с.

12. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX – XX століття) [Текст] : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Скопцова Олена Михайлівна ; Київський національний ун-т культури і мистецтв. – К., 2005. – 208 с.

13. Смирнова Т. А. Теоретичні і методичні засади диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах [Текст] : дис... д-ра пед. наук: 13.00.04 / Смирнова Тетяна Анатоліївна ; Ін-т педагогіки і психології проф. освіти АПН України. – К., 2003. – 510 с.

14. Смирнова Т.А. Хорознавство (історія, теорія, методика): навч. посіб. / Харк. держ. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди. – Х.: ХДПУ, 2000. – 180с.

15. Соколов В. Г. Работа с хором : учеб. пособие / В. Г. Соколов. – М.: Музыка, 1967. – 227 с.

16. Струве Г.А. Школьный хор. Книга для учителя / Г.А. Струве. – М. :Просвещение, 1981. – 191 с.

17. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры [Текст] / Й. Хейзинга ; сост., пер. и авт. вступ.ст. Д. В. Сильвестров. – М. : Прогресс : Традиция, 1997. – 416 с.

References

1. Asafev, B. V. (1980). Regarding to choral art. Lviv: Muzyka [in Ukrainian].

2. Vasylevska-Skupa L. P. (2007) Forming of communicative abilities of future music masters is in the process of professional vocally-choral preparation. Extendet abstract of candidate's thesis. Vinnycja [in Ukrainian].

3. Vasyleva, O. V. (2005). Forming of morally-aesthetic culture of student's by facilities of choral art on Slobozhanschyna (the end of XIX – the beginning of XX centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

4. Glushakova, T. I. (1982). Vocal exercises for schoolchildren in the process of forming their ability to sing in choir. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

5. Zheludkova, V. I. (1999). Choir in the Russian culture of the end of XIX – the beginning of XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Saransk [in Russian]

6. Kovalyk, P. A. (2002). Choral performance as phenomenon of creative co-operation of Kyiv choral school. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

7. Krecko, N. M. (2010). A choral culture of Ukraine in the system of culturological and logical researches. Ukrainian culture: Past, Today and Ways of the Development. Rivne Derzchavnyi Humanitarnyi Universytet, 26, 1 [in Ukrainian].

8. Kryukova, V. V. (2002). Musical pedagogics. Moscow [in Russian].

9. Moskalova, L. J. (2004). Moral education of personality: future teacher of music and artistic culture by Ukrainian sacral choral art. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Sverljuk, L. I. (2006). Forming of human mutual relations in child's choral collectives. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

11. Sukhomlinskiy, V. A. (1971). I give my heat to the children. Kyiv: Radyanska skola [in Ukrainian].

12. Skopcova, O. M. (2005). Formation and features of the development of the folk choral performing in Ukraine (the end of XIX- XX centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

13. Smyrnova, T. A. (2003). Theoretical and methodical principles of conductor-choral education in higher educational institutions. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

14. Smyrnova, T. (2000). Choir science. Kharkiv [in Ukrainian].

15. Sokolov, V. G. (1967). Work with choir. Moscow: Muzyka [in Russian].

16. Struve, G. A. (1981). School choir. Book for a teacher. Moscow: Prosveshchenie [in Russian].

17. Heizinga, J. (1997). Homo Ludens: the Articles on history of culture. Moscow: Progres: Tradicija [in Russian].

УДК: 78.036(477.64)«193/195»

Антоненко Олександр Миколайович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри інструментального виконавства
та музичного мистецтва естради
Мелітопольського державного
педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького
antonenkoalexandr@ukr.net

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЗАПОРІЗЬКОГО КРАЮ 30 – 50-х рр. XX ст.

Мета роботи. На основі дослідження архівних матеріалів розглянути музичну культуру Запорізького краю 30 – 50-х рр. XX ст. в аспектах виконавської, композиторської, освітньої практики. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні джерелознавчого методу при вивченні архівних матеріалів, культурологічного підходу – для осмислення взаємозв'язків між суспільно-історичними та мистецькими процесами в регіоні. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що вперше розкрито особливості розвитку музичної культури на теренах сучасної

© Антоненко О.М., 2017

Запорізької області у 30 – 50-х рр. XX ст. в контексті історико-політичних та загальнокультурних процесів. **Висновки.** Незважаючи на те, що розвиток музичної культури Запорізького краю відбувався в умовах суворої нормативності та контролю і розглядався як один з дієвих засобів ідеологічного впливу на суспільство, досліджуваний історичний період є важливим етапом професіоналізації та становлення музичної культури регіону. Чинниками, що обумовили професіоналізацію галузі, стають формування системи музичної освіти, діяльність у регіоні відомих музикантів: О. Радченка, Л. Усачова, Я. Яциневича та ін., відкриття Запорізької обласної філармонії та професійних театрів. Зростання кількості кваліфікованих спеціалістів, діяльність потужних творчих осередків підняли рівень музичного мистецтва регіону на якісно новий рівень, істотно поліпшило рівень музичної освіченості населення.

Ключові слова: Запоріжжя, регіон, музична культура, аматорська творчість, музичний професіоналізм.

Антоненко Александр Николаевич, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры инструментального исполнительства и музыкального искусства эстрады Мелитопольского государственного педагогического университета им. Богдана Хмельницкого*

Музыкальная культура Запорожского края 30 – 50-х гг. XX в.

Цель работы. На основе исследования архивных материалов рассмотреть музыкальную культуру Запорожского края 30 – 50-х гг. XX в. в аспектах исполнительской, композиторской, образовательной практики. **Методология исследования** заключается в применении метода источниковедческого анализа при изучении архивных материалов, культурологического подхода для осмысления взаимосвязей между общественно-историческими и художественными процессами в регионе. **Научная новизна работы** заключается в том, что впервые раскрыты особенности развития музыкальной культуры на территории современной Запорожской области в 30 – 50-е гг. XX в. в контексте историко-политических и общекультурных процессов. **Выводы.** Несмотря на то, что развитие музыкальной культуры Запорожского края находилось в условиях строгой нормативности и контроля и рассматривалось как средство идеологического воздействия на общество, исследуемый исторический период является важным этапом профессионализации и становления музыкальной культуры региона. Факторами, которые обусловили профессионализацию отрасли, являются формирование системы музыкального образования, деятельность в регионе известных музыкантов: А. Радченко, Л. Усачева, Я. Яциневича и др., основание Запорожской областной филармонии и профессиональных театров. Рост количества квалифицированных специалистов, деятельность мощных творческих центров подняли музыкальное искусство региона на качественно новый уровень, существенно улучшили уровень музыкальной культуры населения.

Ключевые слова: Запорожье, регион, музыкальная культура, любительское творчество, музыкальный профессионализм.

Antonenko Olexandr*, PhD in Arts, associate professor of the Instrumental performance and Music art of variety, Melitopol State Pedagogical University named after Bogdan Khmelnitsky*

Musical culture of zaporizhzhya region at the 1930 – 1950s

Purpose of Article. Based on the research of archival materials, the goal is to consider the musical culture of Zaporizhzhya region of 1930 – 1950s in the aspects of performing, composing, educational practices. **Methodology.** The research methodology includes the use of the method the source analysis in the studying of archival material, cultural approach in order to understand the connections among social, historical and artistic process in the region. **Scientific Novelty.** The scientific novelty is the fact that the author is the first who has revealed the peculiarities of the musical culture's development of Zaporizhzhya region of 1930 – 1950s in the context of historical-political and general cultural processes. **Conclusions.** Despite the fact that the musical culture's development of Zaporizhzhya region was under the normative control and regarded as one of the most effective means of ideological influence on society, the researched period is an important step in the professionalization and formation of musical culture of the region. The factors, led to the

professionalization of the branch, became the formation of the musical education system, the activities of well-known musicians in the region: A. Radchenko, L. Usachev, J. Yatsynevych, A. Presycha etc. In addition, the Zaporizhzhya Regional Philharmonic and professional theatres opened at that period. Increasing of the qualified specialists, creative activity of powerful centres raised the level of musical art of the region to a new level, significantly enhanced the musical education of people.

Keywords: Zaporizhzhya region, music culture, amateur art, musical professionalism.

Актуальність теми дослідження. Проблема розвитку культури окремих регіонів України посідає помітне місце в сучасних гуманітарних, зокрема мистецтвознавчих дослідженнях. Музична культура є важливою складовою регіональних культуротворчих процесів. Її сутність виявляється в сукупності музичних цінностей, діяльності соціуму в напрямку створення, використання, розповсюдження і збереження даних цінностей. Поглиблені дослідження музичної культури регіонів України дозволяють отримати нові дані щодо процесу розвитку загальнонаціональної музичної культури, завдяки яким маємо змогу окреслити якісно іншу, більш повну та цілісну картину історії вітчизняного музичного мистецтва. У зв'язку з цим актуальною стає проблема наукового аналізу історії та сучасного розвитку музичної культури не лише країни в цілому, а й окремих її територій.

Запорізький край є потужним історичним центром української державності, що має багаті регіональні культурні традиції, традиції музичної культури зокрема. Попри останні наукові здобутки, до нині актуальною є проблема комплексного аналізу музичної культури регіону окремих історичних періодів. Зокрема, констатуємо відсутність спеціального дослідження присвяченого розвитку музичної культури Запорізького краю 30 – 50-х рр. XX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Осмисленню проблем музичної культури регіонів України присвячені докторські (Л. Кияновська, Т. Мартинюк, М. Ржевська, М. Черепанін) та численні кандидатські (О. Бадалов, О. Васюта, Н. Костюк, В. Мітлицька, М. Слабченко, П. Шиманський, С. Щітова та багато ін.) дисертації. Особливості розвитку музичної культури Запорізького краю висвітлено у наукових працях О. Антоненка, С. Грушкіної, В. Іванова, Т. Мартинюк, О. Тучі. Накопичений фактологічний матеріал набуває аналітично-критичної та історично-еволюційної оцінки і значно насичує знання з історії розвитку загальнонаціонального музичного мистецтва.

Мета статі – на основі дослідження архівних матеріалів розглянути музичну культуру Запорізького краю 30 – 50-х рр. XX ст. в аспектах виконавської, композиторської, освітньої практики.

Виклад основного матеріалу. Обраний до аналізу історичний період є одним з найбільш складних та трагічних в історії України. Він позначений репресіями, тоталітарною диктатурою, жорстоким ідеологічним і адміністративним контролем. Незважаючи на такі жахливі умови, ми погоджуємося з думкою вчених, що «розвиток української культури тривав, щоправда, дещо уповільненими темпами. Він не міг зупинитися зовсім хоча б тому, що масова ліквідація неписьменності, створення широкої мережі шкіл та інших культурно-освітніх установ і мистецьких колективів сформували справді зацікавленого споживача культури» [3, 23].

Досліджуваний історичний період позначений широкою індустріалізацією регіону, яка вплинула на розвиток його музичної культури. З появою в Запоріжжі на початку 30-х рр. XX ст. важкої промисловості розпочався бурхливий процес будівництва концертних майданчиків, палаців культури, театрів, зміцнюється матеріальна база в галузі культури та мистецтва. Особливо стрімкими темпами розвивається аматорська творчість. У художніх колективах займаються десятки тисяч робітників заводів, фабрик тощо. Музичному мистецтву приділяється особлива увага: виникає безліч вокальних, хорових, інструментальних гуртків, метою яких стають виступи-звіти перед трудящими та представниками влади. Найбільшої масовості набуває хоровий та вокально-хоровий жанри. У сільській місцевості при будинках культури відкриваються короткотермінові курси організаторів хорової справи на селі. Систематично в регіоні організовують курси підвищення кваліфікації та інструктивні семінари для керівників гуртків.

Достатньо розповсюдженим явищем у концертному житті регіону досліджуваного періоду стають виступи зведених хорів та оркестрів, хорових масивів тощо. Вони стають одним з елементів монументальних соціалістичних свят. Для прикладу, 10 жовтня 1932 р. у межах урочистих заходів з нагоди пуску першого гідроагрегату Дніпровської ГЕС відбувся концерт зведеного масиву з 23 хорів та 18 оркестрів загальним складом біля 1000 виконавців, яким керував спеціально запрошений із Харкова диригент, заслужений артист України А. Маргулян [1, 27]. У травні 1954 р. «у всіх районах і містах області за масової участі присутніх проведене свято пісні і танцю. У святкових заходах брали участь хори складом від 300 до 3000 чоловік у супроводі духових оркестрів або ансамблів баяністів» [6, 12].

До творчих колективів залучали людей не лише за бажанням, а й за вимогами керівництва, адже неучасть в огляді художньої самодіяльності розцінювалась як порушення партійної дисципліни. Владою було встановлено суворий контроль над репертуаром: музичний колектив розглядався не лише як осередок долучення людей до мистецько-художніх цінностей, розвитку їхніх творчих якостей, а передусім як важливий чинник виховання соціалістичної свідомості мас. Тому порушення репертуарної політики суворо каралось. Для прикладу, 1948 р. «за грубе порушення державної репертуарної політики звільнено та заборонено працювати у системі мистецтв художньому керівнику Запорізької обласної філармонії І. Ковальському» [11].

Заангажованість на агітаційності та політичній пропаганді обумовили низький рівень виконавської майстерності та однобічність багатьох музичних колективів (у репертуарі переважали ідеологічно «відповідні» твори, «художньо неповноцінні» твори вилучалися). Незважаючи на це, у регіоні з'являється багато талановитих особистостей і функціонують творчі колективи високого художнього рівня.

Упродовж 1935 – 1940 рр. в Запоріжжі провадить активну творчу діяльність відомий композитор і диригент Яків Яциневич. Він працював піаністом-концертмейстером при клубі Дніпрогесу, викладав гру на фортепіано, був керівником вокального ансамблю та хору клубу Алюмінієвого заводу, активно займав-

ся композиторською творчістю. З успіхом виступав аматорський симфонічний ансамбль під кер. Я. Яциневича, в репертуарі були твори П. Чайковського, М. Мусоргського, Й. Штрауса, О. Глазунова та ін. Саме на теренах Запорізького краю у 30-ті рр. ХХ ст. розпочинали свій творчий шлях Георгій і Платон Майбороди – на цей період припадають їхні перші композиторські спроби. Плідною працювали у системі музичної культури регіону: автор відомих пісень «А где мне взять такую песню», «Отговорила роща золотая», засл. діяч мистецтв Росії – Г. Пономаренко; композитор, фольклорист, педагог, учень та послідовник М. Лисенка – С. Чернецький; диригент, засл. діяч мистецтв України О. Пресич та багато ін.

Найвідомішим творчим осередком Запоріжжя досліджуваного історичного періоду стає хорова капела «Дніпрельстан», утворена при хоровому гуртку робітничого клубу Дніпробуду під керівництвом відомого диригента та композитора Леоніда Усачова. Історія капели позначена активною творчою еволюцією – від маленького хорового гуртка, утвореного 1928 р. до Державної хорової капели Запорізької обласної філармонії (1939 – 1948 рр.). Л. Усачов став першим професійним композитором, творчість якого розгорнулася на теренах Запорізького краю й дала поштовх розвитку композиторської справи в регіоні.

Свою майстерність хорова капела під керівництвом Л. Усачова активно презентувала за межами Запоріжжя (гастролі у Севастополі, Сімферополі, Харкові, Одесі, Дніпропетровську та багатьох ін. містах). 1935 р. капела «Дніпрельстан» нагороджена за майстерне виконання класичного репертуару та народних пісень на Всесоюзній олімпіаді музичних аматорських колективів у Москві. 1936 р. колектив було премійовано на Першій Республіканській олімпіаді самодіяльного мистецтва в Києві. Репертуар хору включав твори вітчизняних та зарубіжних композиторів різних епох – Б. Вахнянина, П. Демуцького, О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, П. Толстякова, Я. Степового, В. Ступницького, Я. Яциневича, В. Барвінського, М. Вериківського, Г. Верьовки, К. Данькевича, П. Козицького, В. Косенка, В. Ступницького, О. Бородіна, М. Глінки, В. Калінніков, М. Мусорського, М. Римського-Корсакова, А. Рубінштейна, А. Сєрова, П. Чайковського, Ф. Абта, Ж. Бізе, Р. Вагнера, Й. Гайдна, Ш. Гуно, Е. Гріга, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана та ін.

Періодично концерти хорової капели «Дніпрельстан» проходили у супроводі місцевого симфонічного оркестру під орудою Є. Ароцкера. У 30-х рр. капелою «Дніпрельстан» за участі симфонічного оркестру були поставлені опери «Євгеній Онєгін» П. Чайковського (1933), «Русалка» О. Даргомижського (1936), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1937), музична картинка «Вечорниці» П. Ніщинського (1938). Зазначимо, що лише упродовж 1928 – 1938 рр. капелою «Дніпрельстан» «проведено понад 800 концертів, які прослухало біля 2,5 мільйонів слухачів» [1, 43].

Серед інших відомих у 30-ті рр. музичних колективів відзначимо струнний квартет клубу Дніпробуду у складі М. Левінштейна, В. Щавинського, М. Бруна, П. Сєрова в репертуарі якого були твори А. Вівальді, Й. Гайдна, О. Глазунова, В. Моцарта, П. Сарасате, П. Чайковського. Значну популярність серед мешканців Запоріжжя мали концерти джазового оркестру клубу заводу

«Запоріжсталь» (кер. А. Криворебренко) та симфонічного ансамблю заводу «Комунар» (кер. С. Окопний) [1, 39]. У документах Державного архіву Запорізької області (ДАЗО) знаходимо також відомості про активну творчу діяльність хорової капели Будинку вчителів, засновану 1935 р. (кер. О. Михайлов), хору заводу «Комунар» (кер. О. Раєвський), хорової капели заводу «Запоріжсталь» (кер. В. Школьний). Розвивалось музичне мистецтво й за межами обласного центру. Для прикладу, хор с. Новомиколаївка брав участь у І декаді Української літератури і мистецтва в Москві 1936 р. і дав концерт на сцені Большого театру. У репертуарі колективу значилися, зокрема, хори «Козака несуть», «Із-за гори кам'яної», «Дударик» М. Леонтовича; «Вічний революціонер», «Пливе човен» М. Лисенка; «Зашуміла калинонька» М. Вериківського; «Сусідка» Я. Яциневича. Достатньо широко розповсюджені були аматорські духові оркестри, які функціонували майже при кожному заводі або фабриці.

Порівняно з 30-ми рр. XX ст. аматорська творчість повоєнних років перебувала у важкому стані. Передусім, не вистачало кваліфікованих керівників та концертмейстерів. Більшість творчих осередків за межами обласного центру очолили ентузіасти – педагоги, завідувачі клубві, піонервожаті тощо. Серед музичних колективів домінували вокальні та хорові, в репертуарі яких здебільшого була представлена одноголосна масова пісня радянських композиторів, переважно російськомовна. Винятком були фольклорні колективи які орієнтувалися на народнопісенний репертуар.

Загалом організація музичної самодіяльності у 40-і – 50-ті рр. XX ст. не зазнала докорінних змін. Влада систематично ставила завдання «якомога ширшого залучення населення до художньої самодіяльності» [5, 6]. З 1944 р. в Запорізькій області проводяться щорічні огляди художньої самодіяльності, які стають своєрідним стимулом роботи аматорських колективів. Концертні програми аматорських колективів, хоча й не позбулися політичної за ангажованості, з кожним роком ставали більш змістовнішими. Розширюється жанрова палітра. Поруч із вокально-хоровим жанром, активно розвивається інструментальний. Так у фінальному етапі обласного огляду 1953 р. взяли участь «10 духових і народних оркестрів, найбільшого успіху досяг духовий оркестр Мелітопольського міського будинку культури (керівник К. Георгаді) який з успіхом виконав І частину 5 симфонії Л. Бетховена» [15].

У післявоєнні роки продовжується процес збагачення творчого потенціалу Запоріжжя за рахунок музикантів з інших культурних центрів. Серед них – П. Берестов (засл. працівник культури України, композитор, диригент), К. Єржаківський (засл. працівник культури України, композитор, диригент), В. Зюзін (член спілки композиторів СРСР, засновник Бердянського муніципального оркестру «Азовська чайка»), М. Кисіль (засл. артист України, диригент, педагог), В. Овод (засл. діяч мистецтв України, професор) та багато ін. Їхня творчість дала значний поштовх розвитку музичної культури регіону у наступні історичні періоди, у різні роки під керівництвом митців створені творчі колективи, які вели активну концертну діяльність та презентували музичну культуру Запоріжжя далеко за межами рідного краю.

У 50-ті роки художня самодіяльність активно опановує нові форми роботи – народні філармонії та народні університети культури, які стали ареною демонстрації досягнень аматорської творчості. Зазначимо, що лише упродовж 1950 р. аматорами Запорізької області було проведено 7289 концертів, на яких побувало близько мільйона глядачів [5, 12]. До кінця 50-х рр. ХХ ст. в області працювало 3449 аматорських художніх колективів, які відвідували понад 50 000 учасників [7].

Масовому залученню до художніх колективів у 50-ті рр. сприяв і той факт, що з послабленням післявоєнної депресії населення відчуло значне полегшення, пов'язане із зменшенням трудового та психологічного навантаження. Значна частина людей потягнулася до творчості; для багатьох участь у художній самодіяльності стала не просто видом занять у вільний від роботи час, а засобом виразу й удосконалення внутрішнього світу через долучення до музичного мистецтва.

Помітним чинником розвитку музичної культури Запорізької області другої половини ХХ ст. стає діяльність обласного об'єднання самодіяльних композиторів. Утворене у 1952 р. об'єднання складалося з ініціативної групи, до якої увійшли керівники аматорських музичних колективів, педагоги музичних шкіл. Серед них відомі в регіоні музиканти: К. Єржаківський, П. Берестов, І. Коновалов, М. Коваль, С. Чернецький. Згідно зі статутом організації, вона була утворена «з метою підтримки і творчого самовираження місцевих композиторів, розвитку і популяризації їх музичної творчості та підвищення професійної майстерності, взаємозв'язку й обміну досвідом членів організації» [8, 33]. Об'єднання працювало під егідою спілки композиторів УРСР; опікувався його роботою П. Майборода.

Важливою подією у світлі професіоналізації музичної культури регіону стає заснування Запорізької обласної філармонії у 1939 р. У досліджуваний період «історія філармонії демонструє зростання змісту і форм налагодження концертного життя, а також справи розповсюдження музичної культури в регіоні» [9, 187]. Упродовж 1939 – 1948 рр. в штаті філармонії функціонувала хорова капела «Дніпрельстан». З капелою працювала команда фахівців: художній керівник – Л. Усачов; хормейстери – В. Школьний, А. Бабинін; концертмейстери – В. Динніков, А. Борисов, К. Тікіджян; постановник голосу – Й. Мореллі; викладач дикції – Я. Русаневич. Творча діяльність колективу у статусі професійного відзначалася значною інтенсивністю і відбувалася у різних формах: творчі звіти, лекції-концерти, виступи у супроводі оркестрів.

У 40-50-х рр. робота філармонії була зосереджена у напрямку музично-лекторійної діяльності. Серед працівників установи значилися вокалісти, інструменталісти, акробати, маніпулятори, еквілібристи. Про неповноцінний склад концертних бригад свідчив той факт, що «під час ілюстрації інструментальних прикладів з творчості відомих композиторів глядачам пропонували прослухати гомофонні платівки» [10]. Після скорочення капели «Дніпрельстан», єдиним творчим колективом, що функціонував на базі філармонії був ансамбль бандуристів (кер. О. Чижевський). У звітах установи зазначалося, що «колектив щорічно дає понад 100 концертів у містах та селах області» [4, 29]. Репертуар ансамблю скла-

дався переважно з українських народних пісень. Незважаючи на спроби організації симфонічного ансамблю, повноцінний концертний колектив створити не вдавалося через відсутність кваліфікованих кадрів. Лише 1957 р. при Запорізькій обласній філармонії було створено симфонічний оркестр, першим художнім керівником якого був заслужений діяч мистецтв України, професор Ю. Луців.

Ще одним осередком музичного професіоналізму у досліджуваний історичний період стають професійні театри. Так, 1931 р. набуває державного статус й отримує стаціонарну прописку в Запоріжжі театр ім. М. Заньковецької (нині Львівський Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької). Театр працював у Запоріжжі 10 років і мав вагомий вплив на розвиток культури та мистецтва регіону. Музичною частиною театру завідував талановитий композитор і диригент, засл. артист України О. Радченко (з 1939 р. по 1941 рр. працював також у художній раді обласної філармонії).

Упродовж 1943–1947 рр. в Мелітополі працював Державний музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка. У штаті театру функціонували хор та оркестр.

З травня 1944 р. і дотепер у Запоріжжі працює театр ім. М. Щорса (нині Запорізький обласний академічний український музично-драматичний театр ім. В. Магара). На сцені театру у супроводі хору та симфонічного оркестру поставлено велику кількість класичних і сучасних п'єс різних жанрів – драми, комедії, музичні спектаклі тощо.

Досліджуваний історичний період є початковим етапом формування системи музичної освіти Запорізької області. Першою її ланкою стають музичні школи. У 30-ті рр. XX ст. музичні школи працювали у Запоріжжі та Мелітополі. У післявоєнні роки їх мережа значно розширюється. Так, станом на 1.01.1959 р. працювало вже 27 музичних шкіл у різних населених пунктах регіону.

1 жовтня 1930 р. у Запоріжжі засновано музичний технікум. Цю дату вважають часом заснування Запорізького державного музичного училища (нині носить ім'я П. Майбороди). 1930 р. на два відділи першого курсу технікуму було прийнято 80 учнів. Студенти першого готувалися стати керівниками хорового колективу та народного оркестру, другого – викладачами музичного виховання у трудових школах.

1938 р. музичний технікум перейменували на музичне училище. У передвоєнні часи його діяльність відіграла помітну роль у налагодженні викладацької й концертної справи в регіоні [13, 18]. Свою діяльність Запорізьке музичне училище відновило 1958 р. Нині даний навчальний заклад є одним з провідних осередків системи музичної освіти регіону.

Висновки. Незважаючи на те, що розвиток музичної культури Запоріжжя відбувався в умовах суворої нормативності та контролю і розглядався як один з дієвих засобів ідеологічного впливу на суспільство, досліджуваний історичний період є важливим етапом професіоналізації та становлення музичної культури регіону. Чинниками, що обумовили професіоналізацію галузі, стають формування системи музичної освіти (яка значною мірою вирішила проблему кадрового забезпечення), діяльність у регіоні відомих музикантів: О. Радченка,

Л. Усачова, Я. Яциневича та багатьох ін., відкриття Запорізької обласної філармонії та професійних театрів. Зростання кількості кваліфікованих спеціалістів (педагогів, виконавців, диригентів, клубних працівників), діяльність потужних творчих осередків підняли рівень музичного мистецтва регіону на якісно новий рівень, істотно поліпшило рівень музичної освіченості населення.

Література

1. Альбом капели «Дніпрельстан» (1928–1947). – Запорізький обласний краєзнавчий музей, Ф–ист., спр. 606. – 60 арк.
2. Антоненко О. М. Хорова культура Запорізького краю XX – початку XXI століть в аспектах музичної регіоналістики: дисертація на здобуття наукового ступеню кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01 / О. М. Антоненко // Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2014. – 296 с.
3. Богуцький Ю. П. Українська культура в європейському контексті / Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук, Л. М. Новохатько. – К.: Знання, 2007. – 679 с.
4. Годовой отчет о деятельности Запорожской областной филармонии за 1953 г. – ДАЗО, Р–2322, спр. 102. – 37 арк.
5. Годовой отчет о работе Запорожского областного Дома народного творчества за 1950 г. – ДАЗО, Р–2006, спр. 136. – 50 арк.
6. Годовой отчет о работе Запорожского областного Дома народного творчества за 1954 г. – ДАЗО, Р–2006, спр. 251. – 20 арк.
7. Годовой отчет о работе Запорожского областного Дома народного творчества за 1958 г. – ДАЗО, Р–2006, спр. 319. – 35 арк.
8. Жульева Л. В. Композиторы Запорожья : информационный справочник / Л.В. Жульева. – Запорожье, 2005. – 42 с.
9. Мартинюк Т. В. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX – XX століть. (П'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю) : монографія / Т.В. Мартинюк. – Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської ради, 2003. – 608 с.
10. Моров А. В одном городе / А. Моров. – Советская музыка. – 1954. – №11
11. Приказы по Запорожскому областному отделу по делам искусств за 1948 г. – ДАЗО, Р–2518, спр. 8. – 88 арк.
12. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / М. Ю. Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.
13. Твердохліб Т. В. Запорізьке державне музичне училище ім. П. І. Майбороди / Т. В. Твердохліб; А. Є. Трофіменко; М. І. Мельник; В. Л. Терещенко. – Запоріжжя : Дніпровський металург, 2000 – 24 с.
14. Творческие характеристики на коллективы художественной самодеятельности за 1960 г. – ДАЗО, Р–2006, спр. 401. – 10 арк.
15. Червоне Запоріжжя. – 1953. – 4 грудня.

References

1. Booklet choir «Dniprel'stan». (1928–1947). Zaporizhzhya Regional History Museum, F-hist., 606 [in Ukrainian].
2. Antonenko, A. M. (2014). Choral Culture of Zaporizhia Region in the 20th – Beginning of the 21st Centuries in Aspects of Regional studies of Music. Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
3. Bohutskyj, J. P., & Andrushchenko, V. P., & Bezvershuk, J. O., & Novokhatko, L. M. (2007). Ukrainian culture in the European context. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

4. Annual report on the activities of Zaporizhzhya regional Philharmonic. (1953). State archive Zaporizhzhya region, P–2322, 102 [in Russian].
5. Annual report on the work of the Zaporizhzhya regional House of folk arts. (1950). State archive Zaporizhzhya region, P–2006, 136 [in Russian].
6. Annual report on the work of the Zaporizhzhya regional House of folk arts. (1954). State archive Zaporizhzhya region, P–2006, 251 [in Russian].
7. Annual report on the work of the Zaporizhzhya regional House of folk arts. (1958). State archive Zaporizhzhya region, P–2006, 319 [in Russian].
8. Zhulyeva, L. V. (2005). Composers of Zaporizhzhya. Zaporizhzhya [in Ukrainian].
9. Martynyuk, T. V. (2003). Musical professionalism of the Northern Azov region of XIX – XX centuries. (Five views on socio-cultural dynamics of Zaporizhia region). Melitopol: Publishing house of Melitopol city Council [in Ukrainian].
10. Morov, A. (1954). In a city. Sovetskay muzuka, №14 [in Russian].
11. Orders of Zaporizhzhya regional Department of Art sphere. (1948). State archive of Zaporozhye region, P–2518, 8 [in Russian].
12. Rzhevska, M. Ju. (2005). At the turn of the eras. Music the Dnieper Ukraine in the first third of the twentieth century in the sociocultural context of the era. Kyiv: Avtograf [in Ukrainian].
13. Tverdokhleb, T. V., & Trofimenko, A. I., & Melnik, M. I., & Tereshchenko, V. L. (2000). Zaporizhzhya state musical school after P. I. Mayboroda. Zaporizhzhya: Dniprovsky Metalurg [in Ukrainian].
14. A creative description for Amateur music groups. (1960). State archive of Zaporozhye region, P–2006, 401 [in Ukrainian].
15. Chervone Zaporizhzhya. (1953). Zaporozhye, 4 December [in Ukrainian].

УДК 7.038.6

Афоніна Олена Сталівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
aolena7@gmail.com

ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В СИНТЕЗІ МИСТЕЦТВ

Мета роботи. Визначити особливості художніх прийомів «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного підходу, який дає змогу виявити особливості використання художніх прийомів «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. **Наукова новизна** роботи пов'язана з вивченням художніх прийомів «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. Досвід минулої культури у вигляді міфологічних, сакральних, фольклорних кодів-образів та цитат, алюзій і ремінісценцій репрезентується у постмодерністському мистецтві. Рекламна привабливість сучасного твору пов'язана з використанням відомих назв у мистецькій практиці (Шекспір, Орфей, Еврідіка тощо). Цитати, алюзії, ремінісценції як художні прийоми «подвійного кодування» через функції семантики, засоби трансформації кодів-символів та включення їх у систему інтертекстуальності створюють умови для подвійного розкодування змісту творів. **Висновки.** Синтез мистецтв, а у постмодернізмі часто на рівні еклектичного або мозаїчного поєднання художньої образності,

© Афоніна О.С., 2017

презентує широку палітру кодів в їхніх мистецьких діалогах або навіть у полілогах. Відмова від класичних канонів привела до того, що художня виразність доповнюється умовними знаками у вигляді символів і кодових позначень, які фрагментарність і невизначеність постмодерністського тексту цементують у цілісне дійство. Коди-образи та символи-коди в назві твору забезпечують його розпізнавання. Звичайно, що прийоми «подвійного кодування» і розкодування у процесах сприйняття та інтерпретацій є складними, тому що треба знати твори минулих часів, і одночасно простими, тому що забезпечуються аудіально та візуально синтезом естетичної апперцепції, яка ґрунтується на відтворенні досвіду. Коди-образи через прийоми «подвійного кодування» (цитати, алюзії, ремінісценції) проникають у текстову побудову синтетичного твору, забезпечуючи збереження, переробку і передачу інформації від відомого твору до сучасного.

Ключові слова: код, подвійне кодування, балет, опера, кіно, цитата, алюзія, ремінісценція.

Афонина Елена Стальевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Художественные приемы «двойного кодирования» в синтезе искусств

Цель работы. Выделить особенности художественных приемов «двойного кодирования» в синтезе искусств. **Методология исследования** заключается в применении системного подхода, который позволяет выявить особенности использования художественных приемов «двойного кодирования» в синтезе искусств. **Научная новизна работы** представлена изучением художественных приемов «двойного кодирования» в синтезе искусств. Опыт прошлой культуры в виде мифологических, сакральных, фольклорных кодов-образов и цитат, аллюзий и реминисценций широко используется в искусстве постмодернизма. Рекламная привлекательность современного произведения связана с использованием известных названий в художественной практике (Шекспир, Орфей, Эвридика и т.д.). Цитаты, аллюзии, реминисценции как художественные приемы «двойного кодирования» через функции семантики, средства трансформации кодов-символов и включение их в систему интертекстуальности создают условия для двойного декодирования содержания произведений. **Выводы.** Синтез искусств в постмодернизме часто характеризуется эклектичным или мозаичным сочетанием художественной образности, представляя широкую палитру кодов в художественных диалогах. Художественная выразительность при отказе от классических канонов дополняется условными знаками в виде кодов-символов, которые цементируются в целостное действо не смотря на фрагментарность и неопределенность постмодернистского текста. Коды-образы-символы в названии произведения обеспечивают его распознавание. В процессах восприятия и интерпретации приемы «двойного кодирования» и декодирования являются сложными – необходимо знание культурных кодов, и одновременно простыми, потому что обеспечиваются аудиально и визуально синтезом эстетической апперцепции, которая основывается на воспроизведении опыта. Коды-образы через приемы «двойного кодирования» проникают в текстовое построение синтетического произведения, обеспечивая сохранение, переработку и передачу информации от известного произведения к современному.

Ключевые слова: код, двойное кодирование, балет, опера, кино, цитата, аллюзия, реминисценция.

Aphonina Olena, *PhD in Arts, associate professor, doctoral student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Artistic techniques «double coding» in the synthesis of the arts

Purpose of Article. The purpose of the article is to highlight the artistic techniques «double coding» in the synthesis of the arts. **Methodology.** The methodology of the study is to apply a systematic approach that allows you to identify the features of the use of artistic methods of «double coding» in the synthesis of the arts. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this work is presented the study of artistic techniques «double coding» in the synthesis of the arts. Experience of

past culture in the form of mythological, sacred, folk-codes of images and citations, allusions and reminiscences are widely used in the art of Postmodernism. Advertising appeal of modern works is associated with the use of well-known names in the artistic practice (Shakespeare, Orpheus, Eurydice, etc.). Citations, allusions, reminiscences as the artistic techniques of «double coding» through semantic function and means of transformation of the code-symbols and their inclusion in the system of intertextuality create conditions for dual decoding of content works. **Conclusions.** The synthesis of the arts in Postmodernism is often characterized by the eclectic mix of art and mosaic imagery, represents a wide palette of artistic codes in their dialogues. Disclaimer from the classical canon has led to the fact that artistic expression is supplemented by conventional signs in the form of symbols and code words, fragmentation and uncertainty of post-modern text is cemented in a holistic action. Codes images and symbols codes in the product titles ensure its recognition. In the processes of perception and interpretation techniques of «double coding» and decoding are complex. It means they require knowledge of cultural codes, and at the same time, simply because that provided auditory and visual aesthetic synthesis of apperception, which is based on playback experience. Images of the codes through techniques of «double coding» enter the text to build a synthetic product, ensuring the preservation, processing and transmission of information from well-known works of the contemporary.

Keywords: code, double coding, ballet, opera, cinema, citations, allusion, reminiscence.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво постмодернізму презентує креативність у відборі художніх засобів, осмислення яких відбувається в процесі вивчення конкретних прикладів. Тому актуальність даної статті визначається аналізом синтетичних творів з акцентом на художніх прийомах «подвійного кодування».

Мета дослідження – визначити особливості художніх прийомів «подвійного кодування» в синтезі мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Для творів постмодернізму притаманний «радикальний еклектизм» (Ч. Дженкс), який характеризується часто штучним, вторинним з'єднанням елементів тексту. Тож саме особливості постмодерністичного *тексту* є однією із головних характеристик «подвійного кодування». Крім того, підвалинами «подвійного кодування» Ч. Дженкс [3] вважає пародійне співставлення текстуальних світів, що в свою чергу здійснює вплив на плюралізм форм і змістів постмодерністичних творів (Ж. Ліотар). При цьому художніми прийомами «подвійного кодування» стають цитати, алюзії, реміснценції, які утворюють пастіш чи нові конотації відомих змістів.

Специфіка природи постмодерністського тексту досить часто розглядається дослідниками через «подвійний код». Такі інтертексти цитують попередні тексти без посилань, а в свою чергу твір сприймається в залежності від виду цитування. Кодомовна модель, яку закладає автор, визначається, як правило, без труднощів. Наприклад, міфологічні коди стають розгадкою для багатьох творів мистецтва. Так, історія міфу про кохання Орфея та Еврідіки часто-густо і по-різному інтерпретувалася художниками, композиторами, хореографами тощо. Тільки оперних спектаклів на цю тему існує більше ніж сто. Попри це, в Іспанії вийшов ще й фільм «Орфей та Еврідіка» (2014) режисера Карлуса Падріса. Він зауважив, що свого часу Глюк реформував оперне мистецтво, створивши «Орфея та Еврідіку», а на початку XXI ст. кінорежисер переосмислив міф, залишаючись у межах основних подій з перенесенням їх до нових реа-

лій. Зокрема, роль Орфея стала жіночою. Виконавці тут стають учасниками дій: музиканти і хор одночасно грають демонів, загиблі душі та ін. Середньовічна іконографія та зображення міфічних істот, що залишилися в романських і готичних соборах, створили візуальні ефекти, з яких із сучасним яскравим освітленням та використанням відеопроекцій виникла цілісна синтетична картина дійства. Усі події відбуваються в руслі міфологічного часу, але вже мають нове семантичне забарвлення, тобто з'являються нові конотації відомого змісту.

Також існує домінування прийому гібридизації як ознаки подвійного кодування у балеті «Орфей та Еврідіка» (2008) та фільмі-виставі на відповідну музику К. В. Глюка американської танцівниці і хореографа фінського походження, але постійно працюючої у Франції Піни Бауш. Вона звернулася до сюжету міфу про Орфея та Еврідіку у «танцопері» (за її визначенням), де кожному персонажу відповідає два сценічних виконавці – оперний і балетний – та поєднані два різні театри: балетний і оперний. На сцені тому два Орфея, дві Еврідіки, два Амура з подвійністю акторів у цих образах. Цікавим є синтетичне втілення «оперних» душ «балетних» образів. На думку хореографа Піни Бауш, душа міститься в голосі.

Вистава починається з того, що Еврідіка після весілля помирає. Простір сцени ніби окреслений смертю: біла стіна, на заднику – скляний куб, вузький і довгий сухий кущ, покладений на бік. Еврідіка у весільному вбранні сидить на стільці, поруч із нею оголений Орфей, обличчям до прозорого скла і навпаки, обличчям до залу звернена його душа – жінка у довгій чорній сукні. Співаки, які є втіленням «душ» танцівників, вільні у своїх рухах. Вони з Амуром прийшли сповістити Орфею про те, що він може вирушити за Еврідікою у потойбічний світ. У балетного героя починається боязкий, напівнепритомний діалог: то його «душа» просто схиляється до ніг «душі» Амура і миттєво відповідає вдячністю.

Тут номери оперні чергуються із балетними, синтетично розкриваючи події міфу. Автор звертається до всіх систем сприйняття, пам'яті, синестезійно поєднуючи картинки-стимули з картинками-реакціями та з вербальними значеннями, що сприяє найшвидшому розкодуванню авторами замислів через асоціативні зв'язки.

У постмодерністичному «подвійному кодуванні» бере участь і кіномистецтво як мистецтво синтезу, хоча для художньої образності постмодернізму і не характерний саме принцип синтезу. Для художньої образності більш характерна еклектика. Кінематограф, за Джеймісоном [2], інтерпретується як пастіш із імітацією оперного, театрально мистецтва в сучасній версії. Художній образ тут більше характеризується мозаїчністю поєднання, здійснюючи зв'язок усіх систем розумової та естетичної діяльності в їхньому синтезі, коли когнітивна переробка інформації стає ефективнішою. Вербальна назва кінофільму «Орфей» є контактною інформацією для глядачів, психокодом для розшифровки. Цей код-образ із століття у століття має змістове навантаження і на рівні іконічної пам'яті та апперцепції вибудовує низку подій у свідомості глядачів-слухачів. Гіпотеза подвійного кодування як гіпотеза функціонування мислення, висунута А. Пайвіо, у даному прикладі пояснює динаміку розумового та есте-

тичного процесів переважно з опорою спочатку на вербальних, а потім вже на візуальних елементах [4].

Хоча у розкодуванні образів фільму «Орфей та Еврідіка» неможливо оминути й ідею асоціативної пари, яка належить Воллену і Лаурі. Вона звертається до ефекту дивного поєднання звичайного і незвичайного в образі, що було важливим фактором навчання і пам'яті. А саме, режисер К. Падріс у фільмі подає Орфея в образі жінки, здійснюючи перенос дії в сучасність, що впливає на довгострокову пам'ять про образ. Тож, Орфей міфологічний і Орфей в образі жінки є асоціативною парою, в якій ці образи використовуються як медіатори, виконуючи роль кодів з відповідними примхами подвійності кодування і трактування.

Взагалі візуалізація образів виникає під впливом вербальної репрезентації, хоча є і зворотній процес репрезентації. Основні закономірності цього процесу як процесу подвійного кодування виглядають у фільмі наступним чином. Образ Орфея обробляється в межах образної системи кодування міфу. Виникає багато асоціативних хронотопних зв'язків: часових – коли це відбувалося, з якими подіями пов'язано в часі, як ці події репрезентуються в сучасності; просторових – комунікативні зв'язки, що виникають у відносинах між героями, розгортання подій. Тут, за теорією А. Пайвіо, відбувається формування вторинних образів і диференціація перцепієнтів на «візуалізаторів» та «вербалізаторів». Хтось тільки почує назву «Орфей» і вже знає куди спрямувати свої думки, а комусь треба повністю продивитися твір для оцінки його значення.

Дуже часто сучасні митці звертаються до синтезу, взаємодії, гібридизації видів мистецтв для розкриття певної світоглядно-естетичної ідеї. Процеси синтезування мистецтв розгортаються на основі спільної, кодомовної природи постмодерної художньої мови. А поетична чи музична мови піддаються «подвійному прочитанню». Прикладом такого прочитання є мультимедійні твори, де комбінуються різні форми інформації: звук, літературний текст, графіка, анімація, відео. Так, мультимедійний проект виставки «Чингізиди України» (2009) виник під впливом історичної книги О. Гайворонського «Повелителі двох материків», яка подає історію кримського ханства. Художню реконструкцію портретів кримських ханів династії Гераїв зробив живописець Юрій Нікітін, зобразивши нащадків легендарного Чингізхана, лідерів середньовічної кримськотатарської держави, що протягом 300 років була провідним геополітичним утворенням на теренах нинішньої України. Композитор Алла Загайкевич «озвучила» інсталяцію «Два кольори світу: Червоний – Синій». Скоріше за все у цьому проекті синій колір – це символ кримсько-татарського народу. Зокрема, в історії євразійських степів і прилеглих до них районів після монгольського часу добре відомі кочові об'єднання, в назви яких входило слово орда. Крім Золотої Орди були відомі Орди Біла, Синя, Сіра та ін. Багато з орд існували в Казахстані та інших степових і гірських районах в XVI-XVIII ст. і пізніше. В цей же час в степах продовжувала жити пам'ять про ряд орд більш раннього часу, особливо про Чингізові орди. А червоний колір має подвійний символізм: це і кров, але й свято. То назва проекту «Два кольори світу: Червоний – Синій» проголошує подвійну символіку – від горя до радощі, до влади. Подвійне кодування відбулося на різних рівнях синтезу

мистецтв і художніх мов, використовуючи вербальну, невербальну та аудіальну кодомовні системи.

Тут історичні вербальні коди-образи сформували у відвідувачів виставки асоціативні зв'язки з епохою Чингізхана (за книгою О. Гайворонського). Живописні коди образів Чингізидів активізували та спрямували роботу пам'яті до знайомих з історії подій, які візуалізувалися в картинах Ю. Нікітіна. Внаслідок синтезу художньої інформації посилюється естетичний вплив на слухачів і глядачів, активізуючи подвійність сприйняття візуального ряду зображеними історичними подіями, а музичного супроводу – компонентами взаємодії візуального, вербального та аудіального.

Сучасні автори скоріше неусвідомлено для себе розробляють так звані «експериментальні проекти», в яких звертаються одночасно до вербальної та невербальної символічних систем. Для сприйняття глядачів чи слухачів таке звернення до різновиду «подвійного кодування» є теж актуальним і корисним. Ці кодомовні моделі функціонують різними способами, і кожна з них ґрунтується на специфічному кодуванні, організації, зберіганні і відтворенні різних типів інформації (А. Пайвіо). Так, сучасний живопис та музичний перфоменс синтетично поєднані в проекті «БANZAЙ». Молоді художники Катерина Троценко, Іван Губенко, Єгор Бадін, Антон Логов, Віктор Соловар, Андрій Дудченко розгортають свої роботи (візуальні) у звуковому просторі (аудіальна система). Звучать музичні провокації Сергія Зажитька та музикантів, поетів і акторів Данили Перцова, Максима Коломійця, Дмитра Данова, Олександри Кадуріної, Андрія Мерхеля, Андрія Крилова і Маріанни Голубенко. Картини, представлені в проекті БANZAЙ, різні за жанрами, стилями та напрямками.

Проект є початковою ланкою, яка надає програмний імпульс вільному імпровізаційному розгортанню подій, що досягне кульмінаційної точки під час перфомансу. Мета події – побажання «10 тисяч років життя українському мистецтву». Відтак, БANZAЙ – свого роду містифікація, під час якої відбудеться поєднання провокативних форм поведінки з пошуками сенсу за допомогою естетики абсурду, а рух із віртуального простору галереї NZ у реальний простір супроводжуватиметься вигуками «БANZAЙ!». Саме синтез, багатосторонній зв'язок різних видів мистецтва активізують когнітивну та естетичну переробку інформації. Коли інформація має подвійну форму кодування, підвищується продуктивність запам'ятовування. Образна пам'ять має більшу стійкість, ніж вербальна, тож поєднання живопису і музики в імпровізаційній формі звертається до двох кодуючих систем невербального образного процесу і вербального символічного. Ці коди – образний і вербальний – перетинаються при обробці інформації, виявляючи процес подвійного кодування у синтезі мистецтв і позахудожньої реальності (перфоманс).

Подальше перенесення музичної дії до басейну викликає багато асоціацій із виставами в дельфінарії, спортивними змаганнями. Все ж таки концертні форми не дуже часто проходять у басейнах. Тому постмодерністичний синтез у смислі гібридизації або перфоманса, іронічного ставлення до канонів у композиторки Вікторії Польової в її творі «Ave Maris Stella» (Радуйся, Зірка морська)

трактується як відмова від традиції, що вже саме по собі стає провокативним і утворює подвійність у створенні умов для кодування.

За змістом твір присвячений вигаданому місту під стихією Води. Море сховалося, річка заморозилася і тому «морській зірці» (Афродіті – Венері) довелося зійти серед хлору і гумових шапочок. За словами композиторки в інтерв'ю з музичним критиком Любов'ю Морозовою, у проекті виконуються частини з хорової симфонії на тексти з «Божественної комедії» Данте: «Аве Марія», «Хмари», «Спів вогненних кіл» (керівник Оксана Нікітюк). Для найкращої передачі атмосфери часів Данте включені і твори тих ренесансних часів. У концерті звучить музика часів Данте: органум Перотіна, Дюфаї, григоріанський хорал. Їх співає чоловічий хоровий ансамбль і грає дует юних скрипалів «Duo violins».Твори на тексти з «Божественної комедії» Данте a cappella створені композитором для виконання змішаного хору.

Слухачі, як належить у перфомансі, теж беруть участь у виставі: частина перебуває у басейні, частина навколо води слухає концерт. Ігри із слухачами, музично-синтетичним текстом впливають на різні системи сприйняття твору, – як інтелектуальні, так і естетичні. У цілому дійство можна поділити на дві основні сфери мистецької дії й художнього впливу. Перша створює атмосферу «морської зірки» і «міста над водою» – того, що відбувається у басейні завдяки вода, її сплескам. Музика ж В. Польової у другій сфері виконує драматургічну функцію, органічно синтезуючи реальні звуки басейну, людей у ньому, сміх із сучасними ритмами, мелодією хору, текстами Данте, які у даному творі, є більше енергетично нейтральними. Уся синтетична звукова сфера забезпечує надзавдання драматургії: активно використовується хорове звучання з медитативною мелодією, що створює неповторну атмосферу дійства, з його подвійним кодуванням і розкодуванням.

Наприклад, процес сприйняття балету-перфомансу «Вірус Охада Нахаріні» (2001) відомого хореографа Охада Нахаріні (учня М. Бежара) з віршами французькою мовою багатоступеневий і потребує тому поетапний шлях розкодування. Сюжетний зміст твору – спостереження розповсюдження Вірусу по тілу за допомогою показу його пересування крейдовими малюнками. Спочатку малюється Вірус на тілі, потім у середині тіла, як крейдою, так і хореографічними рухами, наближеними до вільних рухів сучасного балету. Урешті-решт Вірус потрапляє в людський колектив і розповсюджується вже в ньому. Малюнки крейдою, вірші, пантоміма, хореографія, музика, вигуки надають кодуванню велику кількість можливостей трактування й, відповідно, розкодування. Якби не назва балету, то весь процес динамічних рухів сприймався б просто як великий Рух. Тільки назва налаштовує глядачів на Вірусний рух, який може заполонити весь людський простір. Тож, семантично насичені назви стають постмодерновими кодами до трансляції глибинного змісту твору, що співпадає із визначенням У. Еко коду як «лейблу» і одночасно «лабіринту». У свою чергу подвійне кодування із потраплянням коду (virus – «отрута») в лабіринт (отрутний код-агент, який відтворюється всередині чогось живого) рухається у свідомості й пам'яті слухачів-

глядачів, визначаючи кодомовний зміст балету-перфомансу як синтетичної та синестезійної мистецької акції.

На прикладі синтетичної, музично-драматичної вистави «Орестея» (1996) для читця, інструментального ансамблю та балету сучасного українського композитора Олександра Козаренка можемо спостерігати різні рівні характеристик подвійного кодування з точки зору психології за концепцією А. Пайвіо. У сценічному дійстві «Орестеї» відбувається обробка візуальної і вербальної інформації, яка вимагає наявність різних систем із самостійними репрезентаціями одночасно вербальних (слова читця), візуальних (хореографія), аудіальних (музика) кодів. Сприйняття візуального хореографічну коду одномоментно забезпечує осягнення простору. Слова читця як вербальний код розгортаються в часі і вирішують визначення глядачами абстрактну міфологічну символіку. Цікаве музичне рішення в оформленні сценічної дії встановлює контакти між візуальною та вербальною системами на рівні асоціацій. Тож, спираючись на концепцію Пайвіо, усі види кодоінформації працюють у режимі взаємодії первісної сенсорної обробки інформації – слова читця і хореографія – з системою довготривалої пам'яті – звернення до міфологічних образів та подій. Асоціативний рівень активізує досвід глядача і слухача на роботу взаємодії вербальної і візуальної систем, що виражається в «референції».

Вистава синтетично поєднує традиції античної трагедії зі сучасною хореографією та перформансом. Переосмислення античних сюжетів у сучасній художній творчості досить розповсюджене явище не тільки у постмодерній культурі, цим характеризується увесь історичний розвиток культури взагалі.

Отже, в основі сучасної версії «Орестеї» – трилогія Есхіла про смерть Агамемнона від рук його дружини та помсту його сина Ореста за батька (за перекладом О. Содомори, Р. М. Рільке, О. Забужко). З точки зору психології – це є іконічною пам'яттю (від грец. Eikon – зображення) та сенсорною копією інформації. Глядачі сприймають інформацію зорово, слухачі – аудіально. Але усі реципієнти працюють із сенсорним кодом – це зміст міфу. У виставі музика, спів, хореографія синтетично стимулюють усі види розумової діяльності: пам’ять, уяву, сприйняття, формують цілісність образу, дії, вибудовують логічні зв’язки.

Подвійність розкодування на репрезентаційному рівні пов’язана із повторним відтворенням баченого візуально, почутого аудіально та на психологічному рівні через порівняння із першоджерелом (міфом) та синестезійним встановленням внутрішніх зв’язків у творі «Орестея». Візуалізація образів і візуальні коди сприймаються одномоментно, а потім відбувається їхня вербалізація, пов’язана із символами образів-кодів та їхнім семантичним навантаженням (Орест, Есхіл, Агамемнон). Музика О. Козаренка доповнює цю психологічну інформацію про героїв трагедії, звертаючись до різних підсистем пам’яті, розкриваючи кодомовний характер вистави і драматургію сюжету. Подвійне розкодування здійснюється тут за допомогою усіх засобів художньої виразності (акторської гри виконавців, їхньої мови, динамічної музики, оригінальної пластики, хореографічних елементів).

Дискурсивна невизначеність літературного сюжету (т. зв. «непрозорі знаки» – П. Дениско) у балеті передбачає мінімум подвійності трактування, що і є ознакою подвійного кодування. Тому і музичний та хореографічний калейдоскопи у балеті «Sinfonia Estravaganza» (2013) О. Козаренка та балетмейстерів Володимира Пантелеймонова і Олександра Плахотнюка відносяться до стратегій постмодерністичної спадщини з безсюжетністю як характерною ознакою балетного мистецтва ХХ століття та музикою, спеціально не призначеною для танцю. Поєднання традицій та новацій починається із назви балету – «синфонія». Саме так назвав свій твір композитор на відміну від «симфонії» (в перекладі – «співзвуччя»), а синфонія – незвична симфонія через гру семантики.

До кожної частини твору О. Козаренка виникають алюзії на інші музичні приклади. Перша частина апелює до джазових композицій в американському стилі початку ХХ ст. Навіть є певні мотивні алюзії на балет Дж. Баланчина «Коштовності», який складається з трьох частин і друга з них – «Рубіни» – на музику І. Стравінського «Капричіо для фортепіано з оркестром». Друга частина твору О. Козаренка, за словами самого композитора, алюзійно приводить слухача до джазово-блюзових інтонацій. Окрім того, його музика пронизана алюзіями на балети І. Стравінського і шедеври-мініатюри М. Равеля, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна. Таке музичне рішення підказано композитору часом, коли активізація процесу синтезу мистецтв (музика, танець, театр, література, кіно, відео, карнавальне дійство) призвела до появи хореографічної фантазії.

Усі рухи, поєднання комбінацій, танцювальні малюнки і повітряні підтримки є синтезом різних технік (класика, джаз-танець, сучасна хореографія, імпровізація). Балетний приклад, «Sinfonia Estravaganza», є підтвердженням того, що сучасне хореографічне мистецтво є узагальнюючим щодо попередніх традицій, користуючись кодами-знаками, а також раціональними моделями з функціями збереження, вироблення, трансляції інформації. Як і багато інших постмодерністичних творів, балет «Sinfonia Estravaganza» характеризується таким принципом організації тексту як нонселекція, що підтверджує думку Р. Барта про єдність різних кодів в одному художньому тексті, які створюють умови для «подвійного кодування» в мистецтві.

Узагалі на основі творів В. Шекспіра в сучасному театрі вирішується ретрансляція постмодерністичного комплексу в синтетичних формах взаємодії мистецтв. Постмодерністські конотації у виставі «Весь світ Шекспір» сучасного українського режисера-постановника Віталія Пальчикова (2014) пов'язані з використанням цілого ансамблю різних текстів: музичних, літературних, хореографічних, оперних. Для творів постмодернізму характерна також оповідь від автора, – не автентичного, який помер, а від вигаданого, «дереконструйованого». Так, у даній виставі текст начебто створюється персонажем Шекспіром, який поєднує в пастішний калейдоскоп цитати шекспірівських творів різних жанрів. Звідси виникає ілюзія відсутності розриву між елітарною та масовою культурою, тобто виникає ефект «подвійного кодування». до гіпертексту «Весь світ Шекспір» увійшли шість маленьких вистав, які складають ціле.

Перша дія репрезентована театром тіней. Вона побудована на сюжетній канві «Ромео і Джульєтти» з музикою однойменною увертюри П. Чайковського. Мізансцена, світло, музика, тіла акторів, декорації супроводжуються онлайн-зйомкою у безпосередньому синтезі із сценічною дією. Гра акторів транслюється через проектор: виникає ефект «театр у театрі», що підсилює «подвійне кодування» у виставі. Головні герої – Ромео і Джульєтта на першому плані, вони справжні, як і їхні почуття, решта не має значення: силуети акторів підкреслюють їхню другорядність. У цілому вся дія сприймається також і як «кіно у театрі», що відповідає естетиці постмодернізму.

Друга частина вистави більш різноманітна, складаючись із різних сцен опер і балетів за сюжетами Шекспіра, що справляє враження вже про «виставу-концерт». Разом з тим є центр, який об'єднує усі номери – це величезне ліжко. Від одного номера до наступного його призначення змінюється. Так, у «Макбеті» Дж. Верді (сцена і каватина Леді Макбет) це ліжко виконує й роль трибуни. В арії Фальстафа з опери «Фальстаф» ліжко – цілий світ героя. У дуеті Отелло і Дездемони з опери «Отелло» (обидві створені Джузеппе Верді) – це любовне ліжко. Після оперних номерів балетні фрагменти з «Ромео і Джульєтти» С. Прокоф'єва апелюють до інших культурно-психологічних кодів, створюючи своєрідний «діалог», а, може, «полілог» кодів у контексті естетики синтезу мистецтв.

Отже, синтез мистецтв, а у постмодернізмі часто на рівні еклектичного або мозаїчного поєднання художньої образності, презентує широку палітру кодів в їх мистецьких діалогах або навіть у полілогах. Відмова від класичних канонів привела до того, що художня виразність доповнюється умовними знаками у вигляді символів і кодових позначень, які фрагментарність і невизначеність постмодерністського тексту цементують у цілісне дійство. Коди-образи та символи-коди в назві твору забезпечують його розпізнавання. Звичайно, що прийоми «подвійного кодування» і розкодування у процесах сприйняття та інтерпретацій є складними тому, що треба знати твори минулих часів, і одночасно простими, тому що забезпечуються аудіально та візуально синтезом естетичної апперцепції, яка ґрунтується на відтворенні досвіду. Коди-образи через прийоми «подвійного кодування» (цитати, алюзії, ремінісценції) проникають у текстову побудову синтетичного твору, забезпечуючи збереження, переробку і передачу інформації від відомого твору до сучасного.

Література

1. Барт Р. Семиотика. Поэтика // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер., общ. ред. и вступ. Ст. Г.К. Косикова. – М.: «Прогресс», 1989. – 616 с.

2. Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймисон / [Пер. с анг. А. А. Горных] // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 118 – 137.

3. Дженкс Чарльз Взлёт архитектуры постмодернизма // Корпус 3. – Режим доступу : http://cih.ru/k3/jenx.html.

4. Солсо Р. Л. Когнитивная психология Текст / Р.Л. Солсо // Пер. с англ. – М.: Тривола, 1996. – 600 с. – Режим доступу : http://yanko.lib.ru/books/psycho/solso=cognitive_psychology- 6.ru =ann.htm

5. Paivio A. A Imagery and Verbal Processes. N.Y., 1971 // Режим доступу : http://www.instructionaldesign.org/theories/dual-coding.html

References

1. Bart, R. (1989). Semiotics. Poetics. Selected works. Moscow: «Progress» [in Russian].
2. Jamieson, F. (1996). Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. Philosophy of the Postmodern age [in Russian].
3. Charles, J. Rise architectural Postmodernism. Enclosure 3. Retrieved from http://cih.ru/k3/jenx.html [in Russian].
4. Solso, R. L. (1996). Cognitive psychology text. Moscow: Trivola. Retrieved from http://yanko.lib.ru/books/psycho/solso=cognitive_psychology-6.ru=ann.htm [in Russian].
5. Paivio, A. (1971). A Imagery and verbal processes. N.Y. Retrieved from http://www.instructionaldesign.org/theories/dual-coding.html [in English].

УДК 78.071.2 (316.7)

Бондарчук Віктор Олексійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри баяна і акордеона
Національної музичної академії України
імені П.І. Чайковського
art2603@ukr.net

ДМИТРО ГНАТЮК – У БОРОТЬБІ ЗА ЕСТЕТИЧНУ ІДЕНТИФІКАЦІЮ ВІТЧИЗНЯНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ 1960-Х РОКІВ

Мета дослідження – розглянути процес оновлення вітчизняного оперного виконавства періоду шістдесятництва з аналізом творчої діяльності Д.М. Гнатюка. У координатах запропонованої моделі повідомлення виокремлюються механізми опрацювання оперних ролей митцем, принципи вирішення сценічних завдань в контексті виконавської інтерпретації. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історичного та культурологічного методів, що дає можливість аналізу становлення творчої особистості в контексті соціокультурної динаміки України. Запропонований міждисциплінарний підхід до розгляду проблеми створює оптимальні умови вивчення сутності вітчизняного оперного виконавства у проекції на творчі поступи Д.М. Гнатюка. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень щодо становлення оперного жанру в координатах вітчизняного культурного простору та закріплення його статусу у площині міжнаціональної мистецької комунікації XX століття. **Висновки.** Дослідження творчого шляху Д.М. Гнатюка в контексті соціокультурної динаміки 60-х років XX століття стимулює до перманентного переосмислення мистецьких поступів вітчизняного оперного виконавства, заповнюючи його прогалини та не висвітлені аспекти. Постать Д. Гнатюка стала відображенням творчих поступів у просторі не тільки оперного мистецтва, а й в координатах громадської діяльності, вітчизняного кінематографа, естрадної практики, визначаючи та консолідуючи вектор його наступного розвитку та популяризації як в українському, європейському, так і світовому діапазоні.

Ключові слова: соціальна ідентифікація, акторська лексика, міжнаціональна комунікація, суспільна інформатизація.

© Бондарчук В.О., 2017

Бондарчук Виктор Алексеевич, *кандидат искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского*

Дмитрий Гнатюк – в борьбе за эстетическую идентификацию отечественного культурно-художественного пространства 1960-х годов.

Цель исследования обусловливает освещение концептуальных основ обновления отечественного оперного исполнительства периода шестидесятников с анализом творческой деятельности Д.М. Гнатюка. В координатах предложенной модели сообщения выделяются механизмы изучения оперных ролей художником, принципы решения сценических задач в контексте исполнительской интерпретации. **Методология** исследования заключается в применении исторического и культурологического методов, дает возможность анализа становления личности в контексте социокультурной динамики Украины. Предложенный междисциплинарный подход к рассмотрению проблемы создает оптимальные условия изучения сущности отечественного оперного исполнительства в проекции на творческие решения Д.М. Гнатюка. **Научная новизна работы** заключается в расширении представлений о становлении оперного жанра в координатах отечественного культурного пространства и закрепление его статуса в плоскости межнациональной художественной коммуникации XX века. **Выводы.** Исследование творческого пути Д.М. Гнатюка в контексте социокультурной динамики 60-х годов XX века стимулирует к перманентному переосмыслению художественных продвижений отечественного оперного исполнительства, заполняя его пробелы и не освещенные аспекты. Фигура Д. Гнатюка стала отражением творческих продвижений в пространстве не только оперного искусства, но и в координатах общественной деятельности, отечественного кинематографа, эстрадной практики, определяя и консолидируя вектор его последующего развития и популяризации как в украинском, европейском, так и мировом диапазоне.

Ключевые слова: социальная идентификация, актерская лексика, межнациональная коммуникация, общественная информатизация.

Bondarchuk Viktor, *PhD in Arts, associate professor, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Dmytro Gnatiuk – in the struggle for aesthetic identification of domestic cultural and artistic space of the 1960s years

Purpose of Article. The purposes of the study are to highlight the upgrading conceptual basis of national opera performance of the period of the sixties and to analyse D. Gnatiuk's creativity. In the model of the coordinates, the author distinguishes the mechanisms of working at opera roles, principles of solution stage performing tasks in the context of interpretation. **Methodology.** The research methodology consists of historical and culturological methods, which allow us to analyse the formation of a creative personality in the context of socio-cultural dynamics of Ukraine. The proposed interdisciplinary approach creates optimal conditions for studying the nature of the national opera in the projection on D. Gnatiuk's artistic development. **Scientific Novelty.** Scientific novelty is to expand the ideas about forming the opera genre in the coordinates of the national cultural space and consolidate its status in the international art communications of the twentieth century. **Conclusions.** The research of D. Gnatiuk creative way in the context of socio-cultural dynamics of the 1960s, encourages us rethinking permanent artistic progress of national opera performance, filling its gaps and unknown aspects. The figure D. Gnatiuk is considered in the artistic progress as well as in opera space. Moreover, he is analysed in the coordinates of his social activities, national cinema, pop practice. He formed the national identity and consolidation at the Ukrainian, European and global levels.

Key words: social identification, actor's vocabulary, international communication, public informatization.

На перехресті зіткнення століть континуум вітчизняного культурно-мистецького простору наповнюється знаковими подіями, в епіцентрі яких сто-

ять неперевершені і нездоланні часовою руйнацією особистості. Генетичний скарб, вкарбований в іменах видатних і вже канонізованих суспільством постатей потужно маркує віхи історичного становлення України як незламної, самобутньої та визнаної держави. М. Березовський, А. Ведель, Г. Сковорода, Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, М. Леонтович, М. Лисенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, І. Паторжинський, Є. Чавдар, Б. Руденко, Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, І. Козловський, Є. Мірошниченко, Є. Станкович, М. Скорик – це лише невидима частка того пульсуючого і відверто нескореного п'єдесталу українського єства, яке стрімким і динамічним кроком протягом багатьох століть розсікає графіку національно-світоглядних і мистецьких звершень.

Творча особистість в координатах різних часових послідовностей, в просторі численних наукових парадигм та звершень завжди визначала вектор розвитку і становлення світоглядної системи нації, держави, людства. Та надзвичайно потужний відблиск творча постать отримала у своєму духовному, мистецькому прояві, стаючи епіцентром світоглядної системи, науки, мистецтва.

Мета роботи. Дослідження обумовлює висвітлення концептуальних засад оновлення вітчизняного оперного виконавства періоду шістдесятництва з аналізом творчої діяльності Д.М. Гнатюка. У координатах запропонованої моделі повідомлення виокремлюються механізми опрацювання оперних ролей митцем, принципи вирішення сценічних завдань в контексті виконавської інтерпретації.

Виклад основного матеріалу. Орієнтиром 60-х років стають тенденції до відновлення та продукування національних стандартів в системі освіти, науки та мистецтва. Діяльність М.С. Хрущова активно культивує пропаганду вітчизняної ідеології з преференцією на перманентність переосмислення у свідомості суспільних мас наслідків попередніх часів – сталінізму. Важливою подією стає урочисте відзначення сотої річниці з дня смерті Т. Шевченка та відкриття численних меморіальних пам'ятників у знак вшанування творчості видатного українського митця [2, 491]. Відбувається консолідація мистецького простору систематичними міжнаціональними культурно-мистецькими акціями, зокрема, урочистими святкуваннями Днів української культури у Москві, де було представлено до огляду цінні книжкові й нотні видання, концертні програми за участю провідних майстрів української оперної сцени та літературно-просвітницькі заходи [2, 492].

Розділяючи сцену оперного театру зі сценами провідних світових мистецьких осередків, Д.М. Гнатюк бере участь у підготовці вистав Г. Жуковського «Перша весна», М. Лисенка «Тарас Бульба», Г. Майбороди «Арсенал» до декади української літератури у мистецтва у Москві, його прізвище постане першим у списку складу правління Товариства культурних зв'язків з українцями за кордоном поруч з такими іменами як: Ф.С. Паторжинський, Л.М. Ревуцький, М.Ф. Колесса, М.Т. Рильський, С.І. Олійник, І.П. Крип'якевич [8].

Вже 6 листопада 1960 року в київському театрі опери та балету відбулася прем'єра опери Г. Майбороди «Арсенал», де Дмитро Михайлович виконає партію Максима. Участь у постановці стала чинником формування у Д. Гнатюка світогляду, патріотизму та відчуття колективної згуртованості. Робота над

створенням образу арсенальця Максима детермінувала в актора відчуття нових виразних можливостей людського голосу, практику точного моделювання засобами музичної виразності смислового наповнення ролі, змалювання сценічних ситуацій. Як зазначає М. Стефанович: «В Арсеналі все співає. Постановка Арсеналу стала значною подією в історії розвитку українського оперного мистецтва і справжньою окрасою репертуару театру. Актори-співаки, виконавці головних партій «Арсеналу» створили яскраві й переконливі образи своїх героїв, відзначилися єдністю прекрасного вокального виконання і щирою, проривною сценічною поведінкою» [11, 226].

Динаміку розвитку вітчизняного оперного мистецтва продовжила опера Г. Жуковського «Перша весна» на лібрето В. Багмет, в якій артист виконав партію Павла. Павло – молодий, норовливий, з твердою і непокірною вдачею, власним внутрішнім розумінням дійсності, був представлений з високим рівнем відчуття внутрішньої свободи Дмитром Михайловичем. Жага до розбудови і суб'єктивних звершень, подолання внутрішніх перешкод і руйнування анахронічних стереотипів – головна концептуально обумовлена ідея вистави знайшла свого героя. У роботі над виставою працювали провідні актори, титуловані і визнані майстри оперного жанру, такі як: Є. Мірошниченко (Стася), Т. Пономаренко (Оксана), Л. Руденко (Варя), диригент О. Климов, художник В. Людмилін, режисер І. Молостова, які сформували чіткі орієнтири сценічного втілення вистави, надавши преференцію акторській майстерності та вибудувавши драматургію окремих мізансцен [10, 88]. Дмитро Гнатюк вкотре підтвердив статус провідного артиста українського оперного жанру і, як зазначив І. Мартинов у газеті «Радянська культура»: «Роль Павла – сильного, але стійкого юнака, який робить тяжкий вчинок і перед усім колективом, і перед гаряче закоханою в нього Оксаною, виконує Д. Гнатюк. Артист знайшов правильні фарби, його виконання виразне і реалістично-насичене» [4].

Узагальнює поступи 60-х років творчого злету Д. Гнатюка його участь в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». Остап, якого виконував Дмитро Михайлович, представ глядачу у новій мистецькій проекції – форматі консолідованої національними звершеннями і естетично кристалізованої особистості. Постать героя увібрала в себе всю велич національних традицій, акумулювала етнічно детерміновані прояви вольових і сповнених патріотизму рис, постала як символ українського етносу, його естетична, мистецька і внутрішньо осмислена модель. «Нечасто доводиться нам, москвичам, слухати Д. Гнатюка – виконавця партії Лисенкового Остапа. Але щоразу переконуєшся в тому, що виконавське обдарування його зростає з року в рік. Зміцнів голос співака, зросла могутня сила його звучання, а головне, з'явилася повна свобода і гнучкість, а з ними прийшла і гаряча, пристрасна захопленість співом», – зазначає в рецензії 1960 року К. Саква [7]. Виконуючи урядову програму, Дмитро Гнатюк увійшов у сферу визнання не тільки загальносуспільних, а й політичних прихильників, чим вкарбував своє ім'я у царині мистецьких звершень. Крім того, Дмитро Михайлович займає активну позицію і у продукуванні вітчизняного кінематографа, знімаючись у фільмі М. Макаренка на кіностудії художніх фільмів імені

О. Довженка «Кров людськая – не водиця» як результат екранізації поетичної прози М. Стельмаха. Типова проблема суспільних відносин початку ХХ століття – боротьба за земельні наділи, розкуркулення багатіїв, висвітлення патріотичних ідей простого громадянина як символу ідеологічної паритетності, державницької ідеології. Дмитро Михайлович у картині представлений в образі кобзаря – носія автентичних виконавських традицій українців, що акумулює енергетичний досвід людини, який кристалізувався у логічному розгортанні контурів мелодичного руху музичного матеріалу. Маючи потужний комунікативний досвід роботи у драматичному театрі та оперному жанрі, Дмитро Михайлович об'єднав у єдине ціле координати попередніх ролей Миколи з опери «Наталка Полтавка», Остапа з «Тараса Бульби», Богдана з «Богдана Хмельницького», Енея з «Енеїди» і представив до огляду в контексті глибокого перманентного переосмислення концентрований образ українського народу. Він не просто виконав роль кобзаря, він окреслив велич вітчизняної культури, проектуючи внутрішній порив в екранізації мистецького проекту [3]. Презентація фільму відбулася й під час декади української літератури і мистецтва у Москві: «Театри, які віддали свої площадки українцям, покірно чекають, поки закінчиться декада. Мені хотілося б, як одному з скромних авторів українського кіно, підкреслити нечуваний успіх українських фільмів у Москві. Слухав чудовий спів Гнатюка. Це були незабутні хвилини торжества мистецтва», – зазначає на шпальтах «Вечірнього Києва» А. Первенцев 1960 року [5].

У 93-му театральному сезоні 1960 року театр набуває творчої динаміки. На кінець 1960 року Т. Хрєнников публікує статтю «Рішучість пошуків» у газеті «Правда», де вказує на основні концептуальні засади розвитку вітчизняного оперного мистецтва другої половини ХХ століття [14]. Як зазначає автор, простір оперного виконавства України яскраво віддзеркалює парадигму культурно-мистецького горизонту ХХ століття і особливо такі засади знаходять своє відображення в опері – жанрі, сутнісні основи якого створюють всі оптимальні умови для продукування новітніх інтерпретаторських пошуків та апробацій. У центрі уваги рецензента стала композиторська творчість Г. Майбороди, Г. Жуковського, К. Данькевича, В. Гомоляки, А. Штогаренка, зокрема, такі твори як «Арсенал» та «Перша весна» в обговоренні яких взяли участь: Д. Кабалевський, І. Мартинов, Л. Данилевич [14]. За словами учасників дискусії, опери, які активно продукуються у просторі українського мистецтва дають приклад успішного вирішення таких принципових для сучасної музичної творчості питань – проблем мелодійності і народності у музиці, їхнє практичне впровадження та популяризація. Важливою складовою у культивуванні даних концептуальних засад є рівень виконавського професіоналізму солістів театру, таких як Д. Гнатюк, М. Гришко, Т. Пономаренко, Л. Руденко, про що свідчить їхнє визнання як на політичному так і на суспільному рівні (24 листопада 1960 року Д. Гнатюк був удостоєний почесного звання народного артиста СРСР) [14].

Важливм чинником в розвиткові вітчизняної культури стає заснування 1961 року найвищої національної державної нагороди в галузі літератури, журналістики і мистецтва – Республіканської премії імені Т.Г. Шевченка. Активно

впроваджується механізм амністії репресованих діячів літератури та мистецтва. Формується та набирає обертів нова тенденція серед когорти молодих культурно-мистецьких діячів – продукування української культури, культивування вітчизняних традицій, формування нової системи освіти. Як зазначає Л. Корній: «Сприяння в деяких починаннях так званому «руху шістдесятників» з боку КПУ було своєрідною ідеологічно-вмотивованою відповіддю на значні досягнення зарубіжних українців в царині культури та гуманітаристики» [2, 491]. Подаються та виходять з друку «Енциклопедія українознавства» Д. Антоновича, О. Пріцака, В. Ревуцького, Ю. Шевельова, «Історія українського мистецтва» В. Січинського, «Українська музика» А. Рудницького, роботи з дослідження архітектури Р. Жука та В. Денеги, посібники з скульптури та пластики О. Архипенка, Ю. Крука, Л. Молодожанина, М. Грицюка, з графіки та живопису Я. Гніздовського [2, 492]. Формується потужний досвід, втілений в «Українській радянській енциклопедії», «Історії українського мистецтва», «Українській народній творчості». Культивуються погляди видатних поетів, таких як: В. Симоненко, Л. Костенко, І. Драч, Д. Павличко, В. Коротич, М. Вінграновський, В. Стус, В. Близнець, Є. Гуцала, В. Земляк, Р. Іваничук, Г. Тютюнник, І. Чендей. Розвивається літературно-мистецька критика І. Дзюби, М. Коцюбинської, Є. Сверстюка, І. Світличного. У просторі музичного мистецтва з'являються імена Л. Грабовського, В. Губаренка, Л. Дичко, А. Караманова, Л. Колодуба, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, М. Скорика [2, 492].

Значно трансформувалася і конструктивно змінила стереотипи практичного втілення площина музичної режисури. Концепція романтичної моделі оперного жанру та його сценічної реалізації, що функціонувала до цього часу, втілюється новими засобами, формуються і активно впроваджуються нові механізми режисерської діяльності, спрямовані на мобілізацію внутрішніх почуттів актора та його потужну, смислово навантажену комунікацію з глядачем, що є результатом витонченої і актуальної в часі виконавської інтерпретації. Формується нова система засобів музичної виразності оперного жанру, проекція якої відображена у акцентуванні одних компонентів оперно-сценічної дії та послабленні інших [9, 82].

У добу 60-х років в осмисленні оперного мистецтва, функція режисера активно трансформується і моделюється як організатора театрального колективу, ідейного і художнього наставника, йому надається потужна преференція у формуванні загальної концепції вистави, продукуванні композиторської ідеї та формуванні індивідуального, детермінованого культурно-мистецькими тенденціями розвитку сценічного продукту. За допомогою численних виконавських практик, різних мистецьких жанрів та культурно-мистецьких програм відбувається інформатизація суспільства, що обумовлює утворення нової публіки, нового споживача мистецтва з пріоритетами свободи мислення, акторської лексики, вербальної та вокально-виконавської комунікації.

З такими мистецькими координатами розпочався 94-й театральний сезон 1961 року Київського театру опери та балету імені Т.Г. Шевченка. 1961 року Дмитро Михайлович з урядовою програмою від'їздить до Литви, де проходять

дні української культури. Артист національної опери України виступає у складі Вільнюського державного театру опери та балету, виконуючи партію Фігаро з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» та партію Ріголетто з опери Дж.Верді «Ріголетто». У грудні 1962 року, Дмитро Михайлович бере участь у гастролях театру опери та балету в Москві на сцені Кремлівського Палацу з'їздів, де була представлена опера П.І. Чайковського «Мазепа». В. Тимофеєв у «Радянській Україні» 1962 року рецензуючи показ вистави зазначає, що серед когорти славетних оперних артистів, які представляють статус Київського театру опери та балету, особливої уваги заслуговують Д. Гнатюк та М. Ворвулєв. Як відомо, до показу опери у Москві готувалося чотири склади виконавців, з яких саме останні залишили враження серед глядацького кола [13]. Критика, зазначена у періодичних виданнях, зазначає, що постановка «Мазепи» викликала багато вражень, як позитивного так і негативного характеру. Як сказав видатний Б. Покровський: «Найскладнішою для режисера, і в той же час найбільш вдалою,у виставі виявилася сцена страти. Незважаючи на деякі зауваження з приводу переробки К. Симеоновим фіналу симфонічної картини «Полтавський бій» та не зовсім вдалого транспорту в сцені «в'язниці», музичне звучання вистави було визнане прекрасним» [11, 231].

Донести до слухача високий рівень академічного виконавства київського оперного осередку – головне завдання, яке ставилося перед артистами театру під час гастрольних поїздок. Напружений і психологічно виснажливий графік проведення вистав та концертно-сольних виступів змушував артистів працювати у повну силу. Зміна стильових та жанрових концепцій вистав, перманентність образного перевтілення, чітка система смислового обґрунтування стимулювала акторів до динаміки, високої виконавської потенції та максимальної реалізації під час виступів. Ю. Станішевський наводить такі рядки з періодичних видань «Надзвичайно високий рівень вокальних традицій київської опери і певною мірою художній еталон. Навіть саме ведення звука артистами – це високі зразки розкриття образної сутності музичної драматургії сцени. При всіх нових і важливих завданнях, що стоять перед сучасним оперним актором, проблема володіння звуком не може бути відведена на другий план. Діяльність українських майстрів – школа і приклад» [10, 97].

Актор – це завжди новатор, інтерпретатор, творча особистість, яка продукує суспільству високі ідеали естетичної ідентифікації. Дмитро Михайлович завжди брав за основу власного творчого формування реальну, соціально обґрунтовану позицію. Його кредо – не зупинятися в русі до самовдосконалення, не змінювати власні життєві стереотипи щодо мистецтва, його проявів у різних вимірах, продукувати практику акторської майстерності на високому виконавському рівні. Артист, який оволодів технікою сольного співу, опанував практику акторського виконавства, знайшов механізми сценічного втілення образу героя, постійно працює над виконавськими деталями, над філігранністю вокальних партій, домагається смислового інтонування оперного матеріалу. Система інтонації у виконавській практиці Д. Гнатюка займає чільне місце, оскільки інтонування для нього – це ні тільки чітка техніка відтворення звукового комплексу зі всіма вимо-

гами вокальної школи – це смислове навантаження нотного матеріалу, повна відповідність мисленнєвого і виконавського контролю. Закладений акторський потенціал І.С. Паторжинським, Дмитро Михайлович постійно поглиблює і удосконалює. Координація його становлення та розвитку є відображенням перманентної роботи над досягненням філігранної вокальної та акторської техніки. Відтак успіхи на Кремлівській сцені 1962 року стали незабутнім явищем виконавської практики видатного оперного співака: «Велику радість принесли мені у виставах прекрасні баритони київського театру – ветеран українського мистецтва, М. Гришко, М. Ворвулєв та Д. Гнатюк, які успішно виступали в операх «Мазепа», «Бал-Маскарад», «Лоенгрін» та «Тарас Бульба. Кожен з цих співаків по-своєму порадував москвичів і майстерністю, і красою голосу, і рідкісною музичної виразністю», – зазначає Ю.Станішевський про гастролі акторів у Москві [10, С.98]. На шпальтах газети «Правда» 1962 року йдеться про високий рівень професіоналізму акторів театру опери та балету імені Т.Г. Шевченка під час показу опери «Тарас Бульба» М. Лисенка на сцені Кремлівського палацу з'їздів. «Творці цього чудового спектаклю багато зробили, щоб воскресити образи народних героїв України, легендарних предків наших сучасників. Незабутньо втілені на сцені образи Тараса (А. Кикоть), Остапа (Д. Гнатюк), запорозьких козаків», – зазначено у рецензії [12].

Б. Покровський після виступів українського театру у Москві відзначив значні кроки у формуванні традицій українського мистецтва в контексті жанрових координат оперного виконавства. Режисер констатує чітку позицію вітчизняного культурно-мистецького простору щодо руйнування анахронічних концептуальних моделей в режисурі як драматичного жанру так і оперного. Він вказує на ознаки потужної консолідації нових поглядів режисерського втілення, механізмів сценічної проекції класичної спадщини і розрізі нового мислення і продукування драматургії творів. Б. Покровський зазначає, що важливим структуро-творчим фактором розвитку українського оперного мистецтва є апелювання вітчизняних режисерів до традицій українського оперного жанру, культивування національних ідей та патріотичних тенденцій в координатах даного жанру: «Велич мистецтва там, де передається дух народу» – стверджує Б. Покровський [6]. Режисер дає високу оцінку представленої у Москві опері «Тарас Бульба» М. Лисенка. Характеризуючи гру Д. Гнатюка він зазначає: «Зовнішньо красивий і ефектний Остап у виконанні Д. Гнатюка, але душа у нього батьківська і норов такий же. У його прощанні з братом відчувалася туга батька, Тараса» [6].

Аналізуючи попередні рецензії 60-х років, ми переконуємося у важливих і потенційно обумовлених тенденціях, які проявляються у діяльності Київського оперного театру і оперного жанру в цілому на Україні. Виконавська основа солістів-вокалістів театру, його потенційний фаховий склад постановчої частини формує чітку, динамічну і витриману в часу систему продукування мистецьких традицій в просторі як вітчизняного, європейського так і світового формату. Чітко налагоджена система мистецької комунікації сформувала всі умови для пізнання світових оперних брендів, їх вивчення та перенесення в площину вітчизняного культурно-мистецького доробку [6].

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень щодо становлення оперного жанру в координатах вітчизняного культурного простору та закріплення його статусу в площині міжнаціональної мистецької комунікації ХХ століття. Крім того, до огляду пропонуються маловідомі сторінки творчої біографії Д.М. Гнатюка в контексті його співпраці з видатними особистостями, взятого для аналізу часу.

Висновок. Дослідження творчого шляху Д.М. Гнатюка в контексті соціокультурної динаміки 60-х років ХХ століття стимулює до перманентного переосмислення мистецьких поступів вітчизняного оперного виконавства, заповнюючи його прогалини та не висвітлені аспекти. Постать Д. Гнатюка стала відображенням творчих поступів в просторі не тільки оперного мистецтва, а й в координатах громадської діяльності, вітчизняного кінематографа, естрадної практики, визначаючи напрями його наступного розвитку та популяризації як в українському, європейському, так і світовому діапазоні.

Література

1. Домбраускене М. Концерт с Украины / М. Домбраускене // Вечерние новости. – 11.05.1961. – №110. – Вильнюс.
2. Корній Л. Українська музична культура. Погляд крізь віки / Лідія Корній, Богдан Сюта. – К. : Музична Україна, 2014. – 592 с.
3. Лузган С. Верные сыны народа / С. Лузган // Правда. – 17.11.1960.
4. Мартынов И. Первая весна / И. Мартынов // Советская культура. – 22.11.1960. – №139.
5. Первенцев А. Вітер з України / А. Первевенцев // Вечірній Київ. – 19.11.1960.
6. Покровский Б. Вдохновенное искусство / Б. Покровский // Правда. – 7.12.1962.
7. Саква К. Тарас Бульба / К. Саква // Советская культура. – 19.11.1960.
8. Берн С. Склад правління Товариства культурних зв'язків з українцями за кордоном / С. Берн // Вісті з України. – 1.11.1960.
9. Солов'яненко Анатолій. Режисерські традиції національної опери України / А. Солов'яненко // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. – Вип. 34. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – С. 79-87.
10. Станішевський Ю. О. Дмитро Гнатюк / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна. 1991. – 167 с.
11. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т.Г. Шевченка. Історичний нарис / М. Стефанович. – Київ. – 1968 р. – 273 с.
12. ТАСС. Большой успех оперы «Тарас Бульба» / ТАСС // Правда. – 9.12.1962.
13. Тимофєєв В. Мазепа / В. Тимофєєв // Радянська Україна. – 12.06.1962.
14. Хренников Т. Смелость поисков / Т. Хренников // Правда. – 23.11.1960.

References

1. Dombrauskene, M. (1961). Concert from Ukraine. Vechernie novosti, 110 [Lithuanian].
2. Korniy, L. P., & Suta, B.O. (2014). Ukrainian musical culture. Glance through the centuries. Kyiv: The Music, 592 [Ukrainian].
3. Lushan, S. (1960). Faithful sons of the people. Pravda [Ukrainian].
4. Martynov, I. (1960). «The First spring». Sovetskay cultura, 139 [Ukrainian].
5. Pervencev, A. (1960). The Wind is from the Ukraine. Vechirniy Kyiv, 139 [Ukrainian].
6. Pokrovsky, B. (1962). Inspired art. Pravda [Russian].
7. Sakwa, K. (1960). «Taras Bulba». Sovetskay cultura [Ukrainian].

8. Bern S. The composition of the Board of the Society for cultural relations with Ukrainians abroad. (November, 1, 1960). Nowyny z Ukrainy [Ukrainian].
9. Solovyanenko A. (2005). The traditions of directing in the national Opera of Ukraine. Ukrainske muzykoznavstvo, 34, 79-87 [Ukrainian].
10. Stanishevskyi, J. A. (1991). Dmytro Gnatiuk. Kyiv, Musical Ukraine, 167 [Ukrainian].
11. Stefanovic, N. (1968). The Kyiv State Academic Opera and ballet theatre of order of Lenin named after T. G. Shevchenko. Kyiv. 273 [Ukrainian].
12. TASS. (1962) The great success of the Opera «Taras Bulba». Pravda [Russian].
13. Timofeyev V. (1962). «Mazeppa». Sovetskay Ukraina [Ukrainian].
14. Khrennikov, T. (November, 23, 1960). The Courage of the searching. Pravda [Russian].

УДК 7.072.2:2+7 «XX»

Дундяк Ірина Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатського національного університету
ім. Василя Стефаника

МУЗЕЄФІКАЦІЯ ЦЕРКОВНОГО МИСТЕЦТВА ПРИКАРПАТТЯ (ФАКТИ, ПОСТАТІ): друга половина XX – початок XXI століть

Мета роботи – дослідити історичні події, факти і осіб в музеєфікації релігійного мистецтва Карпатського регіону в другій половині XX – початку XXI століть. **Методологія.** У дослідженні використовується біографічний метод і метод аналізу мистецтва на принципах комплексності та послідовності. Різноманітні джерела дослідження мають велике значення для об'єктивного розгляду церковного мистецтва Прикарпаття др. пол. XX ст. **Наукова новизна.** Робота узагальнює повну інформацію про збережені сакральні твори Івано-Франківської області в др. пол. XX століття. В роботі висвітлюються маловідомі факти, які супроводжували музеєфікцію і класифікацію церковних пам'яток Прикарпаття. Дослідження та збереження таких пам'яток є важливими при вивченні українського церковного мистецтва в часи атеїстичного радянського режиму. У цій ділянці особливо вирізняються у 80 ті роки постаті таких діячів як В. Мельник, М. Аронець та інші. Вони обстежували старі церкви, самостійно шукали ікони, церковне начиння, музеєфікували ці твори, дбали про їх реставрацію, досліджували, брали під охорону держави тощо. **Висновки.** Івано-Франківський краєзнавчий музей і Музей мистецтва Прикарпаття – відомі центри релігійної культури і мистецтва Прикарпаття, тому історія цих колекцій має важливе значення. Експозиція ікон художнього музею Івано-Франківська була створена мистецтвознавцем В. Мельником і є найбільш цінною частиною колекції. Це іконопис регіонів Східних Карпат та Покуття, барокова дерев'яна скульптура, стародруки і літургійний церковний одяг. Багато ікон реставровано на поч. XXI ст. В. Твердохлібом.

Ключові слова: церковне мистецтво, музеєфікація, класифікація, мистецтвознавець, музей, ікона.

Дундяк Ирина Николаевна, *доцент кафедры дизайна и теории искусства Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника*

© Дундяк І.М., 2017

Музеефикация религиозного искусства Прикарпатья (факты и личности): вторая половина XX – начало XXI веков

Цель работы – исследовать исторические события, факты и личности в процессе музеефикации религиозного искусства Прикарпатья во второй половине XX – начале XXI веков. **Методология**. В исследовании используется биографический метод и метод анализа искусства на принципах комплексности и последовательности. Различные источники исследования имеют большое значение для объективного рассмотрения церковного искусства Прикарпатья вт. пол. XX века. **Научная новизна.** Работа обобщает полную информацию о сохраненных церковных произведениях Ивано-Франковской области во вт. пол. XX века. В работе изложены малоизвестные факты, которые сопровождали музеефикацию и классификацию церковных памятников Прикарпатья. Исследования и сохранение таких памятников важны при изучении украинского церковного искусства во времена атеистического советского режима. Здесь особенно отличаются в 80-е годы фигуры таких деятелей как Мельник, М. Аронець и других. Они обследовали старые церкви, самостоятельно искали иконы, церковную утварь, музеефицировали эти произведения, заботились об их реставрации, исследовали, принимали под охрану государства и тому подобное. **Выводы.** Ивано-Франковский краеведческий музей и Музей искусства Прикарпатья – известные центры религиозной культуры и искусства Прикарпатья, а истории этих коллекций имеют важное значение. Экспозиция икон художественного музея Ивано-Франковская была создана искусствоведом В. Мельником и является наиболее ценной частью коллекции. Это иконопись регионов Восточных Карпат и Покутья, барочная деревянная скульптура, старинные и литургический церковные облачения. Многие иконы реставрированы в нач. XXI в. В. Твердохлебом.

Ключевые слова: церковное искусство, музеефикация, классификация, искусствовед, музей, икона.

***Dundiak Iryna**, Associate Professor of department of design and theory of art of Vasyl Stefanyk Prekarpatian National University*

Museumification of religious art of Carpathian Region (facts and personalities): in the second half of the XX century – early XXI centuries.

The purpose of the work. The article tries to explore historical events, cultural facts and personalities in the museum study of religious art of Carpathian region in the second half of the XX century – early XXI century. **Methodology** consists in the use of biographical method and the method of analysis of art on the principles of comprehensiveness and consistency. It is also important to assess the development prospects of religious art in Carpathian region, historical research and artistic process in this area. **Scientific novelty.** This study is the first attempt to present full information about the saved sacred works of art of Ivano-Frankivsk region in the second part of the XX century. The article explains little known facts that accompany the museum study and classification of religious monuments of Carpathian region. The researches and conservations of memories are important in the study of Ukrainian church art in times of atheistic Soviet regime. In this case, in 80 years, such figures as the V. Melnyk, M. Aronec and others stand out particularly. They examined the old churches, independently sought icons, church utensils, kept those works for museums, took care of their restoration, studied, took into custody of state, etc. **Conclusions.** Ivano-Frankivsk Regional Museum and the Museum of Carpathian Art are famous religious centers of culture and art of Carpathian region and origin of these collections is very important. The exhibition of icons of Art Museum in Ivano-Frankivsk was created by the art expert V.Melnik and is the most valuable part of the collection. These are the icons of Eastern Carpathians and Pokuttya, baroque wooden sculptures, old books and liturgical church clothes. Many icons were recovered by V. Tverdokhlib in the early XXI century.

Keywords: church art, museumification, classification, art expert, museum, icon.

Актуальність теми дослідження. Музеєфікація церковного мистецтва у др. пол. XX ст. стає одним зы способів збереження давнього іконопису, настін-

них розписів і споруд храмів для майбутніх поколінь від окупаційної безбожницької радянської влади. Така діяльність у той час була доволі небезпечною та неугодною. Відомі постаті таких українських діячів у цій галузі: Григорій Логвин, Людмила Міляєва, Павло Жолотовський, Борис Возницький, Володимир Овсійчук, Володимир Дегтярьов, Микола Черенюк та інші. Вони обстежували старі церкви, самостійно шукали ікони, церковне начиння, музеєфікували ці твори, дбали про їх реставрацію, брали під охорону держави тощо. Прикарпаття тоді рідко потрапляло у сферу їх зацікавлень, тому питання збереження церковного мистецтва цього краю та осіб, які були до цього причетні, вимагають детального дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сьогодні малодослідженими залишаються різні аспекти проблеми музеєфікації церковного образотворчого мистецтва за часів радянської влади на Прикарпатті. Окремі відомості про таку діяльність Івано-Франківського краєзнавчого музею знаходимо у альбомі «Врятовані скарби» [3]. Про відомого прикарпатського мистецтвознавця Віктора Мельника існує небагато публікацій у пресі. Серед них особливо хочеться відзначити коротку, але емоційну і глибоку статтю Мирослава Аронця [2]. Найбільш змістовним джерелом інформації стосовно деталей діяльності В. Мельника в Івано-Франківську стало інтерв'ю з Л. Хом'як, яка особисто багато років знала В. Мельника [1]. Праці самого В. Мельника також частково віддзеркалюють історію збереження церковного мистецтва на Прикарпатті [5], [6].

Метою статті є дослідження етапів збереження, вивчення та музеєфікації церковного мистецтва Прикарпаття другої половини XX ст. – початку XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Сакральне мистецтво Івано-Франківщини практично до 80-х років було «terra incognita», бо у периферійних музеях дуже часто навіть у 80-ті роки XX ст. не було спеціалістів – реставраторів, мистецтвознавців. Тому популярною у той час була практика витрачати, виділені державою, гроші на закупку «класово та ідеологічно вірних» образотворчих пам'яток (великі полотна з воїнами-визволителями, колгоспної або робітничої тематики тощо). Навіть якщо й були у фондах пам'ятки церковного мистецтва, то їх місце було, переважно, у погано пристосованих сховищах, а не у постійних експозиціях.

Колекціонування творів сакрального мистецтва Прикарпаття довший час зводилось до вивезення кращих зразків у відомі музеї, а часто просто нищенням таких творів. В кращому випадку їх вивозили до колекцій Національного художнього музею у Києві та Національного музею у Львові. Спрямовуючи погляд на першу половину XX ст., можемо зауважити, що першою музейною збіркою художнього спрямування у Станіславі була колекція літургійних книг, ікон та церковних предметів духовної семінарії, заснована митрополитом Андреєм Шептицьким у 1899-1901 роках [4, 26]. Книги з цієї колекції у роки після Другої світової війни передали до архіву, а ікони і начиння, ймовірно, до теперішнього краєзнавчого музею, де їх доля була нещаслива.

Другою збіркою церковного мистецтва Прикарпаття можна вважати коломийську колекцію церковних старожитностей у Національному музеї народ-

ного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського, заснованого у 1926 році. Частину експонатів музею церковного вжитку, зібрану ще його засновниками, Володимир Кобринський особисто передав на таємне зберігання надійним людям, а частину таємно продовжували зберігати в музеї. Єдиним способом збереження, який був доступний музейникам у часи «войовничого» атеїзму, стало замурування їх в одній з музейних кімнат [5, 9].

Загалом діяльність музеїв у Івано-Франківську, як центру області, розпочинається заснуванням у 1928 р. краєзнавчого музею Покуття істориком мистецтва Йосипом Грабовським. У 1939 р. був реорганізований краєзнавчий музей на базі Покутського музею та інших приватних колекцій [4, 26]. За свідченнями В. Мельника у цьому музеї в радянський час відбуваються доволі неприємні речі: «В повоєнний період відбуваються методичні акції зі знищення «ідеологічно шкідливих» творів мистецтва. Гине колекція європейських малярства і графіки, зібрана вихідцями зі Станіславова у Відні, Парижі, Кракові. На друзки розбивають понад тридцять мальованих на склі ікон, які в 1952 році ще встигла побачити й описати Олена Кульчицька. Спалюють дерев'яні хрести і нищать гуцульську кераміку з християнськими символами» [5, 8-9].

Передача приміщення міської ратуші під музей в 1957 році відбувалася в часи, коли масово демонтували та знищували цінні комплекси церковного мистецтва, а функція Івано-Франківського краєзнавчого музею зводилась до заідеологізованого відтворення історії краю. Однак силами поодиноких невеликих експедицій музею в 1970 – 1980-х рр. було врятовано деякі пам'ятки сакрального мистецтва [3, 8]. Колекція церковного мистецтва музею в радянський час була недослідженою, погано збереженою, нереставрованою і, частково, розграбованою працівниками (за свідченнями колишніх працівників музею). Загалом тоді не йшлося про їх належне збереження, а про складування та облік.

Лише у 90-ті роки за реставраційну справу у музеї береться Микола Канюс, випускник Київського державного художнього інституту. Співпраця реставратора з Івано-Франківським краєзнавчим музеєм в якості керівника реставраційної організації «Січень» у 1992 році кардинально змінила стан та принципи збереження збірки сакрального мистецтва. М. Канюс до профілактичних та консерваційних робіт залучає своїх студентів Прикарпатського університету в 1992-1993 рр., і рятує фонд давнього іконопису та поліхромної скульптури музею [3, 9].

Мусимо відзначити, що діяльність М. Канюса мала позитивний вплив на стан реставраційної справи на Прикарпатті. У 1995 році до музею прийшов його учень, а сьогодні досвідчений керівник реставраційної майстерні музею – Валерій Твердохліб. Він зробив також чимало: реставровано понад сто одиниць збереження темперного іконопису, олійного малярства та поліхромної різьби, започаткував успішний громадський проект «Врятуймо скарби разом». На сьогодні у музеї діє Науково-реставраційна рада, підготовлено постійну експозицію церковного мистецтва Івано-Франківського краєзнавчого музею у Ратуші [3, 9].

Серед збірок церковного мистецтва України теперішній Музей мистецтв Прикарпаття посідає далеко не останнє місце, хоча й не належить до давніх віт-

чизняних музеїв. Він був заснований у 1980 р. як Івано-Франківський художній музей у приміщенні найдавнішої архітектурної пам'ятки міста – колишньому костьолі Колегіаті – усипальниці родини Потоцьких (1672-1703 рр.). За час існування тут зібрано п'ятнадцятитисячна колекція художніх творів. Всі фахівці і путівники міста особливо відзначають у цьому музеї галицький іконопис XV-XIX ст., барокову скульптуру, збірку картин італійських, австрійських, польських митців, старовинний церковний одяг і книги, різноманітні вироби народної творчості. Гордістю музею донедавна були експозиції «Сакральне мистецтво Галичини XV-XXст.» та виставка барокової скульптури Йогана-Георга Пінзеля, яка гармонійно вписалася під склепіннями костьолу. Однак теперішнє керівництво закладу недолуго переробило ці унікальні експозиції.

Поява на початку 1980-х років молодого мистецтвознавця В. Мельника, випускника Київського художнього інституту, у Івано-Франківському художньому музеї стала початком створення там колекції сакрального мистецтва (налічує дев'ятсот творів основного фонду). Студентом, за спогадами очевидців, він був дуже допитливим, активним, свідомим, адже перед навчанням на відділені мистецтвознавства відслужив у радянській армії, цікавився фондами Житомирського художнього музею, культурою рідного Коростеня. Мав надзвичайне вроджене почуття гармонії та краси, аналітичний склад розуму, жив мистецтвом і для мистецтва. Керівником його дипломної роботи про українські народні ікони був Платон Білецький [1].

В. Мельник, за порадою студенток-мистецтвознавців з Прикарпаття Лариси Панчишин та Л. Хом'як, поїхав навесні до Івано-Франківська наприкінці п'ятого курсу навчання. Йому дуже сподобались затишні вулиці з заквітчаними віллами, тому він вирішив взяти направлення у Івано-Франківський художній музей на роботу, щоб згодом, прикипіти душею до Галичини, Прикарпаття, Станіслава-Франківська. Особливо імпонувала йому частково збережена побутова культура краю. Франківський музей, таким чином, отримав універсального працівника, який міг провести екскурсію, зробити експозицію, написати науковий текст, статтю у пресі, поїхати в експедицію. Як згадує його соратник М. Аронець: «Як мистецтвознавець зі знанням і великою працездатністю він відразу завоював прихильність і повагу в колективі. Для нього не існувало непосильної роботи. Впадали у вічі незалежність його суджень, непідробна принциповість і ґрунтовність в оцінці мистецьких процесів, які відбувались в Україні» [2, 11].

Його одразу зацікавила й захопила праця по пошуку пам'яток церковного мистецтва. За словами самого В. Мельника: «Звідси завжди вивозили раритети. Лише в Національному музеї у Львові та Національному художньому музеї України у Києві перебувають на збереженні кілька сот творів XV-XVI ст., включно з такими базисними для вивчення українського мистецтва пам'ятками, як ікони XVI ст. монастирського майстра Дмитрія з Долини, «празнички» середини XVI ст. з Калуша, монументальні «Страсті Христові» кінця XVI- початку XVII ст. з Білих Ослав на Надвірнянщині, фрагменти іконостасу церкви Великомучениці Параскеви (1718 р.) на Гуцульщині, Богородчанський іконостас (1698-1705 рр.) Йова Кондзелевича зі Скиту Манявського. Йдеться не про «пог-

рабування» теренів Передкарпаття, бо згадані твори могли б зникнути безслідно. За браком музейних осередків і сподвижників рівня митрополита А. Шептицького, І. Свєнціцького чи М. Біляшівського, фундаторів українського музейництва, упродовж XIX-XX ст. відбувалося стрімке оголення місцевого художньо-історичного поземy» [5, 8].

Розуміючи це, він віднайшов, каталогізував, віддав на реставрацію, дослідив пам'ятки ікономалярства, барокову скульптуру, стародруки, твори літургійно-обрядового призначення. Дозволи на роботу експедицій музею на складах культового майна він доволі легко здобував у партійного керівництва, адже дуже переконливо аргументував доцільність таких експедицій. Спрацьовувало, напевно, ще й те, що він не був місцевим і не викликав підозр у партійного керівництва області. Йому довіряли ключі і давали карт-бланш. Дбав мистецтвознавець про подальшу співпрацю з реставраторами. Більшість його знахідок реставрувалися у Львівській філії Державних науково-дослідних реставраційних майстерень (тепер – Національний науково-дослідний реставраційний центр Львівська філія) і частково у реставраційному відділенні Київського Державного художнього інституту (сучасна Національна Академія мистецтв і архітектури у Києві). Особисті дружні стосунки довший час повзували його з львівськими реставраторами Мирославом Отковичем та Надією Скрентович.

Ним було обстежено такі склади протягом 1983-1987 рр. у Залужжі, Пукова (Рогатинщина), Завадки, Болохова (Калущина). Слобода Рівнянської (Рожнятівщина), Підлісок (Долинщина), Чехової (Городенківщина). Це була надзвичайно велика робота, яку він виконував з колегами М. Аронцем і Л. Хом'як та іншими. В. Мельник сприймав кожну експедиції як пригоду, але й дуже ретельно готувався до них. Сміливо лазив на хори, стрихи костьолів та церков, обстежував дзвіниці. Завдяки цим поїздкам ікономалярство цього регіону представлено в експозиції сакрального мистецтва такими першорядними іконами, як мальоване силуетне «Розп'яття» і «Богородиця з пророками» XVI ст., «празничкы», «Благовіщення» і «Хрещення» з Войнилівщини, «Воздвижения Чесного Хреста», «Спас Пантократор» пер. пол. XVII ст. з Рогатинщини тощо. Серед знайдених ним шедеврів хочемо виділити ікону-фрагмент готичного вівтаря середини XV ст. з образом Св. Маргарити з драконом, яка мала дарчий напис. Вона була подарована 1940 року польським інженером Павлом Сетковичем церкві в с. Ріпне на Рожнятівщині (знайдено у складі церковного майна Слободи Рівнянської).

Під час спеціально організованих поїздок в 1987-1988 рр. врятовано залишки скульптури майстра Пінзеля в костьолі Місіонерів в Городенці та цікавий комплекс вівтарної скульптури з Бернардинського монастиря в Гвіздці. Хоча основна частина дуже знищених городенківських скульптур була вивезена Борисом Возницьким у 1960-х роках до Львівської картинної галереї, В. Мельник, цілком резонно, настояв на музеєфікації залишків. Л. Хом'як пригадує, як у городенківському костьолі забирали скульптури Пінзеля: «Всі скульптури вже були згружені у авто, але зовсім вгорі ще були невеликі путті, які Віктор особисто все ж дістав в останній момент з височини, порвавши при цьому куртку» [1].

Його робоче місце було зразком для наслідування. Навколо столу розвішані карти області з позначками де які експонати знайдені і т.д., на полицях необхідна література, на столі облікові карточки, друкарська машинка. Ним складена унікальна, на той час, картотека термінів по сакральному мистецтву, а на окремі музейні пам'ятки зроблені наукові картки. Творчої енергії у нього вистачає і на цікаві фотопроекти, пов'язані з сакральним мистецтвом. Цикл фото «Меморія» представляли кам'яні хрести Опілля. Авторами фото був відомий фотограф Павло Дробяк, а ідея та науковий супровід – В. Мельника [1].

У 1993 році ці зібрані під його керівництвом твори стали основою для унікальної експозиції сакрального мистецтва Галичини, розгорнутої під середхрестям колишнього колегіального костьолу у костьолі Непорочного Зачаття. Експозиція була мостом між минулим і майбутнім, місцем зустрічі різноманітних художніх, національно-культурних, духовних традицій, які заслуговують на увагу й пошану [5, 11]. Йому навіть вдалося віднайти у той час (початок 90-х) спеціальні лампи для експозиції, домовився про виготовлення вітрин тощо. Ця експозиція була вивірена мистецтвознавцем до сантиметра, десятки раз продумана до дрібниць. Завдяки В. Мельнику був вибудований унікальний взаємозв'язок пам'яток з інтер'єром храму. В 90-ті навіть один час музей мав назву «Сакрального мистецтва».

Наведемо слова автора експозиції В. Мельника: «Іконопис XV-XIX ст. представлено у двох бічних навах, камерний простір яких нагадує масштаб невеликих дерев'яних церков Бойківщини, Гуцульщини і Покуття, звідки походить більшість іконописних творів. Площу під середхрестям костьолу заповнює барокова скульптура XVIII ст. Експозиція, що огортає інтер'єр по периметру, закінчується у східній наві пам'ятками народного ікономалярства і різьби XVIII-XIX ст.» [5, 11]. Однією з останніх його ініціатив було впорядкування крипти у Колегіаті. Він же підготував путівник-каталог «Сакральне мистецтво Галичини XV – поч. XX ст.» з історією міста та сакрального мистецтва краю, з переліком майстрів, словником термінів, докладним каталогом експонованих творів тощо. Однак, не судилось взяти до рук В. Мельнику цю книгу, смерть забрала його у червні 2005 році і книга вийшла згодом у 2007 році, як підсумок багатолітньої наукової діяльності.

Окремою сторінкою у дослідницькій роботі В. Мельника була унікальна пам'ятка – церква Св. Духа і її іконостас (Рогатин), включена у список світової спадщини ЮНЕСКО. У 1983 р. там був відкритий відділ музею, а мистецтвознавцем створено експозицію іконопису, різьби та скульптури, певний час він навіть жив у Рогатині. Поряд з унікальним ранньобароковим іконостасом 1650 р. в ньому представлено рідкісні ікони XVI-XVIII ст. [7, 5]. Окрім того, В. Мельник каталогізував ікони, іконостаси у церквах довкола цього міста. Як підсумок ґрунтовного вивчення церкви, у 1991 р. побачив світ альбом про цю пам'ятку, а автором-упорядником був В. Мельник. Як влучно зауважив М. Аронець: «Ця робота здобула високу оцінку фахівців й вивела його в ряди талановитих мистецтвознавців України, які вивчають церковне мистецтво» [2, 11]. Відзначимо, що він сприймай

цей об'єкт не лише як інтер'єр, але й проектував ландшафтний дизайн довкола (мальви коло входу церкви, плакучі верби, декоративні кущі).

Його згадують як надзвичайно щедру людину – роздаровував різні мистецькі речі друзям, з охотою ділився своїми знаннями, давав поради [1]. Та й по смерті всі мистецькі речі, архів, збірку живопису заповів рідному музею. Слід відзначити і тісні контакти мистецтвознавця з церковною владою, колекціонерами, меценатами краю. Дев'яносто дві статті у пресі стали надзвичайно важливим елементом пропаганди мистецтва краю, неоціненною просвітительською роботою мистецтвознавця. Дуже влучно підсумував М. Аронець діяльність В. Мельника: «Світлом він пролетів на нашим містом, рідним музеєм й заховався за небосхил, але ми пам'ятаємо його і нас не покидає відчуття, що він досі з нами» [1, 11].

Крім означених постатей та фактів варто згадати й діяльність обласного філіалу Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, які намагались зберегти пам'ятки церковної архітектури. Так із 110 зафіксованих у той час культових споруд 84-90 перебували на державному обліку, а статус пам'яток союзного значення мали чотири церкви (Різдва XVII ст. у Ворохті, Благовіщенська 1587 р. у Коломиї, Святодухівська XVII ст. у Рогатині, Пантелеймона XII ст. у с. Шевченкове); пам'яток республіканського значення коливалася від 8 до 16, (Парафіяльний костел XVIII ст. в Івано-Франківську, костел 1762 р. у Богородчанах, Манявський монастир-скит 1611 р., костел 1666 р. у Рогатині, церкви Різдва у Галичі, Успенська у Крилосі та ін.). Половина з цих об'єктів не мала охоронно-орендної документації, а ситуацію виправили лише в середині 1980-х років, коли в більшості районів завершили складання описів кожного об'єкта (місцезнаходження, умови зберігання, культурну цінність) [6, 310]. Громадськість Прикарпаття також часто порушували питання про необхідність збереження пам'яток сакральної архітектури в краї. До цього пам'яткоохоронного руху вагомо долучились й релігійні громади, адже офіційні державні та громадські організації зосереджували зусилля на відновлення і збереження пам'яток сакральної архітектури союзного і республіканського значення. Сільські громади рятували оригінальні місцеві пам'ятки.

Висновки. Музеєфікація пам'яток церковного мистецтва Прикарпаття, як і всієї України мала свою специфіку, адже офіційна влада вимагала викорінення релігії і церкви із суспільного життя громадян. Це призводило до протистоянням між різними ідеологічними, технічними чинниками та фінансово-організаційними обставинами. Протягом років зусиллями М. Канюса, В. Мельника, М. Аронця, В. Твердохліба та завдяки опору місцевих свідомих громадян було врятовано і збережено десятки пам'яток церковного мистецтва – унікальних святинь українського народу. Постать В. Мельника є унікальною і універсальною у колі вітчизняних мистецтвознавців 80-90-х років. Мистецтвознавцем віднайдено, передано, за потреби, на реставрацію, науково опрацьовано понад дев'ятсот творів церковного мистецтва. Особливою ретельністю та естетикою відзначалась, розроблена В. Мельником, експозиція сакрального мистецтва з колекції художнього музею, яка довго була окрасою міста (діяла з 1993 по

2010 рр. у первісному авторському вигляді). Це іконопис Східно-Карпатського та Покутського регіонів, барокова дерев'яна скульптура, стародруки і літургійний церковний одяг. Особливо цікавим фактажем та судженнями вирізняється його велика просвітницька діяльність стосовно церковного мистецтва у місцевій пресі та в монографіях. Матеріали статті стануть важливим кроком до створення цілісної картини збереження українського церковного мистецтва у др. пол. XX ст.

Література

1. Аудіозапис бесіди з Лідією Хом'як. 25. 11.2015. Зберігається в архіві автора.
2. Аронець М. Наче й досі з нами [Текст] / Мирослав Аронець // Галичина. – 2007. – 28 квітня. – С. 11.
3. Врятовані скарби. Каталог реставрованих ікон XVII-XX ст. з колекції Івано-Франківського краєзнавчого музею. – Львів: Манускрип–Львів, 2009. – 128 с.
4. Дундяк І. Образотворче та декоративно-ужиткове мистецтво [Текст] / І. Дундяк // Культурно-мистецька панорама івано-Франківська (до 350-ої річниці надання місту магдебурзького права): монографія./ Г. Карась (гол. авт. кол), В. Дутчак, І. Монолатій, І. Дундяк та ін. – Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2012. – С.16-31.
5. Мельник В. Сакральне мистецтво Галичини XV-XX століть в експозиції Івано-Франківського художнього музею. Путівник-каталог [Текст] / Віктор Мельник. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. – 224 с.
6. Палійчук У. Савчук Б. Пам'яткоохоронний рух за збереження сакральної спадщини Гуцульщини за радянської доби [Текст] / Уляна Палійчук, Борис Савчук // Гірська школа Українських Карпат. – Т. № 8-9. – 2013. – С. 309-312
7. Церква святого Духа в Рогатині: Альбом / Авт.-упоряд. В. І. Мельник. – К.: «Мистецтво», 1991. – 144 с.: іл.

References

1. Talking author of the article with Lidia Chomjak. 25. 11.2015
2. Aronec M. (2007). As if still with us. Halychyna, 28 april, 11 [in Ukrainian]
3. Saved treasures. Product restored icons XVII-XX centuries. Collection Iano-Frankivsk Museum. (2009). Lviv: Manuskrypt [in Ukrainian]
4. Dundiak I. (2012). Fine and Applied Arts. Cultural and artistic panorama of Ivano-Frankivsk. Ivano-Frankivsk: Misto NV, 16-31 [in Ukrainian]
5. Melnyk V. (2007). Sacral art of the 15-20 th centuries in exposition of the Ivano-Frankivsk Art Museum`s. Ivano-Frankivsk: Lileya NV [in Ukrainian]
6. Paliychuk U. & Savchuk B. (2013). Heritage conservation movement for the sacred legacy of Soviet times in Gutsulschiny. Hirska shkola ukrainskych Carpat, 8-9, 309-312 [in Ukrainian]
7. Melnyk V. (1991). The church of the Holy Spirit in Rohatyn. Kyiv: Mystectwo [in Ukrainian]

УДК 712.2 : 728.1 (1-21)

Жук Микола Йосипович,
кандидат архітектури,
доцент кафедри ландшафтного мистецтва
та міського середовища
Інституту дизайну та реклами
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв;

Зенічев Донат Володимирович,
ст. ІІ курсу магістратури, група МДЛ-115
спеціальність «Дизайн»
Інституту дизайну та реклами
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

МІСТОБУДІВНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРЕДМЕТНО-ЛАНДШАФТНОГО СЕРЕДОВИЩА ЖИТЛОВОЇ ЗАБУДОВИ

Мета роботи – дослідження соціальних передумов містобудівної модернізації міжбудинкових територій та аналіз факторів, які необхідно враховувати при реорганізації таких територій у процесі архітектурно-дизайнерського проектування. **Методологія** дослідження базується на послідовному використанні методів передпроектного аналізу містобудівних якостей відкритих просторів існуючих житлових комплексів на предмет їхньої відповідності сучасним соціальним і художньо-естетичним потребам. Розглянутий методологічний підхід дає змогу розкрити найбільш характерні типологічні ситуації благоустрою таких відкритих просторів з метою створення оптимальних умов для короткочасного відпочинку мешканців поблизу житлових будинків. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті принципів та прийомів просторової модернізації «зовнішнього» середовища житлової забудови у відповідності до сучасних потреб населення. Втілення зазначених принципів проектування буде сприяти: відновленню традиційної ролі житлових вулиць; персоналізації характеру прибудинкових територій; застосуванню широкого діапазону архітектурно-конструктивних рішень садово-паркових споруд і малих архітектурних форм з використанням сучасних будівельних матеріалів і технологій. **Висновки.** Сучасний незадовільний стан благоустрою прибудинкових територій в районах масової житлової забудови став очевидним фактом. Реабілітація поняття двору лежить у площині насичення його соціальним життям та новітнім предметно-просторовим наповненням. У зв'язку з цим об'єктами актуальних досліджень та проектних розробок повинні стати міжбудинкові простори структурних одиниць сельбищної зони міста – існуючих кварталів, мікрорайонів, житлових районів, а також пов'язані з цим питання їхнього звонішнього благоустрою, ландшафтної архітектури, малих архітектурних форм. Загальна концепція такої роботи повинна передбачати створення повноцінних рекреаційних просторів в районах існуючої забудови і підвищення комфортності житлового середовища з урахуванням конкретної ситуації й умов будівництва.

Ключові слова: житлове середовище, прибудинкова територія, двір, зонування.

© Жук М.Й, Зенічев Д.В., 2017

Жук Николай Иосифович, *кандидат архитектуры, доцент кафедры ландшафтного искусства и городской среды Института дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;*

Зеничев Донат Владимирович, *ст. II курса магистратуры, группа МДЛ-115 специальность «Дизайн» Института дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Градостроительные аспекты формирования предметно-ландшафтной среды жилой застройки

Цель работы – исследование социальных предпосылок градостроительной модернизации дворовых территорий и анализ факторов, которые необходимо учитывать при реорганизации таких территорий в процессе архитектурно-дизайнерского проектирования. **Методология** исследования базируется на последовательном использовании методов предпроектного анализа градостроительных качеств открытых пространств существующих жилых комплексов, на предмет их соответствия современным социальным и художественно-эстетическим потребностям. Рассмотренный методологический подход позволяет раскрыть наиболее характерные типологические ситуации благоустройства таких открытых пространств с целью создания оптимальных условий для кратковременного отдыха проживающих вблизи жилых домов. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии принципов и приёмов пространственной модернизации внешней среды жилой застройки в соответствии с современными потребностями населения. Внедрение указанных принципов в практику архитектурно-дизайнерского проектирования будет способствовать: восстановлению традиционной роли жилых улиц; персонализации характера придомовых территорий; применения широкого диапазона архитектурно-конструктивных решений садово-парковых сооружений и малых архитектурных форм с использованием современных строительных материалов и технологий. **Выводы.** Современное неудовлетворительное состояние благоустройства придомовых территорий стало очевидным фактором. Реабилитация понятия двора лежит в плоскости насыщения его социальной жизнью и современным предметно-пространственным наполнением. В связи с этим объектами актуальных исследований и проектных разработок должны стать междомовые пространства структурных единиц селитебной зоны города – существующих кварталов, микрорайонов, жилых районов, а также связанные с этим вопросы их внешнего благоустройства, ландшафтной архитектуры, малых архитектурных форм. Общая концепция такой работы должна предусматривать создание полноценных рекреационных пространств в районах существующей застройки и повышение комфортности жилой среды с учётом конкретной ситуации и условий строительства.

Ключевые слова: жилая среда, придомовая территория, двор, зонирование.

Zhuk Mykola, *PhD in Architecure associate professor of the Landscape art and urban environment, the Institute of Design and Advertising, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts;*

Zenichev Donat, *second-year student of the master's degree, MDL-115 group, specialty «design», the Institute of Design and Advertising, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Town development aspects of subject-landscape environment residential building

Purpose of Article. Lately the usage of freedom planning, the raising of buildings height and the increasing of the among-building areas are leading areas, beside buildings to loss of the building's prolongation quality and to loss of yard's quality. Factually, the traditional structure's unity of town's environment was the yard. It is disappearing, giving in continual among-building areas that cover all area of community (micro district). In this case, the impossibility to underline an own yard's space within around neighbourhood, the impossibility of controlling above hypertrophied locations, hardships of recognizing the own house-area are leading us to situation, when identification feeling with nearby-building area is turning down. Boring, uniform area is left without neighbourhood, turned up the local living of a building, a quarter, of a micro district to vacuum social sphere. **Methodology.**

The sense of such method is the structure of modeling of any physical city-building organism (a living quarter, a group of inhabited buildings, micro district, opened undeveloped and planted space) based on correlation of elements that are ordered in certain sequence (modules). The basis of following things are the main, the subject and the appointed sizes of separate functional elements of designed territory. The methods of spatial composition and subject's filling of separate elements are based on harmonization of uniform elements that are repeating (quadratic, hexahedral, rectangular, and other module structures) and possibilities to reshaping (removing, conversion or getting the separate module elements) with due transforming of their equipment. **Scientific Novelty.** According to the above-mentioned, the among-building area is becoming an object of actual researches and project-design development, within boundaries of the town's living territory structure unities (quarters, micro districts, neighborhoods) and his subject-landscape improving. The general concept of the work, we must consider a creation of a recreation area of the neighborhoods with purpose of personalization and increasing the quality of internal areas of city buildings. **Conclusions.** The analysis of native experience of complex design and releasing of buildings, environment and planting of greenery of living areas makes us able to define the main principles of social and space-aesthetic rehabilitation of neighborhood. The following things are belonging to:

clear space differentiation of different functional spaces — public, half-public, half-individual and individual;

refurbishing of traditional role in due space organization of living streets as channels for formation of visual-active contacts, that stimulates communication within living space;

personalization of beside-building areas nature, as condition for appearing of the identification feeling with living location («native yard») and formation neighbor's sociality;

reconstruction (edition) of inside street's planting system, avenue and line systems for resting with different functional dedication (for walking, quiet resting) and also particular mini-gardens and squares, green sport-playing areas with due modern environment;

the usage of natural relief and methods for modeling an artificial relief with purpose for creation multilevel complexes for games, resting and hills for skiing, etc.

Keywords: living environment, house territory, yard, zoning.

Актуальність теми дослідження. Останнім часом поняття комфортності житла все частіше пов'язується не тільки зі зручністю розташування будинку, якістю планування й обладнання квартири, але й з високим рівнем благоустрою прилеглих до житлових будинків територій, на яких організовуються ігри дітей, господарсько-побутова діяльність і дозвілля населення. При цьому поряд з загальним містобудівним рішенням забудови набуває особливого значення естетика найбільш близьких, співмасштабних людині деталей ландшафту і благоустрою прилеглих до будинків територій − «архітектура землі», обладнання входів у будинок, майданчиків відпочинку, малих архітектурних форм тощо.

Використання в останні десятиліття прийомів вільного планування, підвищення поверховості забудови і її щільності, збільшення розмірів території між будинками призвело до втрати прибудинковим середовищем якостей продовження житла і якостей двора. Фактично традиційна структурна одиниця міського середовища, якою завжди був двір, зникає, поступившись місцем безперервним міжбудинковим просторам, що охоплюють всю територію мікрорайону.

Неможливість у даному випадку виділити свій дворовий простір у навколишньому оточенні, неможливість контролю над гіпертрофованими територіями, труднощі впізнавання свого власного місця проживання приводять до того, що почуття ідентифікації з придомовим середовищем у мешканця сучасного житлового масиву не виникає.

Нудне, одноманітне, позбавлене належного благоустрою середовище перетворило місцеве життя дому, кварталу, мікрорайону у своєрідну сферу соціального вакууму.

Вихід із ситуації, що склалася, очевидно, лежить у площині реабілітації внутрішньоквартального середовища, насичення його соціальним життям з відповідним функціональним і предметно-просторовим наповненням. Це середовище повинно бути організоване таким чином, щоб не залишалося у ньому пустельних територій і нічийних ділянок, які породжують антисоціальну активність. Таке середовище має стати тією першою ланкою, яка сформує умови для спілкування за місцем проживання, для своєрідного почуття приналежності до даної території як до первинної складової середовища сучасного міста в цілому.

Виходячи з вищевикладеного, метою дослідження є вивчення соціальних передумов містобудівної модернізації міжбудинкових територій та аналіз факторів, які необхідно враховувати при реорганізації таких територій у процесі архітектурно-дизайнерського проектування.

Виклад основного матеріалу. Аналіз вітчизняного і зарубіжного досвіду комплексного проектування та реалізації забудови, благоустрою і озеленення житлових територій [4] дає змогу визначити основні принципи соціальної і просторово-естетичної реабілітації середовища проживання. До них належать:

– чітка просторова диференціація різних функціональних просторів – громадських, напігромадських, напівіндивідуальних, індивідуальних;

– відновлення традиційної ролі і відповідної просторової організації житлових вулиць як каналів формування візуально-активних контактів, що стимулюють спілкування за місцем проживання;

– персоналізація характеру прибудинкових територій як умова виникнення почуття ідентифікації з місцем проживання («рідного двору») та формування сусідської спільноти;

– реконструкція (коригування) системи внутрішніх озеленених вулиць, бульварів і лінійних систем відпочинку різного функціонального призначення (для прогулянок, тихого відпочинку) а також спеціалізованих мінісадів і скверів, спортивно-ігрових озеленених ділянок з відповідним сучасним обладнанням;

– використання природного рельєфу та прийомів моделювання штучного рельєфу з метою створення багаторівневих комплексів для ігор, відпочинку, гірок для катання на лижах, санчатах тощо.

Окремі аспекти архітектурно-просторової модернізації зовнішнього середовища житлової забудови розглядали у своїх роботах як вітчизняні так і зарубіжні автори: А. Гавриліна, Н. Бочарова, Х. Дімов, А. Крашенінніков, С. Павловська, Б. Посацький, Н. Тітова, Ю. Хромов, В. Шимко. Однак повноцінне втілення вищевказаних принципів у містобудівну практику уявляється можливим за умови реалізації ідеї локальної реконструкції окремих, невеликих за розмірами внутрішньоквартальних територій, яка, на відміну від загальновизнаної ідеї «комплексно завершеної реконструкції» житлового утворення в цілому, не вимагає значних інвестиційних вкладень.

Реконструкція як форма містобудівної й архітектурно-дизайнерської діяльності має свою давню історію, яку можна зіставити з історією розвитку самих міст. Містобудівна реконструкція завжди несе в собі значний ідеологічний заряд, і що вищим є економічний і культурний рівень розвитку суспільства, то більш високі рівні соціальних потреб визначають цілі містобудівного втручання в житлове середовище. Одночасно з розвитком суспільства відбуваються зміни і в соціально-функціональному комплексі житла. Багато функцій, які раніше належали винятково житлу, переміщуються в суспільну сферу обслуговування і навпаки. Місцями організації соціальних процесів стають як внутрішні простори житлових будинків, так і території поза межами квартири, будівлі і приміщення громадського призначення з прилеглими до них ділянками [1, 2, 5].

На сучасному етапі розвитку суспільства до найбільш розповсюджених видів діяльності населення, що відбуваються на території зовнішнього середовища, можна віднести: побутове самообслуговування і господарську діяльність, виховання дітей; ігри дітей та підлітків; заняття фізкультурою; дозвілля літніх людей; прогулянки з домашніми тваринами; аматорську діяльність, виховну роботу за місцем проживання; пішоходні пересування, пов'язані з об'єктами обслуговування і транспортом. Окрім цих традиційних видів діяльності набувають поширення і нові перспективні види, пов'язані із самоуправлінням місцевих громад (збори, свята); сумісним благоустроєм території (зокрема, будівництво та ремонт за участю населення); кооперацією мешканців, зайнятих індивідуальною трудовою діяльністю тощо.

Кожна із зазначених форм життєдіяльності вимагає відповідних проектних дій архітектора і дизайнера, які в залежності від конкретної містобудівної ситуації можуть передбачати: забезпечення необхідного «запасу міцності» середовищної системи стосовно епізодичних впливів; пристосування системи до можливої періодичної просторової трансформації та умов адаптації середовища згідно зі зростаючими потребами населення.

Як свідчить містобудівна практика, в основу системного підходу при вирішенні питань модернізації внутрішньоквартального середовища закладаються принципи трьохступінчастого функціонального зонування прибудинкових територій з розміщенням відповідних малих архітектурних форм і елементів дизайну на майданчиках різного функціонального призначення. На основі існуючих досліджень встановлено [6], що спілкування між сусідами, відпочинок людей похилого віку та ігри дітей-дошкільнят, відбуваються на відстані, що не перевищує 20-30 м від житлових будинків (перша функціональна зона). Прогулянки, тихий відпочинок, колективне дозвілля, ігри дітей молодшого і середнього віку проходять у радіусі 80-100 м (у другій функціональній зоні). Третя функціональна зона включає майданчики для спортивних ігор, проведення масових заходів і має радіус до 200 м, і як правило найбільш віддалена від житлових будинків. При цьому відзначається, що недостатню чітке зонування житлових територій призводить до взаємного проникнення різних, часто несумісних видів діяльності, знижуючи загальний рівень якості і комфортності житлового середовища. У той же час рі-

вень психологічного комфорту прибудинкових територій залежить від співвідношення їх розмірів, висоти забудови, композиції і ступеня замкнутості двору.

Окремі зони прибудинкової території формуються з декількох типів майданчиків, які відповідаютъ різним видам життєдіяльності населення. У відповідності з наведеним зонуванням у найближчій до житлових будинків зоні варто розташовувати майданчики для тихого короткочасного відпочинку дорослих, ігрові майданчики для дітей дошкільного віку і господарсько-побутові площадки. У серединну зону можуть бути винесені дитячі ігрові комплекси для підлітків. Спортивні майданчики, як віддалені, так і зблоковані зі спортивними ядрами шкіл, бажано розташовувати на території забудови. У типологію планувальних елементів благоустрою слід включити також стоянки для машин і велосипедів, а також майданчики для вигулювання собак. Як правило, різні типи майданчиків у межах окремого мікрорайону або кварталу з'єднуютъся між собою пішохідними доріжками й одночасно можуть відокремлюватися один від одного навіть у межах однієї функціональної групи. Таке відокремлення може бути умовним, частковим і повним, як і розподіл зон: від лавок і невисоких парапетів – до підпірних стінок штучного рельєфу, зелених огорож та екранів.

У практиці реконструкції внутрішньоквартальних територій особливе значення надаєтъся прибудинковій смузі – ділянці території, яка безпосередню прилягає до будинку між його фасадом і проїздом. Прибудинкова смуга є найбільш типовим для житлових територій об'єктом, своєрідною перехідною ланкою від інтер'єру квартири до зовнішнього простору. У сучасних житлових районах найчастіше використовуються будинки з житловим першим поверхом. При південній, східній і західній орієнтації фасадів протяжних будинків така смуга може стати своєрідним «зеленим поверхом» – сукупністю приквартирних двориків. У подібних випадках вона стає дієвим композиційним засобом в архітектурі житлового будинку, коли квартири першого поверху отримують входи через палісадник у вигляді розвинутої тераси. Облаштування палісадників у прибудинковій смузі є виправданими з точки зору потреб літніх людей, багатодітних сімей, та людей з обмеженими фізичними можливостями. Такі приквартирні дворики мають багато переваг не лише в соціальному, але й естетичному плані, забезпечуючи індивідуальний вигляд в цілому всьому внутрішньодворовому простору. Дизайн приквартирних двориків може бути вирішений у вигляді садочків-терас, розділених збірними бетонними або кам'яними стінками, виконаними з врахуванням архітектури фасадів.

Вхід до житлового будинку є не менш важливою деталлю архітектури і одночасно елементом благоустрою прибудинкового простору. Він повинен ніби запрошувати людину увійти в дім, надаючи індивідуальності фасаду навіть при загальному стандартному вирішенні об'єму будівлі. Завдяки можливостям застосування різноманітних малих архітектурних форм, прийомів ландшафтного дизайну входи в житлові будинки типової забудови можуть і повинні стати затишними і виразними. Вази з квітами, решітки з в'юнкими рослинами, декоративні світильники, різноманітні рисунки декоративного замощення при кожному вході повинні перебувати у стильовій єдності з архітектурою будівлі.

Нові перспективні можливості перед дизайнерами відкриваються також в області колористичного оновлення попередньо утеплених фасадних поверхонь будинків в районах масової забудови. Такі роботи можуть проводитися без відселення мешканців. Однак, зовнішня теплоізоляція змінить існуючий вигляд будинків, фасадні поверхні яких стануть справжнім творчим полігоном для досягнення індивідуальних дизайнерських колірно-естетичних рішень. І кожний такий об'єм будівлі буде сприйматися «з боку» як сукупність умовних картинних площин (фронтів, торців) фасадів, з самостійними «темами» їхнього художнього оздоблення у вигляді вільного нанесення кольору, декоративно-пластичних фактур, суперграфіки тощо.

У рамках загальної модернізації внутрішньодворових просторів на особливу увагу заслуговують питання реконструкції існуючих дитячих ігрових майданчиків, які можна вирішувати як шляхом сучасного переобладнання, так і по можливості створення цілих ігрових комплексів, які стануть суттєвим композиційним акцентом у містобудівному інтер`єрі двору. Адже відомо, що простір, штучно створений для дітей, в одному випадку може стати стимулом для їхнього розвитку, в іншому – фізичною перешкодою для виявлення творчої фантазії та індивідуальності, що може негативно вплинути як на процес навчання, так і на стосунки дітей в колективі.

Психологами встановлено, що низький рівень інтелектуального розвитку обумовлений обмеженістю сприйняття і вражень саме в дитячому віці, і діти, які виростають в історичному середовищі міст, виявляють більше фантазії і здібностей, ніж ті, що проживають у середовищі периферійних житлових масивів. Власне тому є такою важливою організація ігрового середовища для дітей всіх вікових категорій, яка може змінювати активність, знімати втому, впливати на їхній емоційний стан. Тому вибір елементів обладнання для ігрових майданчиків слід проводити відповідно до інтересів і потреб дітей згідно з особливостями їхнього анатоміко-фізіологічної будови і розвитку. При цьому обладнання має відповідати пропорціям дитячого організму і створювати умови для всестороннього розвитку дітей різних вікових категорій.

Як свідчить сучасна містобудівна практика, ігрові комплекси для дітей, підлітків і дорослих в районах масової забудови в залежності від характеру ігор розподіляються на декілька видів: майданчики для ігор з піском; майданчики для водних ігор; майданчики для творчих ігор (будівництво, конструювання, аматорська праця, малювання, ліплення); «пригодницькі майданчики»; майданчики-атракціони; майданчики для фізкультури, спортивних та рухливих ігор. Організація просторово-виразного взаємозв'язку між вищеназваними майданчиками може бути досягнута шляхом відтворення в існуючих внутрішньо дворових просторах ігрових озеленених «коридорів»-вулиць, що зв`язуютъ житлові будинки з шкільним комплексом, з послідовним розташуванням вздовж пішохідної траси малих ігрових майданчиків, що можуть використовуватись школярами під час руху зі школи, під час великої перерви тощо. Крім того, досить ефективним може виявитись створення окремих прогулянкових

алей-бульварів, з розміщенням на них невеликих майданчиків (квіткових садів) для відпочинку дорослих.

В обладнанні окремих майданчиків (на відміну від морально і фізично застарілого стандартного набору елементів обладнання, що досі використовується) доцільно застосовувати новітні конструктивні форми і елементи пластичної мікроархітектури, адаптовані до дитячого масштабу. Так, наприклад, якщо на місці колись популярної дитячої гірки для катання створити аналогічний об'єкт з використанням штучного релъефу (геопластики), то переваги такого новоствореного обладнання будуть очевидні. За допомогою геопластики можна створювати різноманітні варіанти ігрових пристосувань: створити декілька різновисоких схилів і варіанти підйомів на них у вигляді дужок, пандусів, східців, облаштувати тунелі і печери для пролізання, стилізовані укріплення, мостики, канати, плетені сітки. Поряд з цим прогресивною слід вважати також тенденцію обладнання майданчиків для ігор великорозмірними елементами у вигляді багатогранників, у які діти можуть залазити всередину, перелазити з одного елементу в інший. Крім того ефективним є використання плоских і решітчастих елементів у вигляді різноманітних геометричних фігур, які можуть поєднуватися зі спускальним гірками-жолобками. Для решіток можуть використовуватися як металеві, дерев'яні стійки і бруси, так і різного роду мотузки, синтетичні канати і розтяжки [8].

Таким чином, в арсеналі художніх засобів для створення оптимального ігрового середовища в існуючих житлових кварталах виявляються, окрім уніфікованих дитячих майданчиків, спеціалізовані комплекси (казкові фортеці, містечка казок, навчальні автомайданчики, скейт-сквери); ігрові простори для дітей, підлітків і дорослих, що включають обладнання для активного відпочинку і спорту.

Спортивна зона в існуючих житлових дворах, як правило, включає мінімальне обладнання для найбільш популярних видів спорту – волейбол, настільний теніс, зимою – хоккей. Тому часто, особливо в невеликих дворах, облаштовують суміжні майданчики: додають баскетбольні стійки на волейбольних майданчиках, а зимою ці ж самі майданчики використовують для організації ковзанки, рідше обладнують тенісні корти. Останнім часом у житлових мікрорайонах, сформованих навколо однієї або спарених двох шкіл, склалася прогресивна тенденція реорганізації шкільних спортивних комплексів зі стадіоном та гімнастичними майданчиками для організації фізкультурної роботи з населенням. Це дасть змогу інтенсифікувати використання спорт-ядра, наситити його сучасним обладнанням і новітніми елементами дизайну, виключивши дублювання майданчиків для спорту в житловому районі.

Реалізація вищеназваних підходів може бути здійснена за допомогою методу структурного моделювання [3, 7], який ґрунтується на дефрагментації будь-якого цілісного містобудівного організму (житлового кварталу, групи житлових будинків, мікрорайону, відкритого незабудованого й озелененого простору) на взаємопов’язані у певному порядку елементи-модулі.

На основі даного методу встановлюються: головні, підпорядковані й узгоджені розміри окремих функціональних елементів проектної території; засо-

би просторової композиції і предметне наповнення окремих елементів на основі гармонізації однотипних базових елементів і форм, що можуть повторюватися – квадратних, трикутних, шестикутних, прямокутних та інших модульних структур. При втіленні цих ідей модульна структура міського району, мікрорайону або окремої озелененої території може розглядатися як динамічна система, яка з плином часу допускає можливості якісних видозмін – переміщень, перепрофілювань або вилучень окремих модульних елементів з відповідною трансформацією їх обладнання.

Підбиваючи підсумок вищевикладеному, можна стверджувати, що «зовнішнє середовище» житла – це цілком особлива частина житлової сфери міста взагалі, яка повинна бути виділена в спеціальний об'єкт досліджень і проектування. Житлове середовище наших днів зовсім не потребує якогось єдиного середовищною стану, близького за стилем і настроєм загального для усіх ідеалу організації способу життя. Скоріш за все це – поєднання найрізноманітніших і художніх структур різною масштабу, різних за формою, композицією, дизайном, рівнями забезпечення природою і комунікаціями, але наділених загальною для всіх особливою «житловою» атмосферою, співзвучною з концептуальними уявленнями людини про принципи її комфортного існування.

Наукова новизна роботи полягає у розкритті принципів та прийомів просторової модернізації «зовнішнього» середовища житлової забудови у відповідності до сучасних потреб населення. Втілення зазначених принципів проектування буде сприяти: відновленню традиційної ролі житлових вулиць; персоналізації характеру прибудинкових територій; застосування широкого діапазону архітектурно-конструктивних рішень садово-паркових споруд і малих архітектурних форм з використанням сучасних будівельних матеріалів і технологій.

Висновки. Сучасний незадовільний стан благоустрою прибудинкових територій в районах масової житлової забудови став очевидним фактом. Реабілітація поняття двору лежить у площині насичення його соціальним життям та новітнім предметно-просторовим наповненням. У зв'язку з цим об'єктами актуальних досліджень та проектних розробок повинні стати міжбудинкові відкриті простори існуючих кварталів, мікрорайонів, житлових районів міста, а також пов'язані з цим питання їхнього звонішнього благоустрою, ландшафтної архітектури, малих архітектурних форм.

Література

1. Дідик В.В., Павлів А.П. Планування міст: Підручник / В.В. Дідик, А.П. Павлів. – Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехника», 2006. – 412 с.

2. Жук М.Й. Предметно-просторова модернізація прибудинкових територій в районах масової житлової забудови / М.Й. Жук // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х.: ХДАДМ, 2013. – №1. – с. 130-133.

3. Зейтун Ж. Организация внутренней структуры проектируемых архитектурных систем. Пер. с франц. – М. : Стройиздат, 1984. – 159 с.

4. Мартынюк А.М. Проблемы функционирования различных типов исторически сложившейся среды в современном городе (Обзор). – М.: ВНИИТАГ Госкомархитектуры, 1990. – 66 с.

5. Містобудування. Довідник проектувальника / за ред. Т.Ф. Панченко – К. Укрархбудінформ, 2001. – 192 с.

6. Титова Н.П. Малые архитектурные формы в современной жилой застройке (Обзор). – М.: ЦНТИ по гражданскому строительству и архитектуре, 1986. – 52 с.

7. Хромов Ю.Б. Прогрессивные приёмы внешнего благоустройства и озеленения новых жилых районов за рубежом (Обзор). – М.: ЦЦИНИС, 1979. – 55 с.

8. Громадські ігрові майданчики [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.Stadtentwicklung_berlin.de /wohnen/mietspiegel

References

1. Didyk, V.V. & Pavlov, A.P. (2009) Planning cities. Lviv: Publishing House of the National University «Lviv politehnyka» [in Ukrainian].

2. Juk, M.J. (2013). Subject-spatial modernization adjoining areas in areas of mass housing development. Kharkiv: Tradition and innovation in higher architectural and artistic education [in Ukrainian].

3. Zeytun, J. (1984). Organization of the internal structure of designed architectural systems. Moscow: Stroyizdat [in Russian].

4. Martynuk, A.M. (1990). Problems of functioning of different types of historical environment in a modern city. Moscow: VNIITAG Goskomarhitektury [in Russian].

5. Panchenko, T. F. (Eds.). (2001). Designer's Guide. Kyiv: Ukrarhbudinform [in Ukranian].

6. Tytova, N.P. (1986). Small architectural forms in modern residential area. Moscow: CSTI in civil engineering and architecture [in Russian].

7. Hromov, U.B. (1979). Progressive methods of external and landscaping of new residential areas abroad. Moscow: TSTSINIS [in Russian].

8. Public playgrounds (electronic resource). Retrieved from www.Stadtentwicklung_berlin.de/wohnen/mietspiegel [in German].

УДК 781.03

Иванников Тимур Павлович,
кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства Национальной
музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского
premierre.ivannikov@gmail.com

СЮИТА «KOYUNBABA» КАРЛО ДОМЕНИКОНИ: ЧЕРТЫ ОРИЕНТАЛИЗМА В ИТАЛЬЯНСКОЙ ГИТАРНОЙ МУЗЫКЕ

Цель работы. Исследование направлено на раскрытие феномена ориентализма в итальянской гитарной музыке на примере сюиты «Koyunbaba» Карло Доменикони. **Методология** исследования базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и извлечь ключевые характеристики изучаемого явления. **Научная новизна** заключается в аналитическом и исполнительском ракурсах исследования одного из центральных ориентальных гитарных опусов современного итальянского композитора. Впервые в отечес-

© Иванников Т.П., 2017

твенном музыкознании произведение рассматривается в дискурсе эстетики и традиций турецкого народного музицирования. **Выводы.** В гитарном творчестве Карло Доменикони отчетливо прослеживаются черты ориентализма, идущие от турецких, индийских, китайских музыкальных культур. Преобладающими являются связи с турецким этносом, особенностями восточной импровизационной практики и обычаями игры на национальных инструментах (баглама, уд). Специфичность ориентального звучания сюиты «Koyunbaba» раскрывается через внедрение нетипичных для гитары исполнительских приемов (дрон, kayde), а также благодаря оригинальной перестройке гитары (скордатура), имитирующей турецкие струнно-щипковые инструменты. В интонационную и метроритмическую основу заложены элементы турецкой микрохроматической ладовой системы (ушшак и карджыар макамы) и aksak-ритма. В композиционном аспекте «Koyunbaba» сочетает европейскую сюитную модель и восточные принципы развертывания формы (медитация, импровизация, свободное варьирование).

Ключевые слова: итальянская гитарная музыка, ориентализм, К. Доменикони, сюита «Koyunbaba», турецкие традиции.

***Іванніков Тимур Павлович**, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

Сюїта «Koyunbaba» Карло Доменіконі: риси орієнталізму в італійській гітарній музиці

Мета роботи. Дослідження спрямовано на розкриття феномену орієнталізму в італійській гітарній музиці на прикладі сюїти «Koyunbaba» Карло Доменіконі. **Методологія** дослідження базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що дають змогу розширити горизонт когнітивного пошуку та вийняти ключові характеристики досліджуваного явища. **Наукова новизна** полягає в аналітичному і виконавському ракурсах вивчення одного з центральних орієнтальних гітарних опусів сучасного італійського композитора. Уперше у вітчизняному музикознавстві твір розглядається в дискурсі естетики і традицій турецького народного музикування. **Висновки.** У гітарній творчості Карло Доменіконі чітко простежуються риси орієнталізму, що йдуть від турецьких, індійських, китайських музичних культур. Переважаючими є зв'язки з турецьким етносом, особливостями східної імпровізаційної практики і звичаями гри на національних інструментах (баглама, уд). Специфічність орієнтального звучання сюїти «Koyunbaba» розкривається через впровадження нетипових для гітари виконавських прийомів (дрон, kayde), а також завдяки оригінальному перестроюванні гітари (скордатура), що імітує турецькі струнно-щипкові інструменти. Інтонаційна і метроритмічна основа містить елементи турецької мікрохроматичної ладової системи (ушшак і карджиар маками) і aksak-ритму. У композиційному аспекті «Koyunbaba» поєднує європейську сюїтну модель і східні принципи розгортання форми (медитація, імпровізація, вільне варіювання).

Ключові слова: італійська гітарна музика, орієнталізм, К. Доменіконі, сюїта «Koyunbaba», турецькі традиції.

***Ivannikov Tymur,** PhD in Arts, doctoral candidate of the Theory and history of musical performance chair, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Carlo domeniconi's suite «koyunbaba»: features of orientalism in italian guitar music

Purpose of Article. The study is aimed at revealing the phenomenon of orientalism in Italian guitar music on the example of the suite «Koyunbaba» by Carlo Domeniconi. **Methodology.** The research methodology is based on the use of phenomenological, comparative, structural-functional methods that allow expanding the horizon of cognitive search and extract key characteristics of studying phenomenon. **Scientific novelty.** The scientific novelty lies in the analytical and performance perspectives of the study of one of the central oriental guitar opuses of the modern Italian composer. For the first time in the Ukrainian musicology the work is considered in the discourse of aesthetics and traditions of playing Turkish folk music. **Conclusions.** There are

distinct traces of orientalism coming from Turkish, Indian, Chinese musical cultures in the guitar art of Carlo Domeniconi. The ties with the Turkish ethnos, the peculiarities of the eastern improvisational practice and the mores of playing the national instruments (baglama, ud) are the most prevalent. The specificity of the oriental sound of the suite «Koyunbaba» is revealed through the introduction of atypical guitar performing techniques (drone, kayde), and also thanks to the original re-tuning of the guitar (scordatura), imitating Turkish string-plucked instruments. The intonation and meter-rhythmic basis is based on the elements of the Turkish microchromatic modal system (ussak and cargah makams) and aksak-rhythm. In the composition aspect, «Koyunbaba» combines the European suite model and the eastern principles of form deployment (meditation, improvisation, free variation).

Keywords: Italian guitar music, Orientalism, C. Domeniconi, suite «Koyunbaba», Turkish traditions.

Актуальность темы исследования. Изучение гитарного творчества ведущего современного итальянского композитора Карло Доменикони представляется весьма перспективным. Среди многочисленных гитарных произведений автора наибольшую известность приобрели его ориентальные сочинения, особенно – сюита для гитары соло «Koyunbaba». Существующие публикации посвящены творческой биографии композитора (С. Едиг [7]), опыту исполнительской интерпретации его гитарной музыки (Т. Уотсон [6]), влиянию внеевропейских культур на авторский стиль (К. Харрис [4], А. Шонмецлер [5]), а также специфике преломления европейских жанровых основ и приемов формообразования (В. Ткаченко [2]). Глубинные аспекты феномена ориентализма в сюите «Koyunbaba» предполагают более детальное рассмотрение произведения с учетом поэтики турецкой народной музыки, национальных обычаев инструментальной игры и общей эстетики восточного музицирования.

Цель исследования – раскрыть феномен ориентализма в итальянской гитарной музыке на примере сюиты «Koyunbaba» Карло Доменикони.

Изложение основного материала. Важнейшей фигурой в современной итальянской гитарной музыке можно по праву считать Карло Доменикони (1947) – композитора и гитариста, автора более 300 сочинений для соло, дуэта, трио и гитарных квартетов, не считая 20-ти концертов. Его творческие интенции необычайно многообразны. Они аккумулируются в постоянном поиске и освоении новых, порой весьма экзотических музыкальных диалектов, принадлежащих далеким культурным ареалам.

Доменикони – наиболее яркий и последовательный представитель ориентализма в гитарной музыке. За долгую творческую биографию композитор обнаруживал причастность ко многим актуальным тенденциям времени. Однако сейчас феномен его творчества связывают главным образом с этим особенным – ориентальным направлением. В последние годы Доменикони регулярно проводит музыкальные фестивали в Берлине, предлагая слушателю погрузиться в созданную им «гитарную антологию» восточных этносов.

В зону ориентальных поисков композитора добавлялись различные фольклорные традиции. Доминирующими среди них можно считать турецкие. Увлечение ими началось с конца 1960-х, а глубокое изучение – в 1977 – 1980-х в Стамбульской консерватории, где композитор открыл первый курс классичес-

кой гитары. Самая известная в гитарном мире сюита «Koyunbaba» (1985) стала художественным пиком подобной увлеченности наряду с другими сочинениями – «Вариациями на анатолийскую народную песню» (1982), «Concerto di Berlinbul» (1987) для гитары, саза и оркестра, «Anatolia» (1990) для 4-х гитар, «Турецкой сонатиной» (1991) для гитарного дуэта, «Oyun» (1999) для двух гитар и струнного оркестра.

В творчестве Доменикони кристаллизовалась генеральная философская идея – смешение этнических горизонтов, ассимиляция широкого круга музыкальных культур в единое целое. Путь к ней складывался через познание самобытности турецкой, индийской, китайской, японской, латиноамериканской музыки. Это совпало с формированием постмодернистского дискурса в искусстве и оказалось созвучным игре музыкальными диалектами, жанровыми моделями академической и неакадемической традиции, к которым композитор также был склонен. Произведения из каталога сочинений Доменикони наглядно об этом свидетельствуют: «Рага» (1986) и «Гита» (1986) для гитары соло, «Прана» (1989) для двух гитар, Концерт № 6 «Dhvani» (1990) для гитарного дуэта с оркестром, Соната для скрипки и гитары (2008), «Улыбка Будды» (2013) – воплощение музыкальных традиций древнеиндийских ведических и буддистских медитативных практик; «Minyo» (1990), «Синдбад – сказка для гитары соло» (1991), «Medium sweet concert» (1991), «Средиземноморский концерт» (1993) для двух гитар с оркестром, «Yi Jing» (2003) – опыт погружения в культуру Ближнего и Дальнего Востока; «Семь пьес» (1974), «Gli Spiriti» (1978), «Concertino Sudamericano» (1978), «Suite Sudamericana» (1980) – увлечение латиноамериканскими жанрами и танцевальными ритмами; «Moonlights» (1975), «Три прелюдии для духа» (1985) – отражение постмодернистских микстов.

Творчество Доменикони не исчерпывается ориентализмом, а включает неоклассицистские и необарочные произведения – «Hommage à J. Rodrigo» (1968), Соната (1980) для 2-х гитар, «Мексиканская сонатина» для флейты и гитары (1986), «Fantasia di luci e tenebre» (1978), «Suite in modo antico» (1982), «Пассакалья и фуга» (1985), «Интродукция и фанданго» для дуэта гитар (1985), «Cinque pezzi in stile classico» (1992), пять прелюдий и фуг (1999–2000) и др. Среди экспериментально-авангардных опусов, созданных под влиянием педагога по композиции Х. Ф. Хартига, можно указать «Sonido» (1975), «Meta-amorphose» (1980), «Sonata a due» (1987) для флейты и гитары, «To play or not to play» (1990). Отдельного упоминания заслуживают дидактические циклы Доменикони – «24 прелюдии» (1986) для начинающих, «24 звуковые картины» (1989) и «24 позиционных этюда» (1989) для студентов и профессиональных концертных исполнителей. Большое количество сочинений адресовано выдающимся гитаристам – современникам и друзьям композитора – Андресу Сеговии, Джимми Хендриксу, Павлу Штайдлу, Масаюки Като, Карло Маркионе, дуэту братьев Ассад, дуэту Тедеско, Амстердамскому гитарному трио, Лос-Анджелесскому квартету и др.

Циклические произведения программного типа занимают особую нишу в творчестве композитора. Написанные в различных стилевых, эстетических и ку-

льтурных парадигмах, они демонстрируют стремление автора к объемности, многогранности передаваемых художественных образов. Программные названия и идиоматически точное воссоздание ладовых, ритмических, колористических эффектов втягивают слушателя в миры экзотики, историко-фольклорного эпоса и авторских фантазий. Тяготение к повествовательности, неспешному разворачиванию музыкальных событий обнаруживается не только в ориентальных опусах, из которых наиболее знаковыми можно считать четырехчастную сюиту «Koyunbaba», 21-частную трилогию «Синдбад – сказка для гитары соло», но и оказывается характерным для импрессионистского цикла «Маленький принц», кельтского «Авалона», фэнтезийного «Ellylldan», «старинной» сюиты «Робин Гуд». Вереницы сюжетов, путешествия по различным историко-культурным ландшафтам говорят о Доменикони как о мастере музыкальных пейзажей.

Название популярной сюиты «Koyunbaba» дословно переводится как «пастух овец». Согласно турецким религиозным поверьям «Koyunbaba» соотносится с именем святого XIII века, «потомки которого по сей день населяют каменистую, полупустынную дикую местность на юго-западе Турции» [7]. Такое же название носит и маленькое селение на востоке страны. Сотрудничество композитора с известными турецкими музыкантами позволило использовать этнический материал в качестве базового языкового арсенала для своих сочинений.

Феномен ориентализма складывался в сюите под воздействием ряда факторов: ладовых особенностей турецкого мелоса, специфики игры на народных инструментах, импровизационной природы музицирования. Эти факторы повлекли за собой несколько объективных следствий, в числе которых:

– апелляция к турецким национальным моделям ладовой организации – макамам, восточная манера интонирования, фактурно-фигурационное и ритмическое своеобразие фразировки;

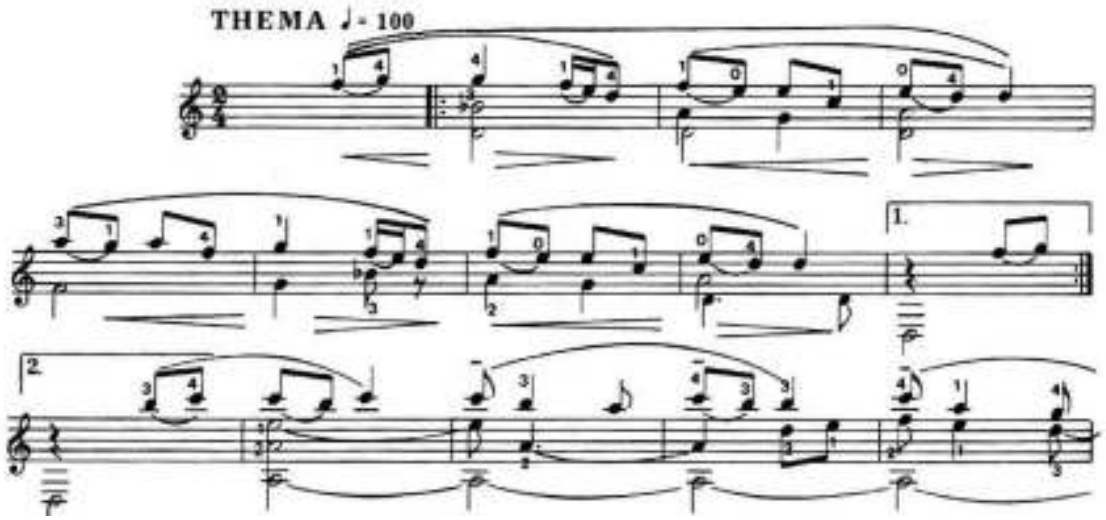
– перестройка инструмента (скордатура[1]) как необходимый аспект адаптации звучания гитары к традиционной игре на турецком сазе[2];

– принцип внеевропейского формообразования на основе импровизационной свободы, медитативного вариантного развертывания ткани, сопровождаемого многочисленными повторами.

Это произведение – свидетельство мастерства композитора в создании ориентальных сочинений под влиянием турецкой музыки. Его творческим прецедентом были «Вариации на анатолийскую народную песню», вдохновленные мелодией «Uzun ince bir yoldayim»[3]. Называя территорию Турции древнегреческим именем «Анатолия», Доменикони в одном из интервью признается: «Одинаково распахнутая на восток и на запад Анатолия является одним из самых моих больших вдохновений <…> «Türk Halk Müziği» (турецкая народная музыка) и «Klasik Türk Müziği» (турецкая классическая музыка) – это две большие сокровищницы для гитариста, включая саз и уд с их чарующим звучанием» [7]. Способы работы с фольклорным материалом были найдены композитором уже тогда, поэтому в поисках аналогий обратимся к данному прецеденту. Песня принадлежит одному из самых известных Asik-музыкантов анатолийского региона – Вейселу Сатироглу. По словам Колина Харриса, он принадлежал к кас-

те «турецких странствующих певцов и поэтов, сопровождавших свои сказания импровизациями на сазе» [4, 67]. Мелодия песни сочинена на основе разновидности турецких макамов – ушшак макама с тоном «b» в звукоряде тетрахордового строения. Доменикони помещает эту мелодию в контекст европейского мышления. Он поручает ее проведение высоким струнам, оставляя нижнее регистровое пространство для развитого аккомпанемента (пример 1).

Пример 1

«Вариации на анатолийскую песню» К. Доменикони

Подражая традициям игры на сазе, где ведение мелодии подразумевает одновременные ритмичные удары сразу по всем струнам, композитор достигает эффекта сазовского дрона[4] за счет выдержанных басовых педалей. Однако в гитарном аккомпанементе его аутентичность недостижима без соответствующей перестройки струн – скордатуры.

Именно в сюите «Koyunbaba» Доменикони открывает оптимальный вариант адаптации гитары к турецким исполнительским традициям[5]. Смещение типичного гитарного квартового строя (e – h – g – d – a – E)[6] в кварто-квинтовый с добавлением малой терции (f – d – a – d – a – D)[7] приводит к существенному изменению тембровой окраски инструмента. Расширенный диапазон усиливает резкость и звонкость верхнего регистра в противовес консонирующей мягкости и сочности басовых струн. Звучание перестроенной гитары моментально включает ассоциативную память, вытягивая на поверхность хорошо знакомые восточные и одновременно архаичные звуковые идиомы целого семейства лютневых инструментов. Необходимо отметить, что при перестройке значительного количества струн для удобства чтения скордатурой обозначается дополнительный нотоносец, на котором текст приводится в транспонированном, типичном расположении извлекаемых звуков на грифе (пример 2).

Пример 2

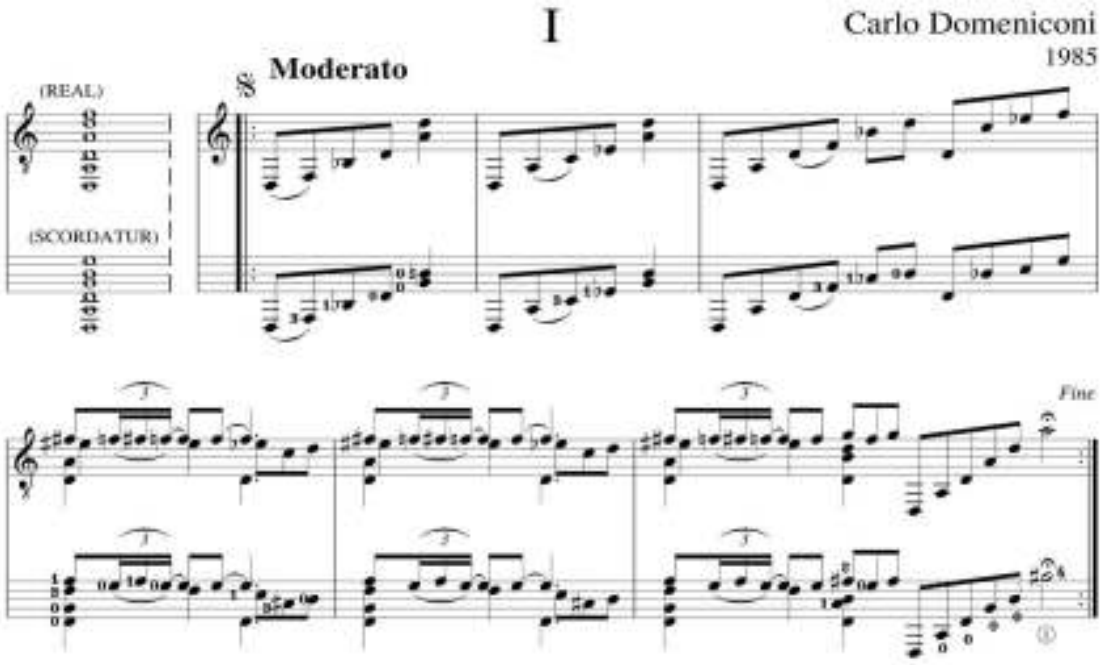
Сюита «Koyunbaba» К. Домениконi, 1 ч.

Использование скордатуры дает оптимальные возможности для сазовского дрона – квартовой или квинтовой педали в басу, а резкое, напряженное звучание верхних струн приближается к тембру многорядных хордов восточных струнно-щипковых инструментов. Большой турецкий саз – баглама (рис. 1) в отличие квартового строя гитары имеет квинтовый строй. В качестве дрона используются два нижних ряда сдвоенных струн, в то время как на первом ряду левой рукой проводится мелодия. Домениконi посредством скордатуры достигает органичной имитации звучания турецкого саза. Причем, имитации не одного, а сразу двух старинных струнно-щипковых инструментов – носителей поэтики турецкого музыкального фольклора. Вторым из них является уд (рис. 2) – не менее распространенный в Турции струнно-щипковый 6-рядный инструмент квартового строя с коротким грифом, напоминающий европейскую лютню.

Рис. 1

Турецкий саз – баглама

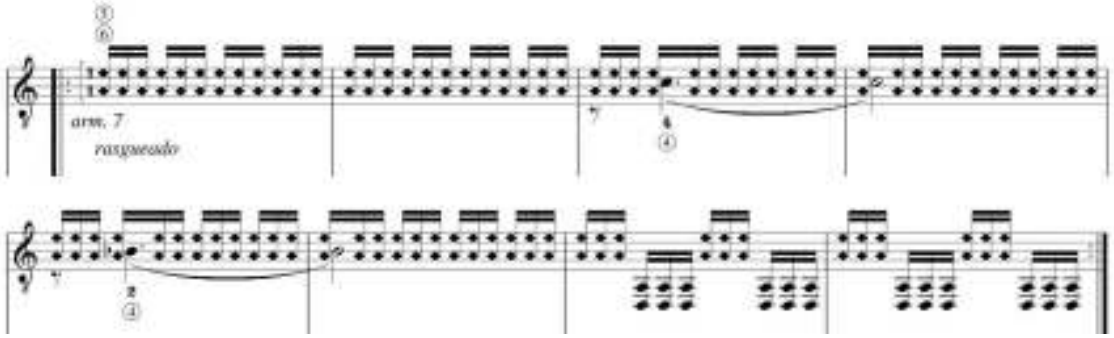
Рис. 2

Турецкий уд

Высочайший уровень адаптации гитары к своеобразному интегрированному полю звучания багламы и уда достигается в музыке сюиты, особенно – в финале, где «слиты одиночные мелодические линии и непрерывно гудящие дроны» [5, с. 45] (пример 3).

Пример 3

Сюита «Koyunbaba» К. Доменикони, 4 ч.



Использование приема расгеадо позволяет Доменикони ловко наслаивать отдельные мелодические звуки на тремоло сдвоенных квинтовых флажолетов, переходящих в плотный вибрирующий гул открытых басовых струн. Типичная для испанского фламенко техника – быстрые веероподобные удары по струнам пальцами правой руки – оказывается близкой звукоизвлечению плектром на багламе и уде.

Другие важнейшие атрибуты музыки Востока, культивирующие импровизацию как основу музицирования, выражаются в сюите через богатую орнаментику. Это – многочисленные морденты, обвивающие мелодические контуры или отдельные звуки фраз (пример 2.3.24), а также не похожие на европейские аналоги форшлаги и группетто, специфически разложенные на разных струнах и актуализирующие слуховой опыт восточной микрохроматики (примеры 4, 5, 6).

Пример 4

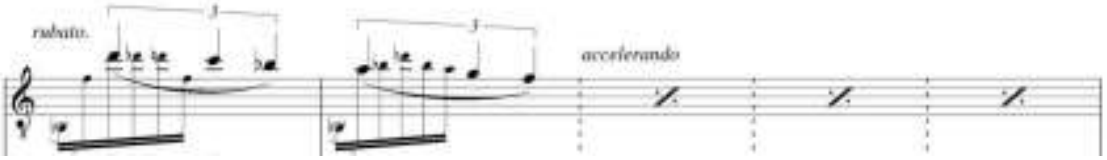
Сюита «Koyunbaba» К. Доменикони, 2 ч.

Пример 5

Сюита «Koyunbaba» К. Доменикони, 1 ч.

Пример 6

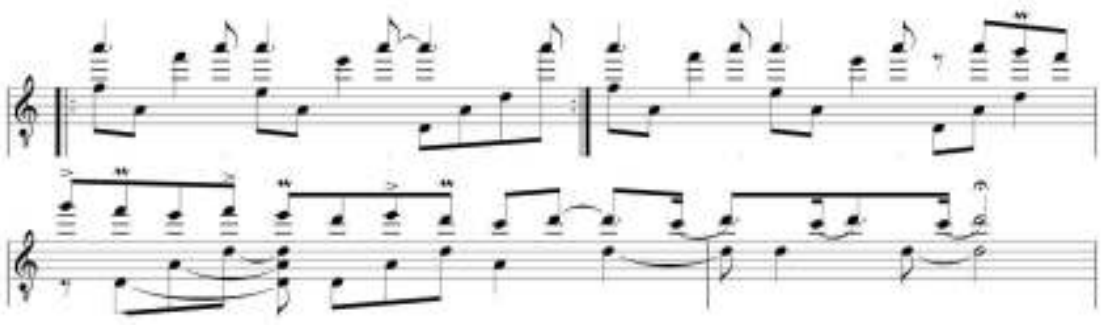
Сюита «Koyunbaba» К. Доменикони, 3 ч.



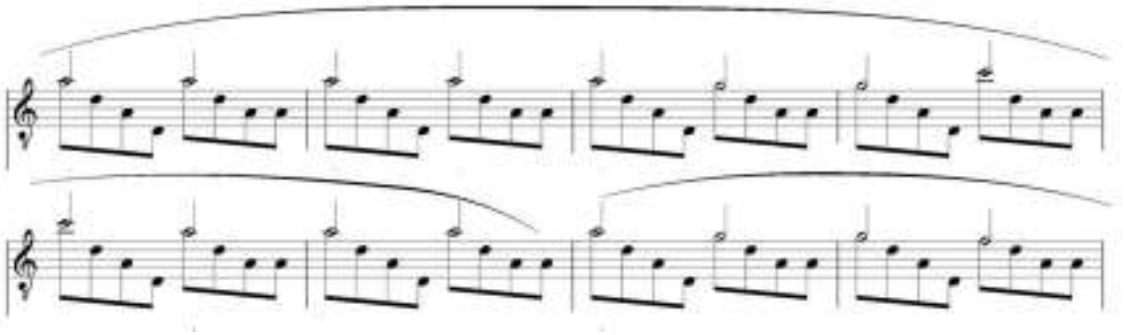
Турецкое микротоновое интонирование «Kayde», типичное для пения и игры на инструментах с нетемперированным строем, довольно сложно реализовать на гитаре. Применение скордатуры отчасти решает эту задачу за счет несливаемости унисонов, меняющих тембровую окраску на разных струнах, а также обыгрывания трелей и мордентов с подключением соседних струн. Вследствие перестройки гитары естественное натяжение струн, их сопротивление не дает чистых интервалов, и это для данной музыки скорее преимущество, чем недостаток. Существенным ресурсом для воссоздания стилистически точной имитации турецкой инструментальной традиции служит и хорошо известный джазовым гитаристам прием «bend» (вертикальная подтяжка струны). Он дает эффект управляемого микрохроматического повышения звука.

Мелодика турецкой народной музыки преимущественно линейна, поступенна, с вкраплением терций и кварт, но с высоким уровнем декорирования ритмическими и мелизматическими нюансами. Эти качества отражены в тематизме разных частей сюиты (примеры 7, 8).

Пример 7

Сюита «Koyunbaba» К. Доменикони, 1 ч.

Пример 8

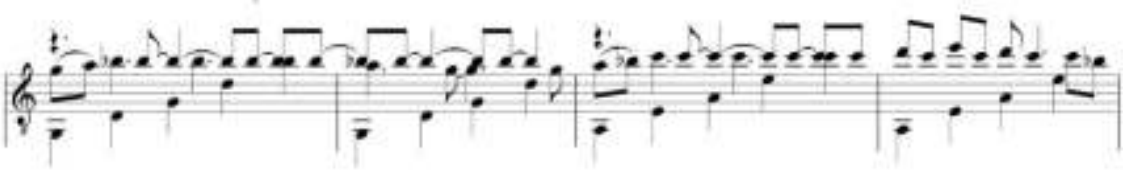
Сюита «Koyunbaba» К. Доменикони, 3 ч.



Протяжные ноты постоянно перемежаются остро синкопированными фрагментами, мелкими длительностями, что отражает импровизационный тип музицирования. К тому же присутствуют агогические отклонения – ускорения, замедления, «зависания». Эта специфическая манера, присущая искусству восточной импровизации, чаще всего не фиксируется в нотном тексте. Она предоставляет исполнителю свободу индивидуального самовыражения, с одной стороны, но с другой – предполагает осознанную необходимость познать природу этой традиции, познакомиться с обычаями народного музицирования и их академического воплощения.

Ритмическая организация материала сюиты содержит немало примет этнического своеобразия. «Aksak-ритм»[8] является отличительным свойством турецких произведений. Ему присуща нерегулярность количества долей во фразах и даже отдельных тактах: 2+2+3 (пример 5) или чередование 2+3, 2+2 (пример 9).

Пример 9

Сюита «Koyunbaba» К. Доменикони, 3 ч.

Такие неравномерности хорошо отражают танцевальную природу турецкой музыки – сложная хореография движений и прыжков требует непропорциональных временных отрезков.

Ладовая система опирается на специфику турецкого макама[9]. На ее микрохроматической 24-ступенной основе организуются традиционные турецкие лады путем сцепления различных тетрахордов и пентахордов. В сюите ощутимы приметы двух из 13 наиболее распространенных турецких макамов – ушшак и карджыар, в восприятии европейского слушателя приближенные к фригийскому и локрийскому модусам.

Европейский слух улавливает вибрацию двух ладовых опор – «d» и «a» (безусловно превалирующих в высотной организации ткани). Согласно современным востоковедческим исследованиям [1], турецкие макамы развертываются от «a»: a – b – c – d – e – f – g – a (ушшак), a – b – c – d – es – f (fis) – g – a (карджыар) с микрохроматическим занижением второго звука на четвертитон. В тематическом материале первой части сюиты они достаточно ярко выражены (тт. 1 – 6 и тт. 7 – 17). Эти ориентальные модальные образования попадают в поле европейских гармонических архетипов, выстроенных по принципу привычной функциональной триады t – s – d. Однако ее действие не является определяющим. Функционально стабильным элементом служат длительно выдерживаемые педали, которые несут смысловую нагрузку медитативного дления – звуковой платформы турецкого дрона. На них наслаивается импровизационная ткань солирующего голоса.

В структуре аккордики иного, внеевропейского происхождения, также встречающегося в сюите, заложена модель квартового типа. Наиболее естественные звукосочетания в квартовой гармонической системе выглядят следующим образом: аккорд от «a» строится на чистую кварту вверх и вниз «e – a – d», причем центральная нота не меняется, а крайние могут альтерироваться или взаимообращаться, образуя секундовые и квинтовые сочетания.

В композиционном отношении музыкальный материал четырехчастной сюиты следует расценивать с двух позиций. Первая – общеевропейская сюитная модель, построенная по принципу барочных контрастов с выписанными в тексте повторениями, логикой взаимодействия разделов по принципу «танец – ритурнель», плагальными и автентическими связями тематического материала. Такая модель лежит на поверхности неоклассической творческой парадигмы. Она репродуцирует закругление формы первой (Moderato) и второй (Mosso) частей приемами Da Capo. Сквозные интонационные связи тематизма в третьей (Cantabile), их синтезы в четвертой части (Presto) становятся критерием цельности сочинения, а также выстраивают рондообразную комбинаторику «множественного в едином»[10].

Вторая модель – глубинная – восходит к восточному музыкальному мышлению устной традиции, где ничего не предписано заранее. Музыка сочиняется и передается с расчетом на инициативу каждого нового исполнителя. Сам же композитор создавал сюиту в многочисленных устных импровизационных версиях. И даже тогда, когда текст «Koyunbaba» был уже записан, он не оставался догмой. Вехи восточной импровизации пролегают через медитативное состояние, ведущее в конечном итоге к апогею – самой виртуозной части композиции, создающей своего рода крещендирование формы к концу. В подобном продвижении «детали» не так важны: можно вернуться к уже ранее сыгранному фрагменту, пропустить предписанный вариант развертывания или, наконец, предложить что-то собственное в качестве новой импровизации. Именно так слышал свое сочинение и свободно варьировал его сам композитор. Другое дело, что для подобного прочтения исполнителю необходим богатый персональный опыт импровизации и лучше всего – чтобы он сочетался с этнокультурной

идентификацией артиста в родственной музыкальной среде. Вслед собственному исполнению сюиты Доменикони известная иранская гитаристка Лили Афшар оставила несколько важных в этом отношении ремарок: «Koyunbaba» имеет очень восточный колорит. Будучи из Ирана, я его сильно чувствую. Музыка переносит меня домой. Я добавила много своих украшений, а в последней части – миникаденцию, поскольку считала это нужным для апогея. Это придает моей записи уникальный эмоциональный тонус. Для меня «Koyunbaba» – воплощение импровизационных качеств, она не должна исполняться именно так, как написана. Нотный текст ограничивает, на мой взгляд. Это не значит, что я могу добавить 50 тактов собственной интерпретации. То, что я пытаюсь сделать – это изучить и улучшить композицию в рамках восточной традиции, которую автор пытался передать» [6].

Научная новизна работы заключается в аналитическом и исполнительском ракурсах исследования одного из центральных ориентальных гитарных опусов современного итальянского композитора. Впервые в отечественном музыкознании произведение рассматривается в дискурсе эстетики и традиций турецкого народного музицирования.

Выводы. В гитарном творчестве Карло Доменикони отчетливо прослеживаются черты ориентализма, идущие от турецких, индийских, китайских музыкальных культур. Преобладающими являются связи с турецким этносом, особенностями восточной импровизационной практики и обычаями игры на национальных инструментах (баглама, уд). Специфичность ориентального звучания сюиты «Koyunbaba» раскрывается через внедрение нетипичных для гитары исполнительских приемов (дрон, kayde), а также благодаря оригинальной перестройке гитары (скордатура), имитирующей турецкие струнно-щипковые инструменты. В интонационную и метроритмическую основу заложены элементы турецкой микрохроматической ладовой системы (ушшак и карджыар макамы) и aksak-ритма. В композиционном отношении «Koyunbaba» сочетает европейскую сюитную модель и восточные принципы развертывания формы (медитация, импровизация, свободное варьирование).

В сюите Доменикони основное поле смыслов лежит в сфере музыкальной поэтики турецкого народного искусства. В данном феномене оно пересекается с европейским музыкальным логосом. Композитор парадоксальным образом сочетает в поле своей деятельности последних лет обе эти интенции, отдавая все же предпочтение первой. Современный гитарист, беря в руки текст сюиты, должен учитывать сущностные ориентальные стороны произведения и многовековые исполнительские традиции внеевропейского музицирования. Даже не рискуя что-либо изменять в оригинале, он способен добиться такого звучания, которое органично свободно импровизируемому потоку в восточной практике игры. Пожалуй, идеальным образцом его воплощения европейским музыкантом может послужить авторская интерпретация, записанная в альбоме 1991 года «Concerti di Berlinbul & Koyunbaba». Пользуясь своими привилегиями, Доменикони всякий раз вносит в музыку новые изменения. Его игра отличается высоким градусом экспрессии, предельной виртуозностью и тонкой ассимиляцией

элементов восточного музыкального мышления. Хорошо известны также исполнительские интерпретации сюиты итальянца Аниелло Дизидерио, британских виртуозов Джона Вильямса и Дэвида Рассела, греческих гитаристов Костаса Кочолиса и Антигони Гони, американца Уильяма Каненгайзера и др. В значительной мере популяризации своих произведений способствует сам композитор, собирая в Берлине авторские концерты, фестивали, ассамблеи, куда съезжаются крупные гитаристы и почитатели его творчества.

Примечания:

[1] Скордатура – изменение стандартного строя струнных инструментов для расширения диапазона, достижения иной тембровой окраски, удобства исполнения специфических приемов, транскрипций неоригинальных произведений, а также сочинений, созданных по отличным от европейских этно-культурным канонам.

[2] Саз – арабский струнно-щипковый инструмент, напоминающий лютню, с тремя двойными рядами струн G – D – A, на которых играют плектром или пальцами. Под сазом подразумевается большое семейство восточных инструментов. В Турции распространены баглама (большой саз) и джура (маленький саз). Музыка Азербайджана и Армении предназначена для собственных этнических модификаций саза. В Иране саз называют чогуром.

[3] Название песни в переводе с турецкого означает «Я на длинной узкой дороге».

[4] Дрон – аналог архаичного бурдона, протяженная звуковая педаль на открытых басовых струнах кварто-квинтового соотношения; гудящий волыночный бас.

[5] Нужно отметить, что скордатуру Доменикони использовал не только в ориентальных композициях, но и прочих других (Прелюдии и фуги, «Impromptu»).

[6] Порядок гитарных струн указывается, начиная с самой высокой по звучанию и заканчивая самой низкой.

[7] Согласно авторским примечаниям к опубликованному списку сочинений [3] первоначальная версия сюиты предполагала перестройку гитары на полтона ниже привычной (e – cis – gis – cis – gis – Cis).

[8] Aksak в переводе с турецкого – хромой.

[9] В одной из современных научных статей о турецком макаме исследователь В. Седых отмечает: «Турецкий макам генетически произошел от арабского. Более того, макамная традиция разных народов исламского мира, включая страны Западной Азии, Северной Африки, Южной Азии и Средней Азии, обусловлена арабскими влияниями начиная с XV-XVI веков. В то же время, в каждом из регионов постепенно складываются собственные особенности традиционной профессиональной культуры, в результате чего появляются мугам – в азербайджанской музыке, маком – в узбекской и таджикской, мукам – в уйгурской и т. д. <…> в турецкой музыке сложилась особая ветвь макамной традиции, свои собственные разновидности систем звукоряда, интервалов и ладов, наделённые индивидуальной спецификой и своеобразием» [1, 205]. Здесь же приводятся звукоряды 13 наиболее распространенных из 84 турецких макамов: чяргях, буселик, кюрди, раст, ушшак, хюсейни, нева, хиджаз, хюмайун, ужжал, зенгюле, карджыар, сужинак. При некотором сходстве названий арабских и турецких макамов, последние зачастую не совпадают по структуре.

[10] Исследователь В. Ткаченко [2] упоминает о жанровых связях сюиты Доменикони с традициями итальянского камерного концерта, канцоны, испанского фламенко, токкаты, жиги и др.

Література

1. Седых В. А. Турецкий макам : к проблеме национального своеобразия / В. А. Седых // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 1 (8). – С. 205–209.

2. Ткаченко В. Н. Универсализм и специфика музыкального мышления в стилях гитарного творчества 1880-1990 годов : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / В. Н. Ткаченко. – ХНУИ им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2013. – 18 с.

3. Domeniconi C. List of works [Electronic Resource] / C. Domeniconi. – Mode of access : URL : http://www.my-favourite-planet.de/carlodomeniconi/english/works.html

4. Harries C. The Solo Guitar Music of Carlo Domeniconi: An Exploration of the Diverse Influences : Thesis submitted for the degree of master of arts [Electronic Resource] / C. Harries. – Waterford : Waterford Institute of Technology, 2014. – 146 p. – Mode of access : URL : http://repository.wit.ie/2950/1/The%20Solo%20Guitar%20Music%20of%20Carlo%20Domeniconi.pdf

5. Sönmezler A. Turkish musical influences upon Carlo Domeniconi's Variations on an Anatolian folk song and Koyunbaba: implications for Performance : a thesis submitted for the degree of doctor of musical arts [Electronic Resource] / A. Sönmezler. – Tucson : The University of Arizona, 2013. – 83 p. – Mode of access : URL : http://arizona.openrepository.com /arizona/handle/10150/306145

6. Watson T. Lily Afshar modern guitars interview [Electronic Resource] / T. Watson. – Mode of access : URL : http://lilyafshar.com/lily-afshar-modern-guitars-interview

7. Yedig S. Carlo Domeniconi: Music is my destiny, Anatolia is my inspiration [Electronic Resource] / S. Yedig. – Mode of access : URL : http://www.muziksoylesileri.net/cms/index. php?option=com_content&task=view&id=58&Itemid=44

References

1. Sedykh, V. A. (2011). Turkish makam: to the problem of national identity. Problemy muzykalnoy nauki, 1 (8), 205–209 [in Russian].

2. Tkachenko, V. N. (2013). Universalism and the specificity of musical thinking in the styles of guitar creativity of 1880-1990. Extended abstract of Candidate's thesis. Kharkiv: KHNum [in Russian].

3. Domeniconi, C. (2011). List of works. my-favourite-planet.de. Retrieved from: http://www.my-favourite-planet.de/carlodomeniconi/english/works.html [in English].

4. Harries, C. (2014). The solo guitar music of Carlo Domeniconi: an exploration of the diverse influences. Masters's thesis. Waterford : Waterford institute of technology. repository.wit.ie. Retrieved from: http://repository.wit.ie/2950/1/ The%20Solo%20Guitar% 20Music%20of%20Carlo%20Domeniconi.pdf [in English].

5. Sönmezler, A. (2013). Turkish musical influences upon Carlo Domeniconi's Variations on an Anatolian folk song and Koyunbaba: implications for Performance. Doctor's thesis. Tucson : The University of Arizona. arizona.openrepository.com. Retrieved from: http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/306145 [in English].

6. Watson, T. (30 Oct 2006). Lily Afshar modern guitars interview. lilyafshar.com. Retrieved from: http://lilyafshar.com/lily-afshar-modern-guitars-interview [in English].

7. Yedig, S. (November, 6, 2004). Carlo Domeniconi: Music is my destiny, Anatolia is my inspiration. muziksoylesileri.net. Retrieved from: http://www.muziksoylesileri.net/cms/ index.php?option =com_content&task=view&id=58&Itemid=44 [in Turkish].

УДК 72.012:711.433

Ієвлева Валерія Павлівна,
кандидат архітектури,
доцент кафедри ландшафтної архітектури
та міського середовища
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
старший науковий співробітник
valeria30031957@gmail.com;

Повх Ігор Миколайович,
магістр групи МДЛ-15,
Інститут дизайну і реклами,
кафедра ландшафтної архітектури
та міського середовища
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
povh1994@gmail.com

РОЛЬ МІСЬКОГО ДИЗАЙНУ В СУЧАСНОМУ УРБАНІСТИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Мета роботи полягає у вивченні особливостей формування сучасного міського середовища засобами дизайну, виявленні основних тенденцій розвитку сучасного міського середовища та визначенні основних принципів формування середовища міста за допомогою дизайну. **Методологія** базується на використання порівняльного аналізу традиційних урбаністичних процесів з концепцією «нового урбанізму», де засобами дизайну створюється сучасне урбаністичне середовище. **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні нових принципів створення сучасного урбаністичного середовища міста, в основі якого покладена ідея «нового урбанізму». **Висновки**. Головну роль в концепції «нового урбанізму» відводиться міському дизайну, який є базовим фундаментом у формуванні комфортного простору сучасного міста. Застосування на практиці основних принципів «нового урбанізму» сприятиме майбутньому розвитку міст.

Ключові слова: міський дизайн, урбанізм, субурбанізація, міське середовище, міський простір, дизайн урбаністичного середовища, ландшафтний урбанізм, новий урбанізм, предметно-просторове урбаністичне середовище, ергономіка.

Иевлева Валерия Павловна, *кандидат архитектуры, доцент кафедры ландшафтной архитектуры и городской среды Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, старший научный сотрудник;*

Повх Игорь Николаевич, *магистр группы МДЛ-15, Институт дизайна и рекламы, кафедра ландшафтной архитектуры и городской среды Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Роль городского дизайна в современной урбанистической среде

Цель работы. Исследования заключается в изучении особенностей формирования современного городской среды средствами дизайна, выявлении основных тенденций развития современного городской среды и определении основных принципов формирования среды

© Ієвлева В.П., Повх І.М., 2017

города с помощью дизайна. **Методология** опирается на использование сравнительного анализа традиционных урбанистических процессов с концепцией «нового урбанизма», где с помощью дизайна создается современная урбанистическая среда. **Научная новизна** работы заключается в определении новых принципов создания современной урбанистической городской среды, в основе которой положена идея «нового урбанизма». **Выводы.** Главная роль в концепции «нового урбанизма» принадлежит городскому дизайну, который является базовым фундаментом в формировании комфортного пространства современного города. Использование в практической деятельности основных принципов «нового урбанизма» будет способствовать будущему развитию городов.

Ключевые слова: городской дизайн, урбанизм, субурбанизация, городская среда, городское пространство, дизайн урбанистической среды, ландшафтный урбанизм, новый урбанизм, предметно-пространственное урбанистическую среду, эргономика.

***Iyevleva Valeriya**, PhD in Architecture, senior scientific researcher, associate professor of the Landscape architecture and urban environment, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts;*

***Povkh Ihor,** a student of MDL-15, Institute of Design and Advertising, the Landscape architecture and urban environment chair, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The role of urban design in the modern urban environment

Purpose of Article. The purpose of the work is to examine the features of formation of the modern urban environment design tools, identifying the main trends of the modern urban environment and determining the basic principles of environment of the city through design. **Methodology.** Study is to determine the principles of forming the urban environment design tools, definition of urban design and urban design principles and their role in the modern urban environment. Research New Urbanism city. **Scientific Novelty.** Work is to identify new role of design principles and modern urban environment of the city, based on the idea of New Urbanism. **Conclusions.** The role of urban design – is to create a comfortable space concept of the modern city of New Urbanism is the basic foundation of its principles should influence the future development of the city.

Keywords: urban design, urbanism, suburbanization, urban environment, urban space design of urban environment, landscape urbanism, new urbanism, subject-dimensional urban environment, ergonomics.

Актуальність теми дослідження. У зв'язку зі стрімкою останнім часом урбанізацією низки міст України, таких як обласні та окремі районні центри, зростає потреба у розробці методики формування засобами дизайну оптимального міського середовища, в якому городяни проводять переважну частину свого життя. За статистичними дослідженнями, пересічний житель перебуває у межах міста близько 75 відсотків свого життя. Тому дизайн міського середовища та методи розробки архітектурно-планувальних рішень окремого міського простору чи міста в цілому повинні ґрунтуватись на принципах ергономіки, відповідності основним функціональним потребам, естетичної привабливості та єдності архітектурного середовища.

Сучасний темп життя породжує в нас потребу оточити себе найбільш зручними речами щоденного використання, естетичними малими архітектурними формами, приватним житлом та громадськими спорудами поліфункціонального призначення. Однак споживач бажає не тільки зручно жити, але ще й отримувати естетичне задоволення від оточуючих об'єктів, речей. Це стосується всіх сфер і

елементів життя, зокрема, й архітектурного середовища. З огляду на значний вплив довкілля на людину і її сприйняття будь-якого об'єкта в цьому середовищі, основною проблемою при формуванні міського урбаністичного простору як об'єкта дизайну стає психологічний фактор сприйняття його людиною.

Метою дослідження є визначення основних принципів формування оптимального урбаністичного простору як об'єкту вивчення, адже саме сучасний міський простір вимагає найбільшої роботи з ним фахівців-дизайнерів. Особливо актуальними такі завдання постають перед дизайнерами великих міст, в яких проблеми щільної багатоповерхової міської забудови найбільш загострені. Сучасне міське середовище великих міст України, яке було сформоване у радянський та пострадянський періоди, вирізняється неупорядкованим простором, який виражається, насамперед, у: порушенні його масштабних елементів; невідповідності реальних метричних та візуально-естетичних властивостей вулиць і площ їхньому функціональному використанню; перенасиченості і неструктурованості інформаційно-рекламних елементів; непродуманості щодо устаткування й експлуатації відкритих просторів міста як цілодобово, так і впродовж всього року. Крім того, часто не витримуються норми щодо організації оптимального середовища для різних вікових і соціальних груп, зокрема, для людей з обмеженими можливостями, в тому числі, й літніх людей. Моральний і фізичний стан сучасного міського середовища в межах України потребує нагальної модернізації та вимагає професійного втручання, особливо упорядкування та збереження історично цінних міських просторів, що активно експлуатуються.

Виклад основного матеріалу. В умовах сучасної прогресуючої урбанізації природне середовище є тією складовою просторово-планувальної структури міста, яку необхідно дбайливо зберігати або навіть відтворювати при розробці нових стратегій розвитку міських територій. Інноваційні ландшафтні технології та прийоми ландшафтного проектування та будівництва дають змогу надавати нових функцій деградуючим міським територіям або формувати сучасні ландшафтно-містобудівні об'єкти і комплекси з екостійкими характеристиками для поліпшення навколишнього середовища. Тому, наприкінці минулого століття на передній край містобудівної теорії і практики вийшов один з напрямів сучасного урбанізму – ландшафтний урбанізм.

Ландшафтний урбанізм можна розглядати як напрям в еволюції міст в умовах глобалізації, який розглядає проблеми функціонування міста через «призму» ландшафтного підходу. Він спрямований на створення екологічно безпечної і соціально-орієнтованого міського середовища, відкритого назустріч природі і комфортного для людей. Він задає нові підходи до формування містобудівних структур, які засновані на принципах екологічної стійкості із дбайливим збереженням існуючої ландшафтної структури міських територій.

Сучасна ландшафтна інфраструктура міста відрізняється від системи рекреаційних територій більш складними функціональними зв'язками, більш складною інтегрованою просторово-функціональною структурою. При цьому рекреаційні території входять до складу ландшафтної інфраструктури міста і не є основним функціональним елементом міського озеленення, як це було 20 років

тому. Формування соціально-орієнтованого та комфортного міського середовища шляхом застосування сучасних прийомів у галузі ландшафтного дизайну, а також новітніх технологій у ландшафтному будівництві дозволяє створювати ідентичність та унікальність ландшафтно-містобудівних об'єктів і комплексів різного функціонального призначення. На рівні містобудівного проектування розпочинається процес створення взаємопов'язаної «зеленої» системи міста: озеленені транспортні простори, міські громадські парки, сквери, площі, пішохідні вулиці, набережні тощо, і закінчується формуванням внутрішніх просторів житлових комплексів і архітектурних об'єктів. Останні проектуються на основі принципів «зеленої архітектури», які з позицій ландшафтного урбанізму повинні входити до єдиної ландшафтно-містобудівної системи міста. При створенні такої інтегрованої ландшафтно-містобудівної системи можливе передбачення стабілізації екологічного клімату міста, адже вирішується основна проблема забезпечення екологічно комфортним та безпечним середовищем всіх верств населення.

Неможливо говорити про ландшафтний урбанізм, не спираючись на реальні проекти, які в кінці минулого століття визначили нові тенденції щодо трансформації теорії урбанізму у XXI столітті.

Родоначальником ландшафтного урбанізму вважається Фредерік Олмстед, а його «Центральний парк у Нью-Йорку», створений ним спільно з англійським архітектором Кальвертом Во, – першим міським громадсько-рекреаційним об'єктом, що сформований на основі ландшафтно-містобудівного підходу. Проектуючи Центральний парк, Ф. Олмстед запропонував основу ідею ландшафтної композиції парку – збереження унікального природного ландшафту, який був сформований льодовиком 18 тисяч років тому. Збереження природного ландшафту Олмстед вбачав у його перетворенні шляхом створення нової пейзажної композиції, спираючись на структуру існуючого рельєфу, на основі формування зручної роздільної транспортної системи для відвідувачів парку. Такий підхід, спрямований на активне включення природи в структуру міста на основі збереження і відтворення її природного біорізноманіття, був найоптимальнішим для формування ідентичного й естетично привабливого міського простору [13]. Сучасними прикладами аналогічного підходу є променад «High Line» у Нью-Йорку, Олімпійські парки в Лондоні і Сіднеї, парк «Fresh Kills» на місці колишнього нью-йоркського сміттєзвалища, парк «Father Collins» у Дубліні, Площа Іспанії в м Санта-Крус на Тенеріфе, «Schouwburgplein» в Роттердамі та багато інших прикладів сучасної ландшафтно-містобудівної практики [13].

Теоретиком й одночасно успішним практикуючим архітектором у галузі ландшафтного урбанізму по праву вважається Джеймс Корнер – засновник і власник знаменитої ландшафтної фірми «James Corner Field Operations». Він першим запропонував і обґрунтував основні теоретичні положення щодо концепції ландшафтного урбанізму. Виникнення нових «гібридних» проектів, які не вписувалися у прості рамки традиційного ландшафту й урбанізму, допомогло остаточно сформувати теоретичну базу щодо концепції ландшафтного урбанізму. Знаковими проектами, які передували появі ландшафтного урбанізму на різних ієрархічних рівнях планування, є парк «Ла Віллет» у Парижі, «Northpark» в Ат-

ланті, «Trinitat Cloverleaf Park» та «Park del Forum» у Барселоні, «Museumpark» у Роттердамі, квартал «Yerba Buena» в Сан-Франциско, містобудівний план житлового району Борнео «Споренбург» в Амстердамі і, звичайно, унікальна за своїм екологічним спрямуванням багатоступенева стратегія розвитку Сінгапуру, яка успішно реалізується з 70-х років минулого століття [13].

Поява ландшафтного урбанізму як нової містобудівної парадигми, на думку американського містобудівника й засновника теорії нового урбанізму Андре Дуейну, є викликом для теорії нового урбанізму, про який буде сказано далі.

Враховуючи нерівномірність урбанізаційних процесів у світі, розповсюдження субурбанізації та дезурбанізації у багатьох розвинутих країнах, тематика геоурбаністики залишаються в центрі уваги суспільно-географічних досліджень. Враховуючи, що проблеми урбанізації досліджуються багатьма науковцями, то й до трактування поняття існують різні наукові підходи. Тому у статті представлено термінологічну трансформацію у часі поняття «урбанізація». Цей термін у найбільш широкому сенсі розуміють як процес підвищення ролі міст у житті країни або регіону; який супроводжується не тільки їх зростанням, а й впливом на всі сторони життя суспільства [1; 8, 78]. Неоднозначність розуміння сутності урбанізації пояснюється багатогранністю процесу, що охоплює найрізноманітніші аспекти міського розвитку: економічні, соціальні, екологічні, культурні, демографічні та ін. Економгеографів найбільше цікавлять просторові форми урбанізації – міські поселення, передусім їх формування, структура, особливості розвитку і територіальної організації, серед провідних фахівців, дослідження яких найбільш вагомі в питаннях урбанізації, відзначимо у Г. М. Лаппо, Е. Н. Перцика, П. С. Коваленко, А. В. Барановського, В. В. Покришевського, А. В. Степаненко, М. О. Джамана, А. І. Доценка, О. Г. Топчієва та ін. [8, 78].

Таким чином, урбанізація – всесвітньо-історичний процес підвищення ролі міст в розвитку людства, який охоплює зміни в розміщенні продуктивних сил, передусім у розміщенні населення, зміни у його соціально-професійній та демографічній структурі, способі життя, культурі і т. д. Урбанізація – багатовимірний демографічний, соціально-економічний і географічний процес, що відбувається на основі форм суспільства і територіального розподілу праці, що історично склалися. У більш вузькому, статистико-демографічному розумінні урбанізація – це зростання в країні, регіоні, світі [5; 8, 80].

У цьому контексті трансформації у місті в цілому здійснюють суттєвий вплив на дизайн міського середовища.

За ствердженням А.П. Мардера: «міський дизайн – комплексне формування предметно-просторового середовища міста і продукти його діяльності» [3, 84]. Таким чином, дизайн міського середовища це сукупність впорядкування, «обробка» і обладнання відкритих міських просторів, їхнє предметне наповнення, необхідне для функціонально-естетичної організації, реалізації способу життя і поведінки міського населення. Міський дизайн або дизайн міського середовища є частиною архітектурно-просторового середовища міста.

Усі елементи міського дизайну можна умовно розділити на три групи в залежності від призначення і умов розміщення:

а) *обладнання й інженерні пристрої*, викликані загальними потребами міської діяльності (вуличне освітлення, контактні мережі транспорту, покажчики вуличного руху); ці форми немов належать всьому місту і проектуються «абстрактно» з урахуванням загальноміської ситуації;

б) *речове наповнення*, яке призначене забезпечити місцеві потреби (обладнання дитячих майданчиків, рекреаційних зон, громадських центрів, вітрини і реклами магазинів, набори малих форм і ландшафтних включень у спеціалізованих парках), які проектуються і відбираються відносно вільно, в прив'язці до конкретної середовищної ситуації;

в) *елементи міського дизайну, що вимагають одночасно і «місцевої» адреси, і відмітки про приналежність до будь-якої загальноміської функціональної системи* (елементи транспортної інфраструктури, мережа фірмових установ обслуговування), де дизайнер повинен розкрити як типологічні якості свого твору, так і його особливість.

Розглядаючи міський дизайн у контексті урбаністичних процесів, можна стверджувати, що міський дизайн – це шар міського середовища, що швидко змінюється, мобільність і потужність якого постійно нарощується. Ступінь активності дизайнерського шару щодо архітектурного може варіюватися від нюансу до контрасту [7, 260].

Сучасні урбанізовані території пов'язані з низкою специфічних факторів, що негативно впливають на фізичний і психологічний стан людини: це несприятливе екологічне становище; підвищення щільності населення; скорочення життєвого простору людини; постійні стресові ситуації; негативний вплив техногенної складової міського простору; інформаційна перенасиченість; монотонність забудови, прискоренні темпи життя й т. д. Тому постає актуальна проблема щодо гармонізації й гуманізації міського середовища.

Привабливою є ідея створення й функціонування міст, зручних для життя, дружніх людині, незалежно від її соціально-економічного статусу та фізичного стану. Це ідея створення, так званого безбар'єрного простору може реалізуватися через «новий урбанізм», що є соціально-орієнтованою течією у конструюванні міст, який акцентує увагу на питаннях якості життя у міському середовищі всіх верств населення [4, 33].

Теорія «нового урбанізму» виникла у США, як в одній з найбільш урбанізованій країні світу, у 1980-х рр. Захопленість американських архітекторів новим урбаністичним напрямом логічно витікає з теорії ландшафтного урбанізму. Враховуючи специфічність американських міст, де є високоурбанізований центр, а також абсолютна відсутність пішохідних просторів в центрі міста, орієнтованість транспортної інфраструктури на пересування тільки на автотранспорті тощо, застосування нових підходів є цілком принадним для вирішення містобудівних проблем з позицій створення відкритого, безпечного, комфортного та соціально орієнтованого міського середовища. Розглядаючи урбанізацію як позитивну тенденцію щодо розвитку цивілізації, її можна визначити як об'єктивний процес, пов'язаний із забезпеченням жителів планети умовами для більш зручного, комфортабельного, здорового життя, для більш повного застосування своїх здібностей.

Натомість урбанізація супроводжується не тільки позитивними змінами в житті людей, але й негативними, зокрема, забрудненням навколишнього середовища, перенаселенням територій, збільшенням деяких негативних суспільних явищ [1; 8, 78].

На фоні зростання проблем в урбанізованому просторі нового звучання набуває ідея створення міст, зручних для життя, дружніх людині, незалежно від її соціально-економічних чи фізико-біологічних особливостей. Цю теорію прийнято називати «концепцією нового урбанізму». Новий урбанізм є соціально-орієнтованою течією у конструюванні міст, що акцентує увагу на питаннях якості життя людини у міському середовищі [4, 37].

Принципи нового урбанізму включають: компактність та ущільненість міських форм; багатофункціональність і різноманітність планування і забудови; створення безбар'єрного простору, який означає пішохідну або транспортну доступність до більшості важливих об'єктів у межах міста і взаємопов'язаність транспортної та пішохідної мереж; високу якість архітектури і планування, що базується на традиціях і культурі даного регіону; збалансований розвиток, екологічну безпеку та енергоефективність. Ідеологи концепції «нового урбанізму» прагнуть відродити мале місто, яке, на відміну від стандартної субурбії, повинне мати власний публічний простір, свої торговельні та інфраструктурні центри і має забезпечувати робочі місця для місцевого населення [4, 33].

Згідно з позицією нового урбанізму урбаністична структура метрополітенського регіону, що розглядається як фундаментальна економічна категорія, включає ієрархічні елементи трьох рівнів: І рівень – метрополіс, місто, містечко; ІІ рівень – околиці (передмістя), райони і коридори; ІІІ рівень – (складові околиць і районів): квартали, вулиці, будівлі.

Для кожного рівня надається чітка організаційна і планувальна канва з рекомендаціями щодо розвитку на основі визначених принципів нового урбанізму, викладених нижче.

Конкретизація принципів «нового урбанізму» щодо всіх категорій міст – від малих до найбільших – буде виглядати таким чином:

1. *Пішохідна доступність*. Цей принцип передбачає, що більшість об'єктів має знаходитися у межах 10-хвилинної прогулянки пішки від домівки до роботи. Вузькі вулиці комфортні для пішохода: обмеження швидкості руху автомобілів, будівлі розміщені вітринами і під'їздами на вулицю, вздовж вулиць насаджені дерева, місця для паркування автомобілів відведені у дворах тощо.

2. *Зв'язаність*. Мережа взаємопов'язаних вулиць забезпечує вигідний розподіл транспортного руху і полегшує рух пішоходів. Ієрархія вулиць (вузькі вулиці, бульвари, алеї). Висока якість пішохідної мережі та громадських просторів робить пересування пішки привабливим.

3. *Змішане використання, багатофункціональність і різноманітність*. Різноманітне і змішане планування магазинів, офісів, індивідуального житла, що сприяє розвитку малого бізнесу. Багатофункціональність окремих районів, кварталів, будинків. Поєднання людей різного віку, рівня доходу, культури, раси тощо.

4. *Різноманітна забудова*. Різні типи, розміри, цінові категорії будинків, розташованих поруч.

5. *Якість архітектури і міського планування*. Акцент на красу, естетику, комфорт, створення «почуття місця». Публічні простори розташовані так, щоб забезпечувати потреби кожної з громад.

6. *Традиційна структура планування околиць*. Чітко виокремлений центр і периферійні зони. У центрі наявність високоякісного публічного простору. Головні об'єкти, які використовуються щодня, розташовані у межах 10-хвилинної пішохідної доступності. Найвища щільність об'єктів – у міському центрі, вона знижується у міру віддалення від нього.

7. *Принцип високої щільності*. Будівлі, житлові будинки, магазини, центри обслуговування розташовані близько один від одного для полегшення пішохідної доступності, забезпечення вищої ефективності використання ресурсів та послуг, створення сприятливішого життєвого середовища.

8. *Зелений транспорт*. Мережа високоякісного громадського транспорту сполучує міста, містечка, околиці. Планування сприятливе для пішохода, передбачає широке використання велосипедів, роликових ковзанів, самокатів, піших прогулянок для переміщень щодня.

9. *Сталий (збалансований) розвиток*. Мінімальний негативний вплив забудови на довкілля. Екологічно чисті технології, турбота про навколишнє природне середовище і усвідомлення цінності природних екосистем. Енергоефективність, зменшення використання невідновлюваних джерел енергії, збільшення застосування місцевих видів енергії та пішохідного руху, зменшення використання власних автомобілів [16; 4, 38].

У поєднанні та дотриманні цих принципів нарощується якість життя в цілому. Базою для створення оптимального предметно-просторового урбаністичного середовища є принципи нового урбанізму. Завдання дизайнера полягає в тому, щоб, дотримуючись основних тенденцій у створенні комфортного міського середовища, творчо підійти до даного процесу. Прикладами цього можуть стати дизайнерські пропозиції останніх десятиліть у розвинених країнах Заходу та Сходу, наприклад у таких країнах, як: Нідерланди, Швейцарія, Бельгія, Франція.

Втілення провідних ідей нового урбанізму, які застосовуються на всіх рівнях, – від регіону до планування окремого кварталу в місті, на конкретних прикладах показують як можна досягти результатів. Місто, що поступово набирає рис «нового урбанізму», дедалі органічніше вписується у ландшафт, культуру та історію своєї країни не тільки образно, а й структурно, забезпечуючи унікальність і неповторність міст всіх історичних типів. За своєю суттю це демократичне місто, яке надає рівні можливості всім жителям, включаючи людей похилого віку, дітей, людей з обмеженими можливостями, всіх, до кого сучасне постмодерністське місто є непривітним і байдужим.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні та конкретизації принципів щодо створення сучасного урбаністичного середовища міст, в основі якого покладена ідея «нового урбанізму», де дизайну відводиться провід-

на роль у створенні комфортного, дружнього людині, незважаючи на вік, її фізичні та психічні можливості, міського простору.

Висновки. У сучасному світі одним з основних напрямів містобудування є теорія нового урбанізму, яка проголошує міський простір суспільним і загальним, а отже й комфортним для всіх. Концепція нового урбанізму виникла у США на початку 1980-х рр., як альтернатива щодо створення звичайного міського урбаністичного середовища. В основі даної концепції було покладено принцип пішохідної доступності – забезпечення розміщення житла, робочих місць та отримання послуг, які можна задовольнити виключно пішки. Саме тому, на початку XXI століття теорія нового урбанізму стала однією з домінант у теорії сучасного містобудування.

Покладаючись на принципи нового урбанізму, які застосовуються для всіх категорій міст, від малих до найбільших, дизайнер має дотримуватися їхніх основних позицій при створенні комфортного сучасного міського простору. При цьому елементи дизайну повинні відповідати «людяному» масштабу, «духу місця», естетичним, ергономічним, безбар'єрним, екологічним та енергозберігаючим вимогам. Створення рівних можливостей для кожного засобами дизайну – головна творча задача міського дизайнера сьогодні.

Література

1. Алаев Э.Б. Социально-экономическая география: Понятийно-терминологический словарь / Э.Б. Алаев. – М: Мысль, 1983. – 350 с.
2. Аммосов Ю. Возвращение дружелюбного города // Эксперт № 17 (464) от 9 мая 2005.
3. Архітектура: короткий словник-довідник / Ред. А.П. Мардер. – К.: Будівельник, 1995. – С. 84.
4. Дронова О. Л. Новий урбанізм: у пошуках виходу з урбаністичного колапсу / О. Л. Дронова // Укр. геогр. журн. – 2015. – № 3. – С. 33-41.
5. Заставецький Т. Система міських поселень агропромислового регіону в умовах трансформації суспільства : [фрагмент монографії] / Тарас Заставецький. – Тернопіль, 2005. − Режим доступу: http://ukr-tur.narod.ru/geourban/urbanizaz/urbanizazia.htm
6. Калинина Н.С. Дизайн временного благоустройства в исторической среде города // Город: прошлое, настоящее, будущее. Проблемы развития и управления на пороге III тысячелетия: Сб. науч. трудов и краткий каталог выставки / Ред. Р.М. Лобацкая, О.Е. Железняк, Л.И. Аузина, Е.Е. Кононова. – Иркутск, 2000. − С.258-261.
7. Коптєва Г.Л. Дизайн міського середовища: конспект лекцій для студентів 5 курсу денної форми навчання напряму 1201 – «Архітектура» спеціальності 7.120102, 8.120102 – «Містобудування» / Г.Л. Коптєва. – Харків: ХНАМГ, 2008. – 88 с.
8. Кузьменко Д.М. Дефініція поняття «урбанізація» в суспільній географії / Д.М. Кузьменко. − Режим доступу: http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/7706
9. Лаппо Г.М. Геоурбанистика в СССР: основные достижения и направления исследований / Г.М. Лаппо, Н.В. Петров. – М.: Препринт, 1986. 200 с.
10. Минервин Г.Б. Дизайн архитектурной среды: учеб. для вузов / Г.Б. Минервин, А.П. Ермолаев, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов, Н.И. Щепетков, А.А. Гаврилина, Н.К. Кудряшов. – М.: Архитектура-С, 2004. – 504 с.
11. Нагорний П.А. Дизайн архітектурного середовища історичних кварталів міста: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. архіт. : спец. 18.00.01 «Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури» / П.А. Нагорний. – Харків, 2004. – 23 с.

12. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование городской среды / В. Т. Шимко. – М.: Архитектура – С, 2006. – 384 с.

13. Landscape Urbanism: A new look at an old problem. – Режим доступу: http://green-city.su/landshaftnyj-urbanizm-novyj-vzglyad-na-staruyu-problemu.

14. Mumford L. (1961). The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects, New York.

15. New Urbanism Congress Official Website. – Режим доступу: https://www.cnu.org.

16. New urbanism. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki.

References

1. Alaev, Y. B. (1983). Socio-economic geography: Conceptually-terminological dictionary. Moscow: Mysl' [in Russian].

2. Ammosov, Y. (2005). Return of the friendly city. Expert, 17 (464), May, 9. [in Russian].

3. Mardera, A.P. (Eds.). (1995). Architecture: short dictionary-directory. Kyiv: Budivelnyk [in Ukrainian].

4. Dronova, O. L. (2015). New Urbanism: looking out of the urban collapse. Ukrainskyi heohrafichnyi zhurnal, 3, 33-41 [in Ukrainian].

5. Zastavetskyi, T. (2005). The system of urban settlements agro-industrial region in terms of transformation of society. Ternopil. Retrieved from http://ukr-tur.narod.ru/geourban/urbanizaz /urbanizazia.htm [in Ukrainian].

6. Kalynyna, N. S. (2000). Temporary improvement in the design of the historical environment of the city. R.M. Lobatskaya, O.Ye. Zheleznyak, L.I. Auzina, Ye.Ye. Kononova (Eds.), City: Past, Present and Future. Problems of development and management at the threshold of the III millennium. (pp. 258-261). Irkutsk [in Russian].

7. Koptieva, H.L. (2008) The design of the urban environment: lecture notes for students 5th year full-time trend in 1201. «Architecture» specialty 7.120102, 8.120102 – «Urban Planning». Kharkiv: KhNAMH [in Ukrainian].

8. Kuzmenko, D.M. (2012). The definition of the concept of «urbanization» in social geography. Retrieved from http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/7706 [in Ukrainian].

9. Lappo, G.M., Petrov, N.V. (1986) Geourbanistic in the Soviet Union: main achievements and research directions. Moscow: Preprint [in Russian].

10. Minervin, G.B., Yermolaev, A.P., Shimko, V.T., Yefimov, A.V., Shchepetkov, N.I., Gavrilina, A.A. (2004). Architecture consilium environment. Moscow: Architecture – S [in Russian].

11. Nahornyi, P.A. (2004). Design of architectural environment of the old town. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

12. Shimko, V.T. (2006). Architectural Design of the urban environment. Moscow: Architecture – S [in Russian].

13. Landscape Urbanism: A new look at an old problem. Retrieved from http://green-city.su/landshaftnyj-urbanizm-novyj-vzglyad-na-staruyu-problemu [in Russian].

14. Mumford, L. (1961). The City in History: its Origins, its Transformations, and its Prospects. New York [in English].

15. New Urbanism Congress Official Website. Retrieved from https://www.cnu.org [in English].

16. New urbanism. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki [in English].

УДК 78.087.68 (477) «19»: 78.03 (477)

Каблова Тетяна Борисівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв Київського університету
імені Бориса Грінченка;

Румянцева Світлана Віталіївна,
старший викладач
кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв Київського університету
імені Бориса Грінченка

СПЕЦИФІКА ВИВЧЕННЯ РЕГІОНАЛЬНОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ В СОЦІАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.

Мета роботи. Стаття присвячена вивченню регіональної хорової культури та висвітленню особливостей її дослідження у XX – початку XXI ст., що передбачає відслідкування її генези в контексті соціально-історичного розвитку та соціальних передумов щодо вивчення окремих аспектів української хорової культурі. **Методологія дослідження** полягає у використані компаративного та історичного методів, а також проблематика теми обумовлює використання контекстного та систематичного методів. Це дає змогу розглянути регіональну хорову культуру як частину загального культурно-історичного процесу. **Наукова новизна** полягає у визначенні та узагальненні специфічних аспектів та поглядів щодо вивчення регіональної хорової культури як предмету дослідження в наукових теоретичних працях XX-XXI ст. Розглянуто найбільш характерні ознаки цього явища в контексті соціальних реалій означеного періоду. Узагальнено основні фактори впливу на розвиток хорової культури відповдно до її регіональних досліджень. У статті також виокремлені основні складові хорової культури, які відображають особливості світоглядних детермінант науковців цього періоду. **Висновки.** У роботі висвітлені основні погляди щодо розгляду хорової культури регіонів і узагальнені специфічні риси її вивчення в теоретичних дослідженнях XX – початку XXI ст. Акцентовано увагу на головних соціальних передумовах для формування хорової культури окремих регіонів і національної хорової культури в цілому. Хорова культура в такому контексті дозволяє відобразити історичні світоглядні позиції, притаманні соціуму, сприяючи розвитку національної свідомості суспільства.

Ключові слова: хорова культура, регіональна культура, етнос, самоідентифікація.

Каблова Татьяна Борисовна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедри академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко;*

Румянцева Светлана Витальевна, *старший преподаватель кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Специфика изучения концепта региональной хоровой культуры в социальном контексте развития XX –начала XXI в.

Цель работы. Статья посвящена изучению региональной хоровой культуры и освещению особенностей ее исследования в XX-начале XXI в., что предусматривает отслежива-

© Каблова Т.Б., Румянцева С.В., 2017

ние ее генезиса в контексте социально-исторического развития и социальных предпосылок по изучению отдельных аспектов украинской хоровой культуры. **Методология исследования** заключается в использовании сравнительного и исторического методов, также проблематика темы обусловливает использование контекстного и систематического методов. Это позволяет рассмотреть региональную хоровую культуру как часть общего культурно-исторического процесса. **Научная новизна** работы заключается в определении и обобщении специфических аспектов и взглядов по изучению региональной хоровой культуры как предмета исследования в научных теоретических трудах XX-XXI вв. Рассмотрены наиболее характерные признаки этого явления в контексте социальных реалий указанного периода. Обобщены основные факторы влияния на развитие хоровой культуры в соответствии с ее региональными исследованиями. В статье также выделены основные составляющие хоровой культуры, отражающие особенности мировоззренческих детерминант ученых этого периода. **Выводы.** В работе освещены основные взгляды по рассмотрению хоровой культуры регионов и обобщены специфические черты ее изучения в теоретических исследованиях XX-начала XXI вв. Акцентировано внимание на главных социальных предпосылках для формирования хоровой культуры отдельных регионов и национальной хоровой культуры в целом. Хоровая культура в таком контексте позволяет отобразить исторические мировоззренческие позиции, присущие социума, способствуя развитию национального сознания общества.

Ключевые слова: хоровая культура, региональная культура, этнос, самоидентификация.

Kablova Tetiana, *PhD in Arts, associate professor of the Academic and variety singing of the Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University;*

Rumyantseva Svetlana*, senior lecturer of the Academic and variety singing of the Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University*

The specificity of exoploring the concept of regional choral culture in the social context of the twentieth century

Purpose of Article. The article is devoted to the Cultural regional science, phenomenon of regional choral culture and highlighting features of the issues in the XX – XXIth centuries. The main purpose of the article is to examine the genesis of choral culture as a social and historical component, and consider the general components, which are typical for Ukrainian choral culture. **Methodology.** In this study the author uses comparative, historical, contextual and systematic methods. They allow the author to identify regional choral culture as part of the general cultural-historical process. **Scientific Novelty** The scientific novelty is the generalized concept of the specific features of regional choral culture as the subject of scientific research in theoretical works of the XX-XXI centuries. The most characteristic aspects of the study of this phenomenon in the context of the realities of the twentieth century are reviewed. The necessity of studying the regional choral culture as the means of perception and formation of the true picture of human existence is highlighted. The article shows the main parts of choral culture that reflect ideological determinants of the twentieth century. **Conclusions.** The analysing of the Cultural regional science is a necessary part of the entity vision of culture. In this context, the choral culture can reflect historical worldview in society and contribute to the development of national consciousness.

Keywords: cultural regional science, choral culture, ethnicity, identity.

Сьогодні дедалі більше досліджень демонструють підсилення уваги до детального вивчення української культури. Особливо це стосується сформованого в Україні наприкінці XX ст. напрямку регіональних культурологічних досліджень. Основна мета таких досліджень – це розгляд регіональної культури як структуроутворюючого компоненту загальнонаціональної культури. Культура будь-якого регіону унікальна. Своєрідність сформованих традицій та усталених норм існування культури ґрунтується на географічних, економічних,

політичних та соціальних особливостях території. При цьому відкривається певна ґенеза, яка поєднує українську культуру в цілому.

Однією з основних характеристик вивчення української регіональної культури є музичне мистецтво, зокрема хорове, яке займає одне з провідних місць у національній музичній культурі. Посилення інтересу до регіональної специфіки України, національної самоідентифікації, історичної пам'яті обумовлює необхідність створення цілісної й об'єктивної картини розвитку українського хорового руху. Саме хорова культура є найбільш історично усталеною та природною сферою музичної творчості, притаманній українській ментальності. Важливою складовою в такому випадку постає необхідність розкриття соціокультурного контексту у висвітленні регіональних особливостей хорової культури сучасності.

Вивчення регіональної специфіки сучасної хорової культури надає можливість дослідити розвиток музичної культури в національному, історичному та соціокультурному аспектах. Розгляд цих рівнів в дослідженні регіональної хорової культури формує актуальність даного дослідження.

Метою роботи є вивчення регіональної хорової культури та висвітлення особливостей її дослідження у XX – початку XXI ст., що передбачає аналіз її генези в контексті соціально-історичного розвитку.

Науковий інтерес до проблеми регіонального в контексті національного з урахуванням індивідуального розвитку музичної культури різних регіонів України є сьогодні підвищеним, оскільки через поглинання у змісті національної ідентичності культурних явищ, регіональних художніх традицій науковцями ці явища осмислюються як складна інтегрована єдність культурного простору нашої держави.

Регіональна хорова культура сьогодні постає частиною потужного міжнаукового, зокрема, мистецтвознавчого й культурологічного напряму, сформованого сучасними дисертаційними дослідженнями, що присвячені різноаспектному вивченню музичної культури регіонів України, зокрема: Центральної (П. Ковалик, А. Литвиненко, Г. Локощенко, М. Ржевська, Р. Римар, О. Бадалов, Т. Мартинюк та ін.), Західної (І. Бермес, Р. Дудик, Л. Ігнатова, Л. Кияновська, Н. Костюк, Т. Куржева, О. Миронова, М. Новосад, Т. Росул, П. Шиманський, Г. Карась та ін.), Південно-Східної (А. Желан, С. Кириєнко, Т. Медведнікова, В. Мітлицька, Й. Миклашевський, О. Антоненко та ін.).

Актуалізація даного напрямку культурологічних досліджень почалася в роки здобуття незалежності України: сучасні вітчизняні науковці гостро відчували потребу створення якомога повнішої картини становлення української культури через пізнання регіонів – не абстрактну, а конкретизовану іменами, датами, подіями [3, 10-14]. Дослідник чернігівської хорової культури О. Бадалов відзначає, що «без регіональних досліджень неможливо уявити українську національну культуру у всьому розмаїтті її творчих проявів» [2, 3]. Кожен регіон має свою ідентифікаційну культурну парадигму, але розгляд динаміки хорової культури минулого століття дає змогу виокремити певну єдину соціально-історичну модель культурогенезу існування хорової культури, що є характерною майже для усіх регіонів України.

Основними носіями інформації щодо цієї динаміки без сумніву постають архівні документи, газетні публікації, афіші та документи, що демонструють контекст часових реалій певного історичного зрізу, відображають особливості життя творчих постатей, чия діяльність мала вплив на процес розвитку хорового руху. Вивчення таких джерел дає змогу не тільки отримати інформацію щодо діяльності того чи іншого колективу або виконавця. Аналіз та систематизація зазначеної літератури допомагає відтворити реальну історію соціокультурної еволюції в кожному з регіонів й підтвердити той факт, що історія хорового руху, певною мірою віддзеркалює не лише історію культури України, але й історію громадянського суспільства в цілому.

Це цілком логічно дає змогу вказувати на те, що в більшості досліджень можна побачити прояв двох основних складових культурно-історичного процесу: розвиток хорової культури в часи радянської влади та розвиток хорової культури часів Незалежної України.

Аналіз різноманітних наукових праць, які висвітлюють окремі регіональні особливості, дають змогу зазначити наступне. Хорова культура (передусім, як виконавська галузь) у радянський період була достатньо нормативним явищем й орієнтувалася на соціалістичні реалії. Найбільш поширеним була саме така дозвіллєва форма діяльності населення як засіб суспільної організації та втілення пануючої тоді ідеології. На це була спрямована державна політика щодо розвитку соціально-культурної інфраструктури населених пунктів. В умовах формування соціокультурної системи держави радянського часу, «до хорових колективів залучали людей не лише за бажанням, а й за вимогами керівництва, а неучасть в огляді художньої самодіяльності розцінювалася як порушення партійної дисципліни… владою було встановлено суворий контроль над репертуаром» [1, 46].

Починаючи з другої половини ХХ ст., формується професійна музично-освітня система. Це сприяє більш стабільній підготовці кадрів та формуванню професійних колективів, а також усталенню системи спеціальної диригентсько-хорової освіти. Значно оновлюється репертуар, який базується на національній та європейській класиці. Але, звісно, найбільш масштабно починає свій розвиток хорове мистецтво у період незалежності, коли зміна соціокультурної парадигми в Україні наповнила регіональний хоровий рух новим культуротворчим змістом. Це зумовило масштабний професійний та аматорський хоровий рух, становлення самобутніх талановитих музикантів, які очолювали хорові колективи й досягали значних успіхів; активізацію хорової творчості вітчизняних композиторів тощо.

Сьогодні хорові колективи скеровують свою увагу у бік відродження національної культури та духовності. Це, передусім, виявляється в значному розвитку аматорського хорового виконавства, а саме: формуються самобутні українські національні хорові колективи та фольклорні ансамблі, фольклорні колективи етнічних груп, що мешкають в регіонах України (й тим самим впливають на різноманітність музичного забарвлення регіонів), аматорські хорові

колективи академічного спрямування). Головним фактором розвитку хорової культури постає піднесення національного духу країни.

Важливою складовою, що характеризує майже всю хорову культуру регіонів, є відродження традицій богослужбової хорової культури, тобто хорового духовного співу. Специфіка розвитку церковного хорового руху також відображає проблеми існування духовної культури у тоталітарному суспільстві, що дозволяє виявити умови відновлення церковної хорової культури напередодні розпаду СРСР, охарактеризувати стан богослужбової хорової культури у пострадянський період та в умовах незалежності.

Отже, регіональна хорова культура як особлива взаємодія системних компонентів, які є «проявом специфічної художньої діяльності, основою якого є прямий та зворотній зв'язок соціокультурних, художньо-естетичних та біофізичних факторів» [4, 16], постає як засіб мистецької комунікації, де синтезуються та відображаються загальнолюдські та соціально-історичні цінності. При цьому виникає певний комплекс дій, спрямованих саме на становлення хорової культури у виконавсько-комунікативному, організаційному, культурно-просвітницькому напрямках. Це дає змогу аналізувати концепт хорової культури як систему певних принципів та засобів відображення існуючого світобуття, що реалізується в культуротворчій діяльності як індивідумів, так і колективу в цілому та поданий в кінцевих хорових зразках як інтерпретаторсько-виконавських і як результат композиторської роботи, та які, як вказує О. Бадалов, несуть хорове значення і змісти; діяльнісним центром творчого процесу є виконавство, а засобом виконавства – хоровий колектив.

Таким чином, зазначимо, що в сучасній незалежній Україні, як і в усьому світі, все більшого значення набувають проблеми подолання глобалізаційної кризи та урбанізаційних процесів у суспільстві шляхом відродження духовних цінностей і багатовікових національних культурних традицій, розвитку культурної самосвідомості й самоідентичності кожної особистості, кожного громадянина держави. Тому сьогодні для вчених важливим завданням стало дослідження та переосмислення співвідношення регіональних, національних і загальнолюдських цінностей у сучасному українському суспільстві під впливом інформаційних і глобальних чинників

Хорова культура є потужним засобом самоствердження та етнічної самоідентифікації українського народу. Вона уособлюється як унікальне явище, як окрема культурологічна система в контексті світової культури. Осмислення та цілісне відтворення панорами історичного розвитку хорової культури України є важливим завданням вітчизняного мистецтвознавства й вбачається неможливим без докладного дослідження окремих регіонів країни. Відтак, з кінця ХХ століття чітко сформована тенденція до розгляду хорової культури певних регіонів України як окремого напряму вітчизняного мистецтвознавства. Розвиток хорової культури різних регіонів має свої особливості, без врахування яких неможливе створення цілісної картини її національної специфіки.

Література

1. Антоненко О. М. Хорова культура Запорізького краю XX – початку XXI століть в аспектах музичної регіоналістики : дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Олександр Миколайович Антоненко; Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2014. – 296 с.
2. Бадалов О. П. Хорова культура Чернігівщини у соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століть: дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Олег Павлович Бадалов; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2014. – 207 с.
3. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XIX – початку XXI століття: дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Бермес Ірина Лаврентіївна ; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К, 2014. – 437 с.
4. Лащенко А.П. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 13-24.

References

1. Antonenko, A. M. (2014). Choral culture of Zaporizhzhya region in XX – XXI centuries in the aspects of the musical regionalism: Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
2. Badalov, O. P. (2014). Chernihiv region's choral culture in the context of socio-cultural area of Ukraine of the end of the 20th – the beginning of the 21st Centuries. Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
3. Bermes, I. L. (2014). Ukrainian Choral movement in the context of socio-cultural processes of the 19th – the beginning of the 21st century: Doctor's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial staff of Culture and Arts [in Ukrainian].
4. Laschenko, A. P.(1998) Issues of national choral culture studies. Naukovyi zhurnal, NMAU P.I. Tchaikovsky: Ukrainian musicology, 28 [in Ukrainian].

УДК. 17.023.31: 7.011.26

Кузенко Петро Ярославович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного
мистецтва та реставрації
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

РОЛЬ ОСОБИСТОСТІ МАЙСТРА В РОЗВИТКУ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА ГУЦУЛЬЩИНИ XIX СТ.

Мета роботи. Дослідження спрямоване на здійснення комплексного аналізу ролі особистості майстра в народному мистецтві Гуцульщини XIX ст. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методів наукового дослідження: аналізу, синтезу, порівняльного та історико-логічного. Зазначений методологічний апарат дає змогу визначити чинники формування особистості народного майстра та встановити причинно-наслідковий зв'язок між його творчими досягненнями й тенденціями розвитку народного декоративно-прикладного мистецтва Гуцульщини. **Наукова новизна дослідження** полягає в здійсненні комплексного ана-

© Кузенко П.Я., 2017

лізу процесу формування особистості майстра, зокрема, особливостей здобуття ним професійних знань і навиків. Особлива увага звертається на родинні традиції передачі художнього досвіду, творчі династії, навчання у провідних народних митців краю. Простежується вплив визначних народних майстрів на розвиток різних видів народного мистецтва регіону. **Висновки.** Особистість народного майстра-умільця мала визначальне значення для розвитку народного мистецтва Гуцульщини XIX ст. Талановиті майстри були творцями новітніх художніх форм та вишуканих творів мистецтва, а їхні знання та творчі засоби переймали не тільки учні, але й інші майстри регіону.

Ключові слова: майстер, народне мистецтво, традиція, ремесло, особистість.

Кузенко Петр Ярославович, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры изобразительного и декоративно-прикладного искусства и реставрации Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника*

Роль личности мастера в развитии народного искусства Гуцульщины XIX в.

Цель работы. Исследование направлено на осуществление комплексного анализа роли личности мастера в народном искусстве Гуцульщины XIX в. **Методология исследования** заключается в применении методов научного исследования: анализа, синтеза, сравнительного и историко-логического. Указанный методологический аппарат позволяет определить факторы формирования личности народного мастера и установить причинно-следственную связь между его творческими достижениями и тенденциями развития народного декоративно-прикладного искусства Гуцульщины. **Научная новизна** исследования заключается в осуществлении комплексного анализа процесса формирования личности мастера, в частности, особенностей получения им профессиональных знаний и навыков. Особое внимание обращается на семейные традиции передачи художественного опыта, творческие династии, обучение в ведущих народных умельцев края. Прослеживается влияние выдающихся народных мастеров на развитие различных видов народного искусства региона. **Выводы.** Личность народного мастера-умельца имела определяющее значение для развития народного искусства Гуцульщины XIX в. Талантливые мастера были творцами новых художественных форм и изысканных произведений искусства, а их знания и творческие средства перенимали не только ученики, но и другие мастера региона.

Ключевые слова: мастер, народное искусство, традиция, ремесло, личность.

Kuzenko Petro, *PhD in Arts, associate professor of the Visual and Decorative Applied Art and Restoration chair, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

Role of master's personality in folk art development of Hutsulshchyna in XIX century

Purpose of Article. Our study is oriented to realization of complex analysis of the role of master's personality in folk art development of Hutsulshchyna of XIX century. **Methodology.** The research methodology consists of the following methods – analysis, synthesis, comparison and historic-logical study. The mentioned methodological apparatus allows determining the factors of formation of folk master's personality and establish the cause-and-effect connection between their artistic achievements and tendencies of development of folk decorative-applied art of Hutsulshchyna. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of study consists in the realization of complex analysis of the process of formation of master's personality, in particular, peculiarities of acquisition of professional knowledge and skills. The special attention is paid to family traditions of artistic experience, artistic dynasties among the leading folk artists of the region. We trace the influence of outstanding folk masters on the development of different types of folk art of the region. **Conclusions.** The personality of folk master was determinant for the development of folk art of Hutsulshchyna of XIX century. Talented masters were creators of novel artistic forms and decent works of art, and their knowledge and creative techniques were adopted not only by trainees, but also by the other masters of the region.

Key words: master, folk art, tradition, handicraft, personality.

Актуальність теми дослідження. Розвиток народного мистецтва Гуцульщини зумовлений працею народного майстра-творця, завдяки творчим здібностям, духовним переживанням та технічним навичкам якого виникають твори традиційного, передусім декоративно-прикладного мистецтва. Певні аспекти творчості народного майстра переважно в контексті аналізу тенденцій розвитку народного мистецтва регіону досліджували В. Білий, М. Гнатюк, О. Слободян, М. Станкевич, Т. Файник та ін. Проте, відсутнє окреме наукове дослідження, в якому розкрито процес формування творчої особистості народного митця та його осібне значення в розвитку народного-декоративно-прикладного мистецтва Гуцульщини.

Мета дослідження – комплексний аналіз значення особистості майстра в народному мистецтві Гуцульщини XIX ст.

Виклад основного матеріалу. Народними майстрами традиційно прийнято вважати людей, які займаються певним ремеслом. На Гуцульщині вони мали різні назви, які переважно залежали від спеціалізації: «боднар», «кушнір», «сточник», «мосяжник», «майстер». Вправне володіння ремеслами, вміння виконувати художньо довершені речі спричинилися до особливої їх пошани серед народу. В українському фольклорі зафіксовано, зокрема, численні народні прислів'я, які величають працю майстра: «По роботі майстра пізнати», «Діло майстра величає», «Діло майстра боїться», «Добре тому ковалеві, що на обидві руки кує».

Особливою повагою серед гуцулів користувалися гончарі та майстри-будівничі. За народними переказами, саме гончарство вважається найдавнішим ремеслом, оскільки «сам Бог створив першу людину з глини». Здавна гончарство на Гуцульщині було одним із найпоширеніших ремесел, а гончарі серед майстрів вважалися «елітою». Це пояснюється тим, що вони мали спеціальне обладнання, зокрема, верстат і горн; уміли випалювати посуд і кахлі; володіли складною технологією розписної кераміки. Не менш важливим аргументом стало й те, що фарби й полива належали до так званої «хімії», й селяни трохи побоювалися гончарів, неначе їхні таємниці від «дідька», «чугайстра». Загалом гуцульська кераміка XIX ст., за оцінкою мистецтвознавців, – це художня система, в складній орнаментиці якої відтворено зображення людей, архітектури, звірів, птахів, рослин тощо, що вимагало особливого професіоналізму, на що був здатний не кожний навіть добрий гончар [9, 97].

Подібною характеристикою наділялася особистість майстрів-будівничих. Вони виконували багато складних і відповідальних операцій, а будівлі, споруджені майстром, були витвором його рук, ніби його дитиною, яка має своє обличчя: «Хата така, як характер у майстра». У народному світогляді будівничий набував специфічних, Богом наділених властивостей. Майстра шанували за його відповідальне ставлення до роботи, за знання, які він передавав іншим. Визнаного майстра з повагою називали «паном майстром». У традиційних народних поглядах – це своєрідна досконала особа, добра, лагідна, врівноважена людина. Майстер під час будівництва не міг лихословити, сперечатися, бути недобрим думками («погано подумати») про своїх колег, господаря, сусідів тощо [14, 886-887].

Майстрам-будівничим приписували також надприродні здібності, особливі знання й зв'язки з «нелюдською природою» та лісом. Вважалося, що професійніший майстер, то більші у нього можливості в спілкуванні з надприродніми силами. Люди вірили, що майстер міг зробити так, що збудоване ним житло стане несприятливим або ж цілком не придатним для життя; незадоволений господарем майстер міг наслати на дім і його мешканців різноманітні нещастя: пожежу, бурю, хвороби тощо [14, 887].

Формування особистості народного майстра відбувалося в тісному зв'язку з природою, духовною та матеріальною культурою краю. З малих літ він засвоював народні звичаї, обряди, мав можливість оглядати твори мистецтва, створені попередніми поколіннями. Засвоєння першого художнього досвіду відбувалося переважно в сімейному, родинному колі. Існували родини, які спеціалізувалися на тому чи іншому виді мистецтва. Зокрема, в Косові проживала відома родина Павликів, в якій три покоління в XIX ст. були ткачами. Дід відомого культурно-освітнього діяча, письменника Михайла Павлика по материнській лінії – Я. Лисанюк, що жив на межі XVIII–XIX ст., був управним ткачем. Його донька Марія, мати М. Павлика, також славилася ткацькими виробами. Вона навчила цього виду мистецтва свого чоловіка Івана, доньок Катерину та Олену [5,74]. Деякі родини, приміром, такі, як Шкріб'яків, виховали визначних майстрів з різних видів мистецтва.

Навчання в сім'ї правомірно вважається найдавнішою формою виховання майбутнього майстра. Упродовж віків вона була основною системою виховання нового покоління майстрів у різних промислах і ремеслах. Водночас не була ідеальним прикладом підготовки професійних кадрів, і це усвідомлювали літні майстри. У сім'ї можливо прищепити повагу до професії батьків, проте не завжди вдається сформувати талановитого митця. Тому батьки, усвідомлюючи обдарованість дитини, намагалися віддати її на навчання до найкращого майстра. Провідні майстри також турбувалися про виховання наступників і брали на виховання талановитих дітей [8, 102]. На Гуцульщині відомі факти, коли батьки здібних дітей віддавали навчатися до знаних у краї майстрів. Таких, зокрема, учнів мали Василь Шкріб'як, Никор та Дмитро Дутчаки, Іван Баранюк та ін.

Шлях до осягнення художнього ремесла в окремих випадках наштовхувався на різні соціальні перепони. Нерозуміння близьких, рідних, бажання батьків дати своїй дитині більш «практичну» професію. Проте, як свідчить історія, талант і велике бажання молодих людей займатися улюбленою справою руйнувало всі перешкоди.

Одним із відомих народних майстрів регіону, якому важко довелося виборювати право на творчість, був гуцульський різьбяр і мосяжник Марко Мегединюк. Хлопець народився у багатодітній сім'ї заробітчанина. У дитячому віці любив вирізувати з дерева іграшки й будувати маленькі іграшкові водяні млини для молодших братів. Батькові це не подобалося, і він почав брати свого восьмирічного сина з собою на заробітки, щоб той звикав до фізичної праці. Проте Марко продовжував цікавитися різьбленням по дереву. Часто вечорами після праці

він виготовляв дерев'яні різьблені предмети, зокрема, топірці, які замовляли в нього односельці і з часом заслужив авторитет здібного майстра [14, 12-13].

Твори народного мистецтва переважно є анонімними. Тому до нашого часу не збереглися імена багатьох майстрів. Проте у XIX ст. на Гуцульщині частіше, ніж у попередні століття, можна було побачити підписані твори. На своїх роботах, зокрема, вказували авторство різьбярі Шкрібляки з Яворова, мосяжники Д. Дутчак із Брустурова та П. Гондурак-Никиндяк з Яворова [1, 49]. Написи, що засвідчують авторство, зустрічаються також на стінах дерев'яних церков у Дорі, Ясіні, Білих Ославах. Напис на одвірку церкви св. Дмитра у Білих Ославах підтверджує, що над її спорудженням працювали одразу кілька майстрів: старший майстер Семен Костів, майстри – Іван Биряк, Василь Щерблюк та Григорій Бойків [11, 434].

Поширення в регіоні практики залишати на виробах авторські написи є певною ознакою формування власної методики виконання, особистого творчого «я». Народне мистецтво в цей час не тільки отримало конкретного, відомого виконавця, а й піднялося на якісно новий технічний та мистецький рівень розвитку [2, 106].

У XIX столітті в розвитку народного мистецтва Карпат простежується тенденція до зростання значення ролі окремого майстра, його індивідуального творчого почерку. Якщо у попередні періоди у мистецтві регіону переважало колективне начало, а особисте було підпорядковане загальній мистецькій тенденції певного осередку, то в XIX ст. у кожному осередку налічується багато майстрів, творчість яких мала важливе значення для подальшого розвитку різних видів мистецтва [12, 425].

Працюючи в руслі народної традиції, вони творчо переосмислювали художні образи. Майстри здійснювали експериментальні пошуки в орнаментальних мотивах, кольоровому вирішенні та формі виробів. Деякі найталановитіші з них своєю творчістю спромоглися суттєво оновити традицію, вивести її на новий виток розвитку і, таким чином, вплинути на інших майстрів регіону.

У художній різьбі XIX століття на Гуцульщині провідна роль належить народному майстру Юрію Шкрібляку, що започаткував новітню школу різьби в регіоні. Він народився 1822 р. у багатодітній сім'ї в с. Яворові на Косівщині. Змалку захоплювався різьбленням, придивлявся до виготовлення виробів батьком й сам виконував традиційні побутові вироби, зокрема, барильця, рахви тощо. Повернувшись зі служби в цісарському війську, де він перебував з 1844 по 1850 рр., митець знову почав займатися улюбленою справою. У цей час він сконструював унікальний на той час токарний верстат, який значно вдосконалив технологію різьби й, таким чином, уможливив досягнення в різьбі вишуканих форм [10, 8]. За його прикладом й інші майстри почали використовувати токарську техніку, що значно підвищило рівень художніх промислів у регіоні. Якщо раніше гуцульські майстри виконували різьбу на виробах в основному для власних потреб, то з використанням токарні це заняття розширили до промислової основи. Це слугувало джерелом заробітку для багатьох сімей горян. Художні вироби народного мистецтва Гуцульщини та Покуття стали відомими

не тільки в Галичині, але й у Кракові, Відні та Парижі, де проходили виставки творів гуцульських майстрів [3, 108].

Ю. Шкрібляк оздоблював власні твори плоскою різьбою, іноді використовуючи техніку інкрустації баранячим білим і чорним рогом, цвяхами з головками, мідним дротом. На початковому етапі творчості цей народний майстер виконував характерні мотиви для гуцульської плоскої різьби: «пасочки», «кривульки», «рєски», «головкаті», «деревця», «колоски», «сливки», «кучері», «ружі» та ін. До Ю. Шкрібляка в гуцульській різьбі по дереву такі мотиви як правило реалізовані на предметах побуту, а потім у вирізані рівчаки для виразності орнаменту втирали вугіль. Новаторством Ю. Шкрібляка стало те, що він винайшов і власноруч виготовив набір різьбярських інструментів, завдяки чому значно поліпшив і вдосконалив техніку різьблення. Таким чином сформував власний творчий почерк, вдосконаливши елементи орнаментальних мотивів, започаткував виконання таких виїмок, що гармонійно поєднувалися в композиції з контурними прорізами прямих, ламаних і хвилястих ліній [10, 8-9].

Поверхню виробів майстер чітко розподіляв на окремі площини, де наносив контурними, тригранно-виїмчастими врізами і технікою «вибирання поля» певні переважно геометричні мотиви. Унаслідок цього плоско різьблений орнамент гарно поєднувався з природнім кольором дерева і виразно читався на тлі площини [10, 9].

Для кожного орнаментального мотиву Ю. Шкрібляк використовував характерні з певною глибиною та шириною прорізи. Приміром, часто вживані ним «розетки» мають тригранно-виїмчасті прорізи, а символічні «круги», «сонечка», «кочела», «вічка» – контурні прорізи. Їхнє поєднання в композиції твору надає йому особливого пластичного звучання [10, 9].

Творчість Ю. Шкрібляка та його синів вплинула на творчість інших різьбярів регіону, передусім односельчан. Вироби виготовлені яворівськими різьбярами відзначалися високою художньою та технічною культурою виконання. Орнаментальні композиції різьбили переважно «сухою» геометричною різьбою без інкрустації.

Традиції яворівської школи різьби, насамперед, творчість Шкрібляків суттєво позначилася на формуванні мистецьких особливостей творів різьбярів із с. Річки. Серед відомих імен різьбярів кінця XIX – початку XX ст. також є такі: Марко Мегединюк (1842-1912), Петро Мегединюк (кін. XIX – поч. XX ст.), Микола Медведчук (1880-1946), Василь Якіб'юк (XIX ст.), Федір Якіб'юк (1877-1959), Лукина Якіб'юк (кін. XIX – поч. XX ст.), Юрій Грималюк (1860-1945) та ін. [13, 9].

Попри багато спільних рис із яворівською школою, в різьбярському осередку с. Річки з'явилося чимало нововведень. Дещо ускладнюється спосіб художнього оздоблення предметів, зокрема, й вдосконалюється техніка точіння. У декоруванні виробів частіше використовується техніка інкрустації перламутром, бісером, кольоровим металом, різними породами дерева. Також суттєво удосконалюється малюнок як орнаментальних мотивів, так і цілих композицій.

Талановиті народні митці, які були сучасниками, часто контактували між собою й збагачували творчість один одного. Майстри змушені були постійно удосконалювати своє ремесло, навіть конкурувати.

У мистецтві гуцульської кераміки початку XIX – середини XIX ст. завдяки творчому змаганню визначних митців – Зінтюка, Гаврищева і Баранюка відбулося зародження яскравої школи гуцульської кераміки. Система їх художніх розписів активно використовувалася представниками наступного покоління митців Гуцульщини, зокрема, кінця XIX – початку XX століття.

До плеяди відомих народних умільців Гуцульщини першої половини XIX ст., чиє ім'я збереглося до наших днів належить Петро Гаврищів. Чимало його робіт, зокрема, свічники, кахлі, дзбанки, виконані упродовж 1820-1850-х рр. Майстер використовував традиційні для XIX ст. мотиви такі, як «барочні гірлянди», «кучері», «ромби», «листки», «дзвони», а також фігури людей та тварин. Для робіт майстра характерні чіткість пластичних форм, зрілість і простота композиційних рішень, а також дуже лаконічно й лапідарно декороване тло [12, 98].

Окремі з витворів майстра, виконані в 20-30-х роках XIX ст., є одними із перших спроб жанрового малюнка на Гуцульщині. На одній із кахель майстра, датованій мистецтвознавцем Ю. Лащуком 1820 р., [7, 220] зображено дрібну фігуру мисливця, що націлює рушницю в оленя, що стоїть на фоні лісу, який символізують кілька смерічок. Значна частина кахлі традиційно для майстра залишена незаповненою.

Суттєві зміни, на думку вчених, привнесені майстром у технологічний процес виготовлення керамічних виробів. Він був першим косівським митцем, що повністю перейшов на техніку ритування [7, 27].

На період 40-60-х років XIX ст. припадає і творчість талановитого майстра кераміки з Пістиня Дмитра Зінтюка. Його роботи відзначаються домінуванням жовтих і зелених фарб. У декорі виробів зустрічаються зображення птахів, звірів, людей, а також – рослинна та геометрична орнаментика.

Зображення людей майстер трактує досить умовно. Фігури передані силуетно, із значним порушенням пропорцій. Зокрема, непропорційно малі голови та око, специфічно відсунуте до середини обличчя. Малюнок виконує досить легко, невимушено й, зокрема, при нанесенні фарби, яка іноді виходить за межі контурів.

Визначним косівським майстром середини XIX ст. був Петро Баранюк (1816-1880), якого вчені вважають вчителем прославленого Олекси Бахметюка. Хоча П. Баранюк був старшим за О. Бахметюка всього на чотири роки, але, очевидно, ще в молодому віці здобув славу доброго і вправного майстра [9, 98].

Народний умілець П. Баранюк вправно виготовляв різноманітні гончарні вироби, передусім миски, у виробництві яких досяг особливої майстерності. Його миски невеликі та пологі. На таких виробах, що датуються раннім періодом творчості майстра, берегові прикраси мають лише фляндровані розписи, виконані червоною глиною і зеленою фарбою на білому, іноді по червоному тлі. При цьому жовтий колір відсутній. По центру орнаментального вирішення миски розміщено різні візерунки. Нерідко на виробах П. Баранюка бачимо зо-

браження двох левів, що стоять головами один до одного, корови з телятком, танці в корчмі, пам'ятні хрести, оленя серед лісу тощо. У пізнішому періоді його творчості краї мисок прикрашено ритованими «колами», «копитцями», смугами «ільчастого письма», обрамлено «капанкою». Часто зображення кола чергуються з ромбами й вертикальними рисками, а в окремих випадках змінюються тюльпанами чи дзвіночками [7, 30-31].

Високохудожня творчість П. Баранюка в діяльності його учня О. Бахметюка (1820-1882 рр.) знаходить не тільки продовження, але й новий виток розвитку. На відміну від врівноважених статичних малюнків Баранюка, композиції Бахметюка динамічніші, рисунок виразніший, сюжетні мотиви різноманітніші, орнамент пишніший та віртуозніший [9, 98].

О. Бахметюк першим серед гуцульських гончарів на керамічних виробах зобразив сюжети із селянською працею. У його роботах можна побачити чабанів, ткачів, рільників, гончарів, які часто відрізняються гострою характеристикою і незмінно наповнені життєрадісністю та гумором [15, 444]. Приміром, на кахлі «Орач» середини XIX ст. зображено селянина, який йде за плугом, запряженим двома кіньми. Повсякденна важка праця горянина тут передана майже як святкова подія.

В орнаментальних мотивах О. Бахметюка можна побачити традиційні пістинські та барокові елементи, зокрема, характерні для його вчителя П. Баранюка. Так само, як П. Баранюк, він вживає «копитця», «ільчасте письмо», «тюльпани», «дзвіночки» тощо. На деяких роботах О. Бахметюка помітні, характерні для Баранюка оздоблення дрібних форм, маленькими червоними крапками. Попри це, О. Бахметюк намагається видозмінювати існуючі елементи й створює власні.

Ще в ранній період творчості О. Бахметюк виявляє індивідуальні особливості в зображенні святих. Це помітно, зокрема, при зіставленні зображення на кахлях св. Миколая, виконаного ним та його вчителем Баранюком. Майстри порізному зображали лики святих. Баранюк – з великою бородою, Бахметюк – з короткою борідкою, малими вусами і виразною трактовкою вух. Постаті святого виконані першим майстром переважно в повний зріст, другим – різноманітніші: поколінні, поясні, на повний зріст. Більша інваріантність спостерігається також у зображенні Бахметюком облачення св. Миколая, німбу. Для того, щоб уникнути одноманітності художньої композиції, О. Бахметюк навіть по-різному позначав роки створення кахель, натомість Баранюк чітко дотримувався однієї симетричної схеми [6, 227-228].

О. Бахметюк оздоблює традиційну для гуцульської кераміки барочну гірлянду у проміжках квіткою або дзвониками. Різних форм також набувають традиційні зубці: від вузеньких смуг на поставниках, закінчених капанкою або сердечками в проміжках – до широких соковитих берегових прикрас мисок, збагачених допоміжними елементами. У 60-х роках XIX століття з'являється так звана бахметюківська квітка, характерна для зрілого періоду творчості майстра. Ця квітка ніколи не буває круглою. Її центральна частина, утворена еліпсом заповненим «ільчастим письмом» і оточена «капанкою». Квітка має 10-14 пелюсток, розписаних почергово в червоний та зелений кольори [7, 46-52]. На-

прикінці XIX ст., очевидно, під впливом робіт цього майстра подібні фантастичні квіти виконував на своїх виробах гуцульський гончар Петро Кошак. Одна з такого типу оздобленням керамічних ваз тепер перебуває в Музеї мистецтв Прикарпаття (м. Івано-Франківськ).

Наукова новизна роботи. Уперше здійснено комплексний аналіз значення особистості майстра в народному мистецтві Гуцульщини XIX ст. Проаналізовано чинники формування творчої особистості митця, зокрема, передача професійних знань і умінь у творчих династіях та осягнення художнього ремесла в досвідчених майстрів краю. На прикладі творчої діяльності майстрів, їх інновацій у різних видах народного мистецтва простежено вплив особистих досягнень майстрів на розвиток народного декоративно-прикладного мистецтва Гуцульщини XIX ст.

Висновки. Таким чином, можна стверджувати, що особистість народного майстра- умільця мала визначальне значення для розвитку народного мистецтва Гуцульщини XIX ст. Народні митці були не тільки носіями соціального досвіду, духовних надбань своїх попередників, але й стали творцями новітніх художніх форм та вишуканих творів мистецтва. Окремі найталановитіші з майстрів мали великий вплив на розвиток різних видів народного мистецтва регіону, а їхні знання та художні засоби переймали не тільки учні, але й інші майстри регіону.

Література

1. Басанець Т., Січкарьова Н. Художні вироби з кольорових металів / Т. Басанець, Н. Січкарьова // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 5-6. – С. 46-50.

2. Білий В. Формування індивідуального стилю в творчості народних майстрів художньої обробки дерева (на прикладі різьби династії Шкріб'яків та Корпанюків) / В. Білий // Народна творчість та етнографія. – 2010. – № 4. – С. 105-109.

3. Гнатюк М. Школа деревного промислу в Коломиї / М. Гнатюк // Гнатюк М.В., Грепеняк М.І. Красою гір натхненні: Народне мистецтво Гуцульщини і Покуття (кінець XIX – початок XX століття). Майстри, школи, музеї. – Івано-Франківськ: вид-во Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника. – 2010. – С. 105-116.

4. Гнатюк М., Грепеняк М. Талановитий умілець Марко Мегединюк / М. Гнатюк, М. Грепеняк // Гнатюк М.В., Грепеняк М.І. Красою гір натхненні: Народне мистецтво Гуцульщини і Покуття (кінець XIX – початок XX століття). Майстри, школи, музеї. – Івано-Франківськ: вид-во Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника. – 2010. – С. 11-16.

5. Гордійчук О. До питання становлення ткацького промислу міста Косова кінця XIX – початку XX ст. / О. Гордійчук // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Спецвипуск III. – Львів, 2007. – С. 73-83.

6. Івашків Г. Образ святого Миколая у кераміці Косова XIX- початку XX століття: витоки і художні особливості / Г. Івашків // Буття в мистецтві: Збірник наукових праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника; наук. ред. і упор. Л. Купчинська; Відп. ред. М. Романюк. – Львів, 2007. – С. 224-232.

7. Лащук Ю. Косівська кераміка / Ю. Лащук. – К.: Мистецтво, 1966. – 98 с.

8. Масленицын С.И. Ученичество в народном искусстве // Проблемы народного искусства / С.И. Масленицын / Под.ред М.А. Некрасовой и К.А. Макарова. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С. 101-112.

9. Островський Г. Майстер від роботи гончарної / Г. Островський //Жовтень. – 1986. – №5. – С. 92-106.

10. Родина Шкріблякiв: Альбом / Автор-упорядник Р.В. Захарчук-Чугай. – К.: Мистецтво, 1979. – 99 с.; іл.

11. Слободян В. Інскрипції дерев'яних церков і дзвіниць / В. Слободян // Буття в мистецтві: Збірник наукових праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника; Наук. ред. і упор. Л. Купчинська; Відп. ред. М. Романюк. – Львів, 2007. – С. 427-436.

12. Слободян О. Гончарні осередки та майстри Гуцульщини і Покуття XIX – XX ст. / О. Слободян // Історія Гуцульщини / За ред. М. Домашевського. – Львів: Логос, 2001. – Т.6. – С. 417-435.

13. Соломченко О. Народні таланти Прикарпаття / О. Соломченко – К.: Мистецтво, 1969. – 159 с.

14. Файник Т. Традиційні погляди на особистість майстра-будівельника в українських Карпатах (кінця XIX – поч. XX ст.) / Т. Файник //Народознавчі зошити. – 1999. – № 6. – С. 885-888.

15. Янко Т. Гуцульські кахлі / Т. Янко // Історія Гуцульщини / За ред. М. Домашевського. – Львів: Логос, 2001. – Т.6. – С. 436-445.

References

1. Basanecz, T., & Sichkarova, N. (1993). Works of art, made of nonferrous metals. Narodna tvorchist ta etnografiya, 5-6, 46-50 [in Ukrainian].

2. Bilyj, V. (2010). Formation of individual style in the folk artists' work of art processing of wood (dynasties of the Shkribliaks and Korpanyuks). Narodna tvorchist` ta etnografiya, 4, 105-109 [in Ukrainian].

3. Gnatyuk, M. (2010). School wood craft in Colomyya. The inspired by the mountains beauty: folk art of Hunzulschina and Pokuttia. M. Gnatyuk, M. Grepenyak (Eds). Ivano-Frankivsk, vy`d-vo Pry`karpats`kogo nacional`nogo universy`tetu im. Vasy`lya Stefany`ka [in Ukrainian].

4. Gnatyuk, M. & Grepenyak, M. (2010). Talented crafter – Marko Megedyniuk. The inspired by the mountains beauty: folk art of Hunzulschina and Pokuttia. M. Gnatyuk, M. Grepenyak (Eds). Ivano-Frankivsk, vy`d-vo Pry`karpats`kogo nacional`nogo universy`tetu im. Vasy`lya Stefany`ka [in Ukrainian].

5. Gordijchuk, O. (2007). On the issue of the formation of textile industrial cities of Kosovo late XIX – early XX century. Visny`k L`vivs`koyi nacional`noyi akademiyi my`stecztv, III, 73-83 [in Ukrainian].

6. Ivashkiv, G. (2007). The image of St. Nicholas in ceramics of Kosiv in XIX – early XX century: origins and artistic features. Being in Art: works in memory of the 80th anniversary Stepan Kostiak. L. Kupchynska, M. Romanyuk (Eds.). Lviv [in Ukrainian].

7. Lashhuk, Yu. (1966). Kosiv ceramics. Kyiv: Mystecztvo [in Ukrainian].

8. Maslenyczin, S. Y. (1982). Discipleship in folk art. Problems of Folk Art. M.A. Nekrasova, K.A. Makarov (Eds.). Moscow: Izobrazytelnoe iskusstvo [in Russian].

9. Ostrovskyj, G. (1986). Master of Pottery Work. Zhovten, 5, 92-106 [in Russian].

10. Zaxarchuk-Chugaj, R.V. (Ed.). (1979). Family of Shcherbak. Album. Kyiv: Mystecztvo [in Ukrainian].

11. Slobodyan, V. (2007). Inscriptions of wooden churches and bell towers. Being in Art: works in memory of the 80th anniversary Stepan Kostiak. L. Kupchynska, M. Romanyuk (Eds.). Lviv [in Ukrainian].

12. Slobodyan, O. (2001). Pottery centres and masters of Hutzul region and Pokuttya XIX – XX centuries. M. Domashevskyi (Ed.). Logos, 6, 417-435 [in Ukrainian].

13. Solomchenko, O. (1969). The Precarpathian folk talents. Kyiv, Mystecztvo [in Ukrainian].

14. Fajnyk, T. (1999). Traditional views on the identity of the master-builder in the Ukrainian Carpathians (late XIX- early XX centuries). Narodoznavchi zoshy`ty, 6, 885-888 [in Ukrainian].

15.Yanko, T. (2001). Hutsul tiles. Istoriya Guczul`shhy`ny. Lviv, 6, 436-445 [in Ukrainian].

УДК 76.178.38: 087.5

Світлична Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри дизайну
Інституту мистецтв Київського університету
імені Бориса Грінченка

Цебрик Антоніна Васильовна,
магістр, спеціальність «Дизайн»,
Інститут мистецтв Київського університету
імені Бориса Грінченка

ТИПОВІ ОЗНАКИ ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ М'ЯКОЇ ДИТЯЧОЇ КНИГИ

Мета роботи – розглянути проблеми розвитку і становлення дитячої книжки нетрадиційних та оригінальних форм з ігровими функціями. Сучасна дитяча книга розвивається і збагачується новими формами художнього втілення, з'являються об'єкти, що межують з книгою: книжки-трансформери, книжки-кубопазли, нове покоління книжок-іграшок з різноманітними предметно-іграшковими додатками. Крім того останнім часом стали з'являтися книжки з м'якими ілюстраціями, які декларують нові явища у книжковому мистецтві, зокрема проникнення інноваційних мистецьких форм і технологій у традиційне мистецтво. **Методологія.** Застосування компаративного та мистецтвознавчого методів дозволило розкрити основні класифікаційні ознаки пластичної мови м**'**якої дитячої книги. **Наукова новизна.** Зазначено, що без уваги дослідників залишився такий потужний фактор з накопичення культурно-естетичного та інтелектуального потенціалів маленької дитини, як художня мова ігровий книги та її специфіка. Тому в статті сконцентровано увагу головним чином на особливостях ілюстрацій, художньому оформленні дитячої м'якої книги та її своєрідній цілісній художньо-образній архітектоніці. Акцентовано увагу на тому, що технологічні особливості виготовлення м'якої книги безпосередньо впливають на її образно-пластичну мову. Розкрито, що в основі технології виготовлення м'якої книги лежать кілька технік, знайомих сучасному світові з давніх часів зі сфери народного декоративно-прикладного мистецтва (клаптикове шиття, вишивка, виготовлення ляльок-мотанок з клаптиків тканини і т.д.). **Висновки.** Розглядаючи сталі уявлення про класичну книжкову архітектоніку та демонструючи здатність до поліфункціональності, ігрові дитячі книжки відкривають широкі можливості для їхнього використання в соціально-культурній і навчально-освітній сферах.

Ключові слова: книжкове мистецтво, м'яка книга, декоративно-ужиткове мистецтво, образно-пластична мова книги, архітектоніка, поліфункціональність.

Светличная Елена Николаевна, *кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедри дизайна Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко;*

Цебрик Антонина Васильевна, *магистр, специальность «Дизайн», Институт искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Типовые признаки пластического языка мягкой детской книги

Цель работы – рассмотреть проблему развития и становления детской книги нетрадиционных и оригинальных форм с игровыми функциями. Современная детская книга развивается и обогащается новыми формами художественного воплощения, появляются

© Світлична О.М., Цебрик А.В., 2017

объекты, граничащие с книгой: книжки-трансформеры, книжки-кубопазлы, новое поколение книг-игрушек с различными приложениями в виде предметов-игрушек. Кроме того в последнее время стали появляться книги с мягкими иллюстрациями, которые декларируют новые явления в книжном искусстве, в частности проникновения инновационных художественных форм и технологий в традиционное искусство. **Методология.** Применение компаративного и искусствоведческого методов позволило раскрыть основные классификационные признаки пластического языка мягкой детской книги. **Научная новизна.** Отмечено, что без внимания исследователей остался такой мощный фактор по накоплению культурно-эстетического и интеллектуального потенциалов маленького ребенка, как художественный язык игровой книги и его специфика. Поэтому в статье сконцентрировано внимание главным образом на особенностях иллюстраций, художественном оформлении детской мягкой книги и её своеобразной целостной художественно-образной архитектонике. Акцентировано внимание на том, что технологические особенности изготовления мягкой книги непосредственно влияют на ее образно-пластический язык. Раскрыто, что в основе технологии изготовления мягкой книги лежат несколько техник, знакомых современному миру с давних времен из сферы народного декоративно-прикладного искусства (лоскутное шитье, вышивка, изготовление кукол-мотанок из лоскутков ткани и т.д.). **Выводы.** Рассматривая устоявшиеся представления о классической книжной архитектонике и демонстрируя способность к полифункциональности, игровые детские книги открывают широкие возможности для их использования в социально-культурной и учебно-образовательной сферах.

Ключевые слова: книжное искусство, мягкая книга, декоративно-прикладное искусство, образно-пластический язык книги, архитектоника, полифункциональность.

Svitlichna Olena, PhD in Arts, associate professor of the Design chair of the Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University;

Tsebryk Antonina, master, specialization «Design» the Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University

Typical features of the plastic language of a soft child's books

Purpose of Article. The problem of children's books and the establishment of alternative and original forms of the game functions are analysed. The modern child's book develops and enriches with new artistic forms. The objects, connected with books appear. They are books-transformers, books cube puzzles and books-toys with various applications such as toys. There are books with soft illustrations that declare new phenomenon in book art, including penetration of innovative artistic forms and techniques of traditional art. **Methodology.** The using of art criticism and comparative methods has allowed revealing the main classification criteria of the plastic language of the soft child's books. **Scientific Novelty.** It is noted that the artistic language of the game book and its special features are out of the researches whereas it is a great factor of the accumulation of cultural, aesthetic and intellectual potential of small children. Therefore, the author focuses on the educational opportunities of book illustrations, artwork of child's books and their architectonics as an integral, artistic and imaginative design. The great attention should be paid to the technological features of the making soft books that directly affect its figurative and plastic language. The technology of soft books are several techniques, which are familiar from ancient times and based on using such crafts as patchwork sewing, embroidery, making dolls from scraps of cloth, etc. **Conclusions.** Considering the presumption of classical architectonics of a book and showing the ability to multi-functionality, the game child's books give opportunities to use them in the socio-cultural and scientific-educational spheres.

Keywords: book art, soft book, decorative and applied art, image and plastic book language, figurative and plastic language of a book, architectonics, multi-functionality.

Актуальність теми дослідження. Формування та розвиток візуальних постмодерністичних напрямків мистецтва в Україні безпосередньо впливає, зокрема, і на мистецтво дитячої книги. Однак інтерес вітчизняних науковців до дитячої літе-

ратури сьогодні окреслюється тільки її традиційними видами. Дитячі книжки нетрадиційних та оригінальних форм з ігровими функціями залишаються маловивченими. Поза увагою залишився й такий потужний чинник з накопичення культурно-естетичного та інтелектуального потенціалів маленької дитини, як специфіка художньої мови ігрової книги. Не стала предметом дослідження й історія становлення вітчизняної ігрової дитячої книжки. Наявні лише окремі розрізнені вітчизняні публікації, що стосуються типових ознак пластичної мови м'якої дитячої книги. Вищезазначеними обставинами й зумовлено вибір теми дослідження.

Мета дослідження – виявити основні історико-культурні джерела та класифікувати типові ознаки пластичної мови м'якої дитячої книги з тканини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сумлінне творення ігрових дитячих книжок можливе лише за умови глибокого осмислення цього соціокультурного феномена, наукових розробок, що зможуть вирішити коло питань, пов'язаних із поліфункціональною природою нового виду дитячої книги. Ще у 70-х роках минулого століття, коли існували лише паперові версії книжок, видатний український фахівець книги професор Б. Валуєнко наголошував на актуальності дослідження книжок-іграшок. Побіжні згадування ігрової книги містяться в окремих публікаціях молодих науковців О. Литвиненко, О. Петренко, присвячених аналізу національного дитячого книговидання. У працях провідного вітчизняного фахівця в галузі соціальних комунікацій Е. Огар українська дитяча книга, зокрема, й книжка-іграшка, розглядається насамперед як літературно-видавничий феномен. Л. Лисицький покладав велику надію на дітей-читачів, створюючи для них власні книжки незвичайної форми. Серед досить великої кількості наукових праць, присвячених дитячій книзі, її художньому оформленню та виховним можливостям ілюстрації, відсутні роботи, в яких досліджуються чинники, що впливають на архітектоніку м'якої дитячої книжки, трансформуючи її у мистецьку інформаційно-ігрову книжкову модель.

Виклад основного матеріалу. Поряд із класичним книжковим мистецтвом розвивається й водночас збагачується новими формами художнього втілення і дитяча книга. У вітчизняному книговиробництві першого десятиріччя XXI століття почала формуватись індустрія з випуску книжок ігрового характеру, об'єктів, що межують з книгою: книжки-трансформери, книжки-кубопазли, книжки-театри, книжки, з якими можна купатись, спати, або ж які можна гризти, слухати чи зминати. Нове покоління книжок-іграшок містять різноманітні предметно-іграшкові додатки. Такі книжки декларують нові тенденції та явища, зокрема проникнення інноваційних форм і технологій у традиційне книжкове мистецтво.

Руйнуючи сталі уявлення про класичну книжкову архітектоніку та демонструючи здатність до поліфункціональності, ігрові дитячі книжки відкривають широкі можливості для їхнього використання в соціально-культурній і навчально-освітній сферах. Водночас новий вітчизняний книжково-ігровий асортимент, спокушаючи юного користувача та його батьків розмаїттям барв, форм, конструкцій і функцій, є ще не достатньо поширеним, тому і не вивченим. Проблема створення досконалої вітчизняної дитячої книги, надто для дітей дошкільного віку, сьогодні є досить актуальною. Адже книга істотно

впливає на формування цінностей, особистісних якостей, ставлення до національної культури та навколишнього середовища. Що талановитіше художнє виконання та якісніше оздоблення книги, то сильніший виховний та естетичний вплив книжки на дитину.

Підвищення комунікативних властивостей книжки досягається через «ущільнення» книжкової форми, функціональну насиченість книжкового простору інтерактивними ігровими технологіями – матеріально-конструктивними, предметно-іграшковими доповненнями та графічними дидактичними завданнями. Поєднуючи у матеріальній конструкції літературний, образотворчий, а нині – навіть предметно-іграшковий матеріал, книга набуває особливої зовнішньої форми, оригінальної конструкції, відповідного художнього оформлення та поліграфічного виконання, що допомагає дитині не лише читати і розглядати її, але й взаємодіяти з нею у межах книжкового простору: розкладати, грати, розфарбовувати, театралізувати, моделювати, «жити» та навіть з'їсти. Саме основна властивість – поліфункціональність книги, дає змогу вважати її матеріально-конструктивну основу «живою» архітектурою, що виконує свою утилітарну функцію – на кшталт «розумного дому», устаткованого найсучаснішими технологіями. Архітектоніка ігрової книжки як художньо-образна конструкція, дає змогу «аналізувати художній зміст її технічної, предметної форми та виразність просторової композиції» [4; 169]. Працюючи над зовнішнім виглядом ігрової дитячої книги, крім естетичних факторів, художники книги враховують й психолого-педагогічні рекомендації фахівців.

Художній образ м'якої книжки-іграшки, її художня мова та інформативність створюються за допомогою поєднання інформаційно-знакових форм різних пластичних мистецтв (образотворчого, дизайнерського, декоративно-ужиткового). Співіснування в архітектоніці сучасних м'яких книжок-іграшок даних інформаційно-знакових систем утворює гармонійну художню мову, зрозумілу дітям. Взаємозв'язок художньо-графічного та художньо-конструктивного, зорово-образного та предметно-функціонального, ілюзорного та матеріального в м'якій книжці-іграшці позитивно впливає на дитяче сприйняття. Різноманітні матеріально-конструктивні і технологічні рішення не відтворюють безпосередньо графічне письмо (фонетичне, малюнкове), а доповнюють текст як знакову систему засобами візуалізації окремих матеріальних предметів (різноманітні іграшки) або їхніх елементів (колеса, стерно, фактурні вставки, відкидні клапани). Разом з тим окремі складові книжки (текст, матеріальна конструкція, графічні зображення і колір, інтерактивні елементи і фактура), їхні пропорційні співвідношення впливають на формування певних типоутворюючих ознак книжкового видання. Крім того саме інтерактивні елементи (конструктивні, предметно-іграшкові, графічно-дидактичні) надають книжкам ігрових властивостей, формують структуру книги, виявляють характер і зміст дитячих потреб і типові ознаки ігрового видання.

Специфіка сприйняття дитиною світу [5, 428; 7, 286], мистецтва [2, 62-76], книги як матеріального і дотикового об'єкта [1, 157], а з нею й ілюстрації [3, 210; 8, 146] криється в ігровій складовій дитячої психології. Науковцями було виявлено причинно-наслідковий зв'язок між психологією дитини та ігровою

книгою з її оригінальною архітектонікою. Ігровий початок є домінуючим у процесі комунікації дитини з книгою, а ігрові технології, закладені в структуру сучасних книжок для дітей, є наслідком ігрової складової дитячої психології і водночас спонукають до читання книги, до творчості, до розвитку мислення та кмітливості [1, 201]. Саме тому значна кількість книжок, крім барвистого оформлення, має оригінальні різноманітні конструктивні рішення, містить іграшкові, слухові, оптичні, тактильні доповнення і дидактичні завдання, що збагачують процес комунікації дитини з книжковим простором через ігрові дії. Класичний процес читання книги замінюється на «поведінковий контакт з ілюзорною квазіреальністю» [6, 125] книжкового простору та трансформацію читачем художнього образу книги.

Велика увага у створенні книг приділяється не тільки виховним можливостям ілюстрації, а й її художньому оформленню. Дитячі книги можуть бути виконані із різних матеріалів (тісто, тканини, пластик, папір тощо), що напряму і безпосередньо впливають на пластичну мову як книжкових ілюстрацій так і загальний візуально-образний ряд книги. Крім того у книгах можуть застосовуватися зображення різних фактур і текстур.

Надаючи книжкам-іграшкам виразних впізнаваних зовнішніх форм (книжка-тваринка, книжка-ялинка, книжка-квітка, книжка-дитинка) автори занурюють дитину в улюблений світ ігор з казковими героями. Завдяки грі діти будь-якого віку засвоюють певні моделі поведінки, назви, зовнішні риси предметів тощо, розширюючи знання про навколишній світ. Педагоги рекомендують заохочувати дітей до розглядання ілюстрацій із зображеннями тварин з метою ознайомлення їх із найбільш характерними рисами: пропорціями, рухами, манерою харчування.

Якнайкраще це втілено у книжках-іграшках з різноманітними доповненнями, на кшталт книжок з фактурними, зокрема і з висувними вставками, книжок зі звуковими модулями, книжок-панорамок та м'яких книжок-іграшок. Відмінним рішенням при виборі книг для маленьких дітей можуть стати саме м'які книги з тканини.

М'яка книжка з тканини, що розвиває дитину, має багато корисних властивостей. Насамперед така книга виявляється поліфункціональною, може мати незвичний і оригінальний зовнішній вигляд: вона компактна, легко змінює архітектоніку, складається і зберігається, її можна взяти з собою у подорож, на прогулянку або у гості, на ній можна гратися та спати, її можна випрати. У такій книжці можна розмістити найрізноманітнішу навчальну інформацію, зробити її інтерактивною, розмістивши різні елементи ігор (хрестики-нулики, пазли, «конструювати будівлі», «садити город» тощо), за необхідності можна замінити певні сторінки або навіть додати нові.

Багатофункціональність такого твору, як правило, розрахованого на тривале використання для розвитку уваги й дрібної моторики та водночас на дуже ненавмисно «жорстке» дитяче ставлення до предмету, виправдовує високу ціну на подібні речі на сучасному ринку. І, нарешті, м'яка книжка просто подобається дітям і дорослим, бо вона, як правило, дуже приємна на дотик.

Традиційне народне мистецтво використовувало різнокольорові та різнофактурні орнаментальні композиції з клаптів для виготовлення декоративних елементів інтер'єру (ковдр, простирадл, скатертин, рушників, фіранків, килимів та килимків тощо) та одягу (як повсякденного так і святкового). На відміну від орнаментально-декоративних елементів інтер'єру та одягу, що за своєю функцією мають тільки прикрашати, книжкові сторінки з тканини мають певний зміст, тому що це, як правило, сюжетні або узагальнені ілюстрації до певного літературного твору.

Склад, щільність та фактура використовуваного матеріалу завжди диктували композиційно-стилізаційні властивості творам з тканини. Певна монументальність сюжетно-орнаментальних зображень, узагальненість і сплощеність форм, відсутність дрібних деталей, гострих кутів стали характерними рисами для клаптикового шиття, а тому безпосередньо вплинули на пластичну мову м'якої книги.

Осучасненим видом клаптикового шиття можна вважати термоаплікації, що мають поширене застосування не тільки у м'якій книжці, а і в оздобленні сучасного навколишнього середовища. У виготовленні м'якої книги термоаплікації дають змогу використовувати дуже дрібні частинки тканини, які зшити було б просто неможливо. Крім того, аплікація може приховувати невеличкий секрет: елементи книги міститимуть в собі приховані подаруночки або завдання, які потрібно виконати, щоб ілюстрація набула закінченого вигляду. Подібні «скарбнички» розвивають дрібну моторику дитини, зацікавлюють та розвивають її пізнавальну діяльність.

Ще один із найдавніших традиційних народних видів декоративно-ужиткового мистецтва, розповсюджений по всьому світові, – виготовлення ляльок з тканини, що спочатку були суто обрядовими символами. З прадавніх часів цим лялькам приписували різні чарівні властивості: вони могли захистити людину від злих сил, прийняти на себе хвороби і нещастя, допомогти гарному врожаю тощо. Лялька-мотанка – один з найдавніших сакральних артефактів слов'ян, якому тисячі років.

Утім, пізніше ляльки стали розподілятися на декілька груп, а саме на оберегові (невербально-комунікативна функція), обрядові (магічна функція) та ігрові (розважальна функція). Незважаючи на такі різні функції, виготовлення традиційних ляльок відбувалося за схожими технологіями, із однакових матеріалів (клаптикове рукоділля), а, отже, за подібними композиційно-образними схемами. Ця подібність пластичної мови передусім стосується гранично навіть не обмежених, а зовсім скупих засобів виразності: повна відсутність обличчя або його умовна наявність у вигляді хреста; символічність кожного елементу одягу мотанки (спідниця уособлювала землю, сорочка – три часи: минуле, сьогодення і майбутнє, хустка або стрічка – зв'язок з небом). Такі прийоми надавали певної лаконічності і монументальності образу.

Від ігрових ляльок-мотанок походять ляльки-рукавички ярмаркових розважальних вистав. Така лялька у нерухомому вигляді сплощується і за формою максимально наближається до сучасних м'яких книжок, які часто-густо прик-

рашені об'ємними елементами. Кольорова насиченість текстильних ілюстрацій у таких книгах відповідає народним традиціям та уявленням про всесвіт, а тому відкриває дитині дивовижний казковий світ, сприяє пізнанню цього світу та збагаченню дитячої уяви.

Вишивка – вид традиційного народного мистецтва, багатий на декоративні властивості. На Україні вона має давнє походження. Орнаментальне або сюжетне зображення на тканині чи шкірі, виконане різними ручними або машинними швами, активно використовували для прикрашання як одягу так і предметів домашнього вжитку (наліжники, обруси, наволочки, рушники тощо).

Серед предметів домашнього вжитку рушникам на Україні завжди надавалось особливе місце і важливе образно-символічне значення. Тому їхня орнаментація як правило наповнена підсиленим монументально-декоративним вирішенням символіки, змісту та образу. У всьому декоративно-прикладному мистецтві немає іншого такого предмета, який би концентрував у собі стільки різноманітних символічних значень.

Композиційне вирішення української вишивки відзначається безмежною фантазією, своєрідним колоритом. Традиційно за мотивами орнаменти вишивок поділяються на три групи: геометричні (абстрактні), рослинні, зооморфні (тваринні). Друга та третя групи характеризуються використанням гранично умовних конфігурацій спрощених природних форм рослин (виноград, калина, хміль, дубове листя, барвінок, троянда тощо) та тварин (кінь, заєць, риба, жаба; з птахів – півень, сова, голуб, зозуля; з комах – метелик, павук, летючі жуки). Ці стилізовані зображення часто носили певну індивідуальну стилістику і відбивали своєрідність бачення автором узору чи композиції.

Вишивка у виготовленні м'яких книг може виглядати дуже ефектно, але разом з тим значно здорожуватиме кінцевий результат. Мабуть, саме цей фактор і пригальмовує використання повноцінних сюжетно-орнаментальних вишитих композицій у м'якій дитячій книзі. Вишивка використовується лише для оформлення окремих дрібних деталей та мереживних прозорих візерунків, що значно покращують естетичні властивості книги з тканини.

Сучасне оздоблення м'якої дитячої книжки може використовувати як повноцінні композиції так і невеличкі фрагменти, виконані у різних техніках традиційного народного рукоділля (плетення різноманітних за технікою мережив, в'язання на спицях та гачком, тиснення шкіри, витинанка з тканини, паперу або шкіри тощо).

Насиченість твору для дитини великою кількістю елементів, виконаних вручну, може спонукати до навчання народним ремеслам та рукоділлю і водночас викликати зацікавленість у більш глибокому вивченні українських народних традицій та промислів.

Наукова новизна роботи. В основі технології виготовлення м'якої книги лежать декілька технік, знайомих сучасному світу з давніх-давен зі сфери народного декоративно-ужиткового мистецтва. Так однією із найдавніших та найрозповсюдженіших технік у вжитковому мистецтві майже всіх народів світу є клаптикове шиття (або сучасною мовою «patchwork»). Саме клаптикове шиття

(нашивання тканини на тканину чи зшивання тканини з тканиною) лежить в основі виготовлення м'якої книги.

Висновки. Оскільки для дитини книга – це своєрідна модель сприйняття світу, що (за словами науковців з психології та педагогіки) формується через інтерпретацію її функціонального призначення, то актуальними виявляються спроби збільшити ефективність сприйняття книги маленькими читачами. Сучасна концепція ігрової м'якої книги передбачає (крім ігрової) інформаційну, навчально-пізнавальну, творчо-моделювальну функції. Утім, відсутність у нашій країні зацікавлених сторін у виготовленні м'якої дитячої книги створюють значні перешкоди у розповсюдженні цього продукту, незважаючи на певні переваги перед традиційною книгою. Саме тому типологічна різноманітність м'якої дитячої книги потребує переосмислення, класифікації фахових підходів до розробки концепцій і засобів проектування, оновлення технологій створення, що забезпечить конкурентоздатність даного виду продукції.

Встановлено, що серед досить широкого спектру наукових праць, присвячених дитячій книзі, її художньому оформленню та виховним можливостям ілюстрації, відсутні роботи, в яких досліджуються чинники, що впливають на архітектоніку м'якої дитячої книжки, трансформуючи її у мистецьку інформаційно-ігрову книжкову модель. Крім того не стала предметом дослідження й історія становлення вітчизняної ігрової дитячої книжки. Наявні лише окремі розрізнені вітчизняні публікації, що стосуються типових ознак пластичної мови м'якої дитячої книги.

З'ясовано, що технологічні особливості виготовлення м'якої книги безпосередньо впливають на її образно-пластичну мову. Візуально-пластична мова м'якої книги включає в себе багато засобів стилізації, які також потребують вивчення. Загальною тенденцією сучасного мистецтва м'якої дитячої книги є пошуки «нової» книжкової архітектоніки та художньої мови цього носія інформації. Архітектоніка ігрової м'якої книжки може набувати нових форм в тому числі і за баченням дитини.

Простежено зв'язок м'якої дитячої книжки із різними видами традиційного народного декоративно-ужиткового мистецтва та спадковість певних композиційних та образно-пластичних прийомів м'якої книги від народних ремесел.

У статті проаналізовано типові ознаки м'якої книжки з тканини. Розкрито візуально-пластичну мову м'якої книги, головними з яких є сплощення, узагальнення, умовність форм, зміна пропорцій та розмірів (як цілого, так і деталей) без втрати впізнаваності об'єкта в цілому.

Інтенсивний розвиток науки та впровадження технологічних інновацій обґрунтували необхідність суттєвої ревізії структурних рівнів м'якої дитячої книги – змістового, образотворчого, архітектонічного. Потрібно і надалі продовжувати дослідження, які стосуються типових ознак пластичної мови м'якої дитячої книги. Сучасні умови проектування дитячих книг вимагають відповідної художньої грамотності та здатності створювати естетично-виразну форму з одного боку урахуванням глобалізаційних тенденцій але разом з тим не

втрачати ідентифікаційних національно-культурних традицій. Пошуки нових шляхів у дизайні дитячої м'якої книги України потребують розширення діапазону стилістичних особливостей, художніх засобів, прийомів формотворення та технік виконання в контексті українського менталітету як цілісної системи національних самоідентифікаційних ознак.

Література

1. Валуєнко Б. В. Архітектура книги / Б.В. Валуєнко. – К.: Мистецтво, 1976. – 212 с.
2. Выготский Л. С. Роль игры в психическом развитии ребенка. Л. С. Выготский // Вопросы психологии. – 1966. – № 6. – С. 62–76.
3. Ганкина Э. Детская книга вчера и сегодня (по материалам зарубежной печати) / Э. Ганкина. – М.: Сов. художник, 1988. – 310 с.
4. Герчук Ю. Я. Художественная структура книги: учеб. пособ. для студ.высших учебн. заведений / Ю. Я. Герчук. – М.: Книга, 1984. – 208 с.
5. Костюк Г.С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості / Г. С. Костюк; за ред. Л. Н. Проколієнко. – К.: Радянська шк., 1989. – 608 с.
6. Лексикон классики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 201 с.
7. Люблінська Г.О. Дитяча психологія / Г. О. Люблінська. – К.: Вища шк., 1974. – 356 с.
8. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В. А. Фаворский. – М.: Книга, 1986. – 240 с.

References

1. Valuenko, B. V. (1976). Book`s architecture. Kyiv: Arts [in Ukrainian].
2. Vugotskuy, L. C. (1966). The role of the game in the mental development of the child. Questions of psychology, 6, 62–76 [in Russian].
3. Gankina, E. (1988). Children's book yesterday and today (for the foreign press materials). Moscow: Soviet Artist [in Russian].
4. Gerchuk, U. Y. (1984). Narrative structure of the book: Textbook. for students of higher educational institutions. Moscow: Book [in Russian].
5. Kostuk, G. S. (1989). The educational process of mental and personality development. L. N. Prokoliyenko (Ed.). Kyiv: Soviet school [in Ukrainian].
6. Bychkova, V. V. (Eds.). (2003). Lexicon classics. Artistic and aesthetic culture of the XX century. Moscow: «Russian Political Encyclopedia» (ROSSPEN) [in Russian].
7. Lyublinska, G. O. (1974). Child psychology. Kyiv: Higher school [in Ukrainian].
8. Favorskiy, V. A. (1986). About art, about the book, about the engraving. Moscow: Book [in Russian].

УДК 792 (477) «198»

Фіалко Валерій Олексійович,
кандидат мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри театрознавства
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого
valery.fialko@gmail.com

РЕЖИСЕРСЬКО-СЦЕНОГРАФІЧНА СКЛАДОВА ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ УКРАЇНИ 1970-Х РОКІВ

Мета дослідження – висвітлити процес створення зорових образів, які передбачають взаємодію конфліктних начал, виокремлюють у спектаклі свою несумісність, боротьбу, відкриваючи у пластиці широку шкалу смислових категорій. **Теоретико-методологічні** засади роботи спираються на інтердисциплінарний підхід, вибір якого зумовлено синтетичною природою театру. **Наукова новизна** полягає у висвітлені процесу активізації суб'єктивно-особистісного у творчій діяльності співавторів вистави. **У висновках** наголошується, що «закодований» у візуальній партитурі вистави широкий спектр асоціацій, котрий стає доступний глядачеві виключно у ході сприйняття вистави, передбачав співпрацю сценографів з режисерами – творчими однодумцями – та акторами, які б спиралися на новітні виконавські технології. Однак у середині 1970-х років театральне життя України дедалі виразніше пульсувало напругою, найгостріші творчі протиріччя виникали між інтегрованими до європейського театрального контексту сценографічними пошуками Д. Боровського, Д. Лідера, М. Кипріяна, М. Френкеля, М. Івницького, М. Ковальчука, Т. Медвідь і схильною до стагнації режисерською практикою більшості театрів України.

Ключові слова: український театр, режисура, сценографія, образна система вистави, Д. Лідер, В. Булатова, О. Утєганов, М. Ковальчук.

Фиалко Валерий Алексеевич, *кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой театроведения Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенка-Карого*

Режиссерско-сценографическа составляющая театрального процесса Украины 1970-х годов

Цель исследования – рассмотреть процесс создания зримых образов, которые предполагают взаимодействие конфликтных начал, выявляют в спектакле свою противоположность, борьбу, открывая в пластике широкую шкалу смысловых категорий. **Теоретико-методологическая** основа работы базируется на интердисциплинарном подходе, избрание которого обусловлено синтетической природой театра. **Научная новизна** определяется освещением процесса активизации субъективно-личностного в творческой деятельности соавторов спектакля. **В выводах** подчеркивается, что «закодированный» в визуальной партитуре спектакля широкий спектр ассоциаций, который становится доступным зрителю исключительно в ходе восприятия спектакля, предусматривал сотрудничество сценографов с режиссерами – творческими единомышленниками – и актерами, которые опирались бы на новейшие исполнительские технологии. Однако в середине 1970-х годов театральная жизнь Украины все выразительнее пульсировала напряжением, острейшие творческие противоречия возникали между интегрированными в европейский театральный контекст сценографическими поисками Д. Боровского, Д. Лидера, М. Киприяна, М. Френкеля, М. Иваницкого,

© Фіалко В.О., 2017

М. Ковальчука, Т. Медвидь и склонной к стагнации режиссерской практикой большинства театров Украины.

Ключевые слова: украинский театр, режиссура, сценография, образная система спектакля, Д. Лидер, В. Булатова, А. Утеганов, М. Ковальчук.

Fialko Valeriy, *PhD in Arts, professor, head of the Theatrical studies chair, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University*

Producer-designing constituent of the theatrical process of ukraine in the 1970s

Purpose of Article. The revolutionary changes in set designing of 1960s – 1970s played a special role in renewal of figurative language of the Ukrainian theatre of the second half of the 20th century. The article has considered the creative work of producers M. Reznikovych, O. Uteganov, A. Litko, V. Bulatova with set designers D. Borovsky, M. Kovalchuk, T. Medvid, D. Lider, who, masterfully interfering into stage actions, ruined obsolete matrices artistic thinking. Study of the said artistic retrieval had not obtained its thorough interpretation, and this fact stipulates topicality for such theatre study survey. The goal of the study is the exposition of image-bearing simulation process by a set designer in a structure of inner drama world, creation of visual imagery providing for interaction of conflict origins, separate in a drama its incompatibility, struggle a wide scale of sense categories in plasticity. **Methodology.** The methodological-theoretical working principles are based on interdisciplinary approach which selection is provided by synthetic nature of a theatre.

Scientific Novelty. Its scientific novelty lies in clarification the subjective-personal activation in creative activities of drama authors. **Conclusions.** The author stresses that a wide spectrum of associations «encoded» in a performance visual score, being evident to audience in the course of a performance perception only, provided for cooperation with producers – creative like-minded persons – and actors, who would be based on new masterly know-how. However, in the middle of the 1970s theatre life of Ukraine was pulsing with stress more and more expressively, the most critical opposing views were appearing between D. Borovsky, D. Lider, M. Kypriyan, M. Frenkel, M. Ivnitsky, V. Kovalchuk, T. Medvid integrated to the European theatrical context and producing practice of majority Ukrainian theatres inclined to stagnation.

Keywords: Ukrainian theatre, stage direction, set design, drama image system, D. Lider, V. Bulatova, O. Usteganov, M. Kovalchuk.

Активізація суб'єктивно-особистісного у творчій діяльності режисера та сценографа, образне моделювання останнім у структурі внутрішнього світу драми обумовить принципові зміни в образній системи вистав останньої чверті XX століття. Визначальну роль у цьому процесі відіграло становлення і розвиток нової системи театрально-декораційного мистецтва – «дієвої сценографії». Втілюючи в життя її принципи, художники акцентували увагу не тільки на тому «де» і «коли», а, передусім, – «що» відбувається у кожному акті драматургії. Створюючи зорові образи, вони передбачали взаємодію конфліктних начал, що виокремлюють у спектаклі свою несумісність, боротьбу, те, що відкриває у пластиці широку шкалу смислових категорій, які народжуються саме із суперечностей, зіткнення, з незавершеності, нерозв'язання конфлікту. Такий підхід дозволяв навіть у посередній за художнім рівнем драматургії завдяки масштабу творчої особистості сценографа доторкнутися до глибинних проблем людського буття. Проте «закодований» у візуальній партитурі вистави широкий спектр асоціацій, що стає доступний глядачеві виключно у ході сприйняття вистави, передбачав співпрацю з режисерами – творчими однодумцями – та акторами, які б спиралися на новітні виконавські технології. Дослідження цього процесу обумовлює мету даного дослідження.

Показовою в цьому сенсі є думка режисера М. Резніковича щодо співтворчості з художником Д. Боровським: «Для мене обдарованість Боровського не тільки в тому, що він уміє зрозуміти й вирішити час, володіє чуттям на образ спектаклю, вміє схоплювати у п'єсі головне, її смисл, її атмосферу й виразити у пластиці, у сценічному рішенні. Особливість індивідуальності Боровського ще й у тому, що він разом із режисером знаходить пластичні рішення основних подійних епізодів п'єси, та й не тільки пластичні» [1, 39–40]. Ставлення режисури до залучення сценографів до формування сценічної дії набувало вирішального значення у становленні нових характеристик сценічної образності. На жаль, театрознавчі розвідки лише побіжно висвітлювали ці мистецькі пошуки. Що і визначає наукову новизну пропонованої роботи**.**

Психологічно заглиблена режисерська партитура О. Утєганова у виставі «Васса Желєзнова» (перший варіант) М. Горького (Донецький обласний театр, 1976) – «клінічно точне, пристрасне мистецьке дослідження діалектики жертовності й злочинності материнства, його беззавітності і ницості, далекоглядності і сліпоти, болю і жорстокості» [2, 11], – розгортається в сценічному просторі, який образно розкриває перипетії духовного зубожіння героїв вистави. Сценографія М. Ковальчука «відтворює тлін і безнадійність желєзновського дому просто і страшно: на погості. Тобто, це інтер'єр старого купецького особняка, але у напівзруйнованих формах, у старовинних напівстертих дитячих портретах, в архітектурі – цвинтар. Люди виникають з якоїсь об'ємної, поглинаючої темряви і там же без сліду зникають. «... А серед цього тьмяного приреченого неподобства – срібні струнке дерева, абсолютно тут чужі, з якимсь нечутним примарним дзвоном. Вони ваблять і дивують своєю нерозгаданою причетністю до того, що відбувається навколо. Міцно впаяні в цей примарний тлін, вони – така сила впливу точно найденого сценічного образу – здаються єдино справжніми, живими в цьому світі» [2, 11–12].

Саме завдяки співтворчості О. Утєганова і М. Ковальчука, після перегляду постановки «Ідіота» за Ф. Достоєвським, критик мала змогу написати, що «Вистава насичена тривожним настроєм, передчуттям страшного. Оформлення її – це вже не просто образ місця дії, а складний світ людських стосунків, людських душ, атмосфери задухи, зради, страждання. Розраховане на точне режисерське прочитання, воно набуває змісту з кожною вдало знайденою мізансценою, з кожним сплеском характеру, теми, взаємозв'язків» [3, 21].

Уже з перших своїх кроків у Харківському театрі ім. Т. Шевченка – дипломної вистави «Жайворонок» Ж. Ануя, – образно-пластичне бачення художниці Т. Медвідь було підтримане режисурою О. Глаголіна (1963). Згодом її співпрацю з режисером А. Літком над постановкою «Не стріляйте в білих лебедів» за Б. Васильєвим (співрежисер В. Івченко, 1977) десятиліття потому критик відзначить «... як одне з кращих досягнень театру у 70-ті роки. «... З якою дивною і наполегливою послідовністю дорікали тоді художнику за натуралізм! Натуралізмом, однак, називалося те, що у сценографії були озерця з водою і живими лебедями, земляний насип і зелена трава, очерет і дерева. Можливо, саме тоді, на початку сімдесятих і починалася справжня «ностальгія за досте-

менністю», а життя Єгора Полушкіна, чия душа повстала проти свідомого вбивства природи, й була істинним тому прикладом?» [4, 17].

У творчому тандемі режисера В. Опанасенка і художника В. Бортякова народжувалась яскрава образно-метафорична лексика вистав Львівського театру ім. М.Заньковецької – «Трибунал» А. Макайонка (1971), «Гаряче серце» О. Островського (1973). Мистецькою подією для українського театру 70-х років стала постановка «Украденого щастя» І. Франка у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (режисер С. Данченко і сценограф М. Кипріян, 1976).

Долучення сценографа Д. Лідера до формування концепції вистави стало визначальним моментом створення поліфонічної образної системи вистави «Кар'єра Артуро Уї» Б. Брехта у Хмельницькому театрі ім. Г. І. Петровського (1975). Режисер В. Булатова навдивовижу точно вибудувала сценічну дію у системі ідейно-пластичних координат художника. Ця робота була наближена до епічного театру Б. Брехта. Нечисленні постановки попередніх років здебільшого нехтували «крамольним» принципом «очуження».

Акцентована соціально-психологічна лінія розвитку образів домінували у виставі «Матінка Кураж та її діти» Чернівецького театру ім. О. Кобилянської (режисер Є. Золотова, 1965). Сатиричне прочитання «Пана Пунтіли та його наймита Матті» було запропоноване в Одеському театрі ім. Жовтневої революції (режисер Б. Мешкіс, 1967). Традиційними для української сцени епіко-романтичними засобами виразності творилося «Кавказьке крейдяне коло» у Вінницькому театрі ім. М. Садовського (режисер Ф. Верещагін, 1974). На ярмаркову видовищність і карнавал масок спирався у виставі «Тригрошова опера» режисер І. Гриншпун у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка (художник Т. Медвідь, 1975).

Про постановку «Кар'єри Артуро Уї» в Хмельницькому театрі ім. Г. Петровського в журналі «Театр» можна було прочитати, що «... знаменитий брехтівський ефект очуження не втрачений, натомість створюється в межах психологічного театру поєднанням двох дій, що відбуваються паралельно. Булатова придумала, спираючись на текст п'єси, своєрідний пластичний фон для всіх найважливіших подій у спектаклі. «… «чисті» та сильні засоби режисер використовує точно й органічно, не руйнуючи психологічну достовірність, не надаючи їй нової якості, витягаючи, ніби при монтажі атракціонів, певний новий смисл, який не збігається з наповненням двох дій, що йдуть паралельно» [5, 28].

Монтажність сценічного мислення, так само як і пластичний коментар подійного ряду спектаклю, від початку були запрограмовані його сценографічним рішенням. Увесь сценічний майданчик зображував фрагмент вулиці сучасного міста. Три ряди електричних стовпів височіли по обидва боки дорожньої смуги. На стовпах розмістилися дороговкази, освітлювальні прилади, а в центрі павутиння з електричних дротів висів світлофор.

Чорно-сіра мостова, утворена трьома рухомими майданчиками-помостами, була зрешечена кришками каналізаційних люків. Їх було так багато, що зароджувалося «відчуття якогось потаємного підземного життя. Для людей,

котрі там мешкають, мокре каміння міських вулиць – це стеля, досягти якої вартує чималої праці. Мостова – їхні емпіреї, Парнас та Олімп…» [5, 26].

В «емпіреї мостових» герої вистави дерлися зі смердючих нір каналізаційних колекторів. З каналізаційного смороду, ніби з черева всесвітньої помийниці, витягали весь предметно-речовий світ спектаклю. Напівзогниле ганчір'я та смердюче сміття перетворювалися на алею саду вілли «Мамот», а в крамниці Джіволи – на кошики квітів. Іржаві чавунні кришки каналізаційних люків були головним будівельним елементом тієї нової цивілізації, що формувалася зусиллями гангстерів на чолі з Артуро Уї (І. Жултевський). Кришки перетворювалися на столи ресторану Догсборо, ораторську трибуну Уї, кафедру судді, надгробок на кладовищі, таріль, дзеркало тощо.

Невидима всесвітня «помийниця» постійно нагадуватиме глядачам про своє існування. Такий асоціативний ряд – своєрідний образний коментар сценічних подій – позбавляв перебіг подій спектаклю навіть натяку на кримінальну романтику. Режисер і художник постійно наголошували на гнітючій буденності обивательського «дна». Тут балом правлять інстинкти та здатність до зовнішньої мімікрії, а з «посередності, яка прагне до експансії, до всевладності та безкарності» [5, 28], виростає сутність «звичайного фашизму».

Через два роки після прем'єри «Кар'єри Артуро Уї», у спектаклі «Макбет» В. Шекспіра, з каналізаційних люків цієї ж мостової витягнуть вісім дивних створінь. Вбрані в химерні костюми зі вже знайомого за брехтівською постановкою «помийного» матеріалу, вони гігантськими шлейфами своїх нарядів окупують увесь сценічний простір. Викликані до життя буянням ницих пристрастей, темного боку людської натури, ці шекспірівські відьми владно формували образ світу своєї вистави. Зі шлейфів спідниць «утворювалися» шатро військового намету, колони замку Макбета, сволок печери, рельєф поля бою. Відьми «ширятимуть» над усіма й усім, а їхні шлейфи творитимуть життя сценічного простору відповідно до думок та видінь Макбета (О. Козачек). Лиходійки, пов'язані цими шлейфами нерозривно, ніби пуповиною, зі «всесвітньою помийницею», підживлювалися через них продуктами гниття та чорною енергією розкладу змертвілих субстанцій буття.

Стосовно згаданих робіт важливо зазначити, що Лідер «зберігав ту ж висоту узагальненості та глибину метафоричності, що були притаманні образам його сценографії «великого стилю»« [6, 170]. При цьому, чутливо вловлюючи естетичні запити часу, «він звернувся саме до ігрового джерела свого мистецтва, яке він водночас уважав першоджерелом мистецтва театру загалом. Наріжний принцип ігрової сценографії: *оформлення – елемент гри актора* – Лідер переосмислив по-своєму. Відповідно до його концепції, для художника головним (в ідеалі – єдиним) «засобом» виразності мають бути самі актори, їхня пластика та їхня гра з річчю, реквізитом, костюмом» [6, 170–171].

Висновки роботи містять твердження, що принципи такої «живої сценографії» (визначення Д. Лідера) набудуть розвитку у 80-ті, коли в українському театрі «правитиме бал» нова генерація режисерів (В. Малахов, В. Петров, В. Козьменко-Делінде, М. Карасьов) і сценографів – учнів Д. Лідера

(М. Левитська, В.Карашевський, С. Маслобойщиков, І. Несміянов). Сповідуючи єдині естетичні критерії, вони поклали край протиріччям у співтворчості *режисер – сценограф; режисер, сценограф – актор*, що надзвичайно гостро позначилося на розвитку українського сценічного мистецтва.

Однак у середині 1970-х років театральне життя України дедалі виразніше пульсувало напругою, найгостріші творчі протиріччя виникали між інтегрованими до європейського театрального контексту сценографічними пошуками Д. Боровського, Д. Лідера, М. Кипріяна, М. Френкеля, М. Івницького, М. Ковальчука, Т. Медвідь і схильною до стагнації режисерською практикою більшості театрів України.

Така ситуація призвела до того, що мистецький потенціал Д. Лідера, М. Івницького, М. Френкеля у зазначений період збагатив творчий доробок провідних театрів Москви, Ленінграда, Прибалтики. «Творча еміграція» митців України не була безпосередньо пов'язана з політичними переслідуваннями та цензурними заборонами – обставинами від'їзду обдарованих режисерів і акторів наприкінці 1960-х років. Широко впроваджена директивними органами практика «не рекомендованих» або знятих з репертуару після прем'єрного перегляду вистав не позначалася так драматично на їхніх творчих долях, як це іноді траплялося з режисерами. Водночас ідеологічна регламентація творчого процесу на тлі чиновницького свавілля безпосередньо вплинула на загострення конфліктного протистояння між режисурою і сценографією. Художники дозволяли собі створювати образно-просторові концепції світу, не обтяжені веригами соціально-політичних кліше драматургічного матеріалу. Саме тому створена за принципами дієвої сценографії зорова партитура не вписувалася в режисерське бачення вистави. Часто вона лише заважала вибудовувати накреслену деміургом театру логіку розвитку сценічної дії. За таких умов годі було сподіватися на співавторство – визначальну передумову новітнього театрального синтезу.

Література

1. Резникович М. Долгий путь к спектаклю. – К.: Мистецтво, 1979. – 207 с.
2. Веселка С. Без секретів // Український театр. – 1978. – № 6. – С. 11–12.
3. Пітоєва К. Михайло Ковальчук // Український театр. – 1978. – № 2. – С. 20–21
4. Чепалов О. Ностальгія за достеменністю // Український театр. – 1989. – № 3. – С. 16–17.
5. Быстров М. Карьера Артуро Уи, которой могло не быть // Театр. – 1976. – № 4. – С. 26–28.
6. Березкин В. Сценография второй половины 70-х годов // Вопросы театра' 81. – М.: Всероссийское театральное общество, 1981. – С.153–180.

References

1. Reznikovich, M. (1979). A Long Way to Performance. Kyiv: Mystetstvo [in Russian].
2. Veselka, S. (1978). Without Secrets. Ukrainskyi teatr, 6, 11-12 [in Ukrainian].
3. Pitoieva, K. (1978). Mykhailo Kovalchuk. Ukrainskyi teatr, 2, 20-21 [in Ukrainian].
4. Chepalov, O. (1989). Nostalgia for Origin. Ukrainskyi teatr, 3, 16-17 [in Ukrainian].
5. Bystrov, M. (1976). The Resistible Rise of Arturo Ui. Teatr, 4, 26-28 [in Russian].
6. Berezkin, V. (1981). Theatre Set Design of the 70s. Problems of Theatre' 81. Moscow: Vserossiiskoe teatralnoe obshchestvo [in Russian].

УДК 792.01:7.01

Шумакова Светлана Николаевна,
кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры режиссуры
Харьковской государственной академии культуры
svetlana-klr@ukr.net

«ТЕАТР СОСТОЯНИЙ»: СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ДЕЙСТВЕННО-ЭНЕРГЕТИЧЕСКОГО НАЧАЛА

Цель работы – совершить актуальный экскурс в мир современного театрального искусства, апеллирующего к идеям времени как «царству визуальности» и усложнению форм вплоть до выражения оппозиции противоречащих устремлений, что предстает действенным инструментом преображения мира и человека, формирующим собственную смысловую надстройку как многомерный, но неочевидный диалог с художественным процессом. **Методология** исследования базируется на использовании аналитического и гипотетико-дедуктивного методов для раскрытия и осмысления природы рассматриваемого феномена как совокупности глубинных отношений между элементами целого, многоуровневого пересечения и наложения плоскостей единого смыслового поля. Анализируются сущностные и содержательные черты «театра современности», понимаемого автором как превращающий опыт переживания в эстетическое видение «энергетический театр», «театр сил», «театр состояний», задающий новые ракурсы переосмысления, новый опыт эстетической рефлексии. **Научная новизна** заключается в том, что попытка разобраться в насущных тенденциях соотносится с маркированием доминантного аспекта осмысления «театра современности» – его действенно-энергетического плана, выступающего, по мнению автора, главным импульсом, двигающим театральный эксперимент – соединения визуальной риторики с полемической смысловой сущностью и полифонической формой самоиронии. **Выводы.** Выявляется детерминированность действенно-энергетического плана «мыслетворчества» рассматриваемого театра эмоциональной синестезией – образно-межчувственной интерпретацией.

Ключевые слова: «театр современности», «театр состояний», «энергетический театр», действенно-энергетический план, визуальная природа, синестезия, процессуальность, инновационные художественные принципы.

Шумакова Світлана Миколаївна, *кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри режисури Харківської державної академії культури*

«Театр станів»: синестетична природа дієво-енергетичного початку

Мета роботи – здійснити актуальний екскурс у світ пов'язаного з ідеями часу сучасного театрального мистецтва, що констатує «царство візуальності» й ускладнення форм аж до вираження опозиції суперечливих прагнень, що постає дієвим інструментом перетворення світу і людини, формуючим власну смислову надбудову як багатовимірність, але неочевидність діалогу з художнім процесом. **Методологія** дослідження базується на використанні аналітичного та гіпотетико-дедуктивного методів з метою розкриття і осмислення *розглядуваного феномена* як сукупності глибинних відносин між елементами цілого, багаторівневого перетину і накладання площин єдиного смислового поля. Аналізуються сутнісні і змістовні риси «театру сучасності», що розуміється автором як перетворюючий досвід переживання в естетичне бачення «енергетичний театр», «театр сил», «театр станів», що задає нові ракурси переосмислення, новий досвід естетичної рефлексії. **Наукова новизна** полягає у тому, що спроба розібратися в актуальних тенденціях співвідноситься з маркуванням домінантного

© Шумакова С.Н., 2017

аспекту осмислення «театру сучасності» – його дієво-енергетичного плану, який виступає, на думку автора, головним імпульсом, що рухає театральний експеримент – з'єднання візуальної риторики з полемічною смисловою сутністю і поліфонічною формою самоіронії. **Висновки.** Виявляється детермінованість дієво-енергетичного плану театру, що апелює до думки-творчості, емоційною синестезією – образно-міжчуттєвою інтерпретацією.

Ключові слова: «театр сучасності», «театр станів», «енергетичний театр», дієво-енергетичний план, візуальна природа, синестезія, процесуальність, інноваційні художні принципи.

Shumakova Svetlana, *PhD in Arts, lecturer of the Art directing chair, Kharkiv State Academy of Culture*

«Theatre of states»: synesthetic nature of action and energy-related origin

Purpose of Article. This study reflects an attempt to give another insight into the world of modern theatrical art appealing to ideas of time as «the kingdom of visuality» and complication of forms up to the expression of opposition of contradictory aspirations. **Methodology.** The research methodology is based on the use of analytical and hypothetical-deductive methods for revealing and explaining the nature of this phenomenon as a combination of the deep relationship among the elements of the whole, multi-level intersections and overlay planes single semantic field. It analyzes intrinsic and substantive features of the «theatre of contemporaneity», which the author perceives as turning emotional experience into esthetic vision of the «energy theatre», «theatre of forces», «theatre of states» setting new angles of rethinking and a new experience of esthetic reflection. **Scientific Novelty.** The scientific novelty lies in the fact that the attempt to get better understanding of contemporary trends correlates with the marking of the dominant aspect of comprehending the «theatre of contemporaneity» – its action- and energy-based plan serving, in author's opinion, as the main force that drives theatrical experiment – visual connection with polemical rhetoric semantic entity and polyphonic form of self-irony. **Conclusions.** The determination of the action- and energy-based plan of «thinking creativity» of the theatre is manifested via emotional synesthesia – imagery and inter-sensual interpretation.

Keywords: «theatre of contemporaneity», «energy theatre», «theatre of states» action- and energy-based plan, visual nature, synesthesia, procedurality, innovative artistic principles.

Актуальність теми дослідження. Современная культурная ситуация динамически меняющегося мира, устойчиво сталкивающая человека с необходимостью противопоставления трансформирующемуся образу мира своего «образа Я», содержательно заключается не в отчуждении и отстранении мира, проблемы, идеи, а напротив в «присвоении мира себе», что релевантно и реализуют актуальные художественные проекты искусства как области концентрации и представления смыслов, среды раскрытия оснований механизмов культуры, созидающих «всеобъемлющий мир культуры как дом бытия» [5, 2].

Напряженный поиск новых путей мировосприятия актуализирует отличный от иных форм культуротворческих практик существенной весомостью предъявляемых материалов и художественных средств современный, по Ж.-Ф. Лиотару, «*энергетический театр*», снимающий иерархичность привычных внешне-внутренних связей и становящийся центром эстетики сценического искусства – *«театр состояний», «театр сил»*, напряжений и сиюминутных аффектов. Ибо театр разделяет с другими искусствами вкус к эстетическому бунтарству постмодернизма, саморефлексии и самополаганию тем. Тенденция движения, направленного на преодоление границ между жизнью и искусством проявляет состояние яркого сценического эксперимента, перманентного стре-

мления к выходу за границы предшествующих художественных форм, восприятие новых европейских перформативных интенций, которые либо накладываются на существующую локальную и более архаичную театральную традицию, либо превращаются в вынесенные из присущего им контекста обособленные высказывания; соответственно, театр предстает средством создания актуального сценического высказывания, нивелирующего семиотическую логику и распадающегося на фрагменты и уровни. В художественный арсенал, другими словами, включаются средства выражения, которые служат тому, чтобы обеспечить театральный ответ на изменившуюся ситуацию в условиях всепоглощающего преобладания информационных технологий, присущих общественной коммуникации, по сути, – радикальная трансформация сценического элемента в двусмысленном свете нынешней медиакультуры [3; 6; 7; 8].

Попытку разобраться в актуальных театральных тенденциях следует соотнести с важным аспектом осмысления «театра современности», а именно – его *действенно-энергетическим планом*, выступающим, по мнению автора, главным импульсом, двигающим театральный эксперимент**.**

Театр ныне – не столько «место «тяжелых тел» («Körper»), искушающее художника выдать сырой хаотический материал за окристаллизованную сознанием символическую форму, сколько «место реального собирания воедино» («Realen Versammlung»), где происходит уникальное пересечение эстетически организованной и, вместе с тем, реальной жизни с его сценическими смыслоформами, где основополагающим является непосредственное присутствие творящего себя человека [6; 3].

Конвергентное «мысле-творчество» «театра современности» становится все более неоднозначным, даже парадоксальным, что нельзя отрицать, вместе с тем, более настоятельной становится и потребность его осмыслить. Взгляд на то, в каких границах может существовать и существует апеллирующий к искусству мысли театр, не нашедший исчерпывающего отражения в классической театроведческой риторике поныне, предстает исследовательской оптикой его осмысления в актуальном контексте. Основываясь на концепции Х.-Т. Леманна, попытаемся выявить содержательные черты рассматриваемого театра. Исследование касается «театра современности», однако всеохватность «взаимосвязанной картины» во всех репрезентационно-игровых формах невозможна сама по себе, – по прагматической причине того, что его поливариативность едва ли может быть ограничена.

Цель работы – совершить актуальный экскурс в мир современного театрального искусства, апеллирующего к идеям времени как «царству визуальности» и усложнению форм вплоть до выражения оппозиции противоречащих устремлений, что предстает действенным инструментом преображения мира и человека, формирующим собственную смысловую надстройку как многомерный, но неочевидный диалог с художественным процессом.

Изложение основного материала. Театр сегодня – отнюдь не реликт некоей «древности», скорее, креативный «творец», который пытается представить

театральную реальность как одухотворенную поэтически-чувственную действительность сценического языка в «формате» инновационного ажиотажа.

Театр, формируя собственную смысловую надстройку как многомерный, но неочевидный диалог с художественным процессом, рефлексирует над ускоренным темпом жизни, уходя от логики драмы как искусственного конструирования мира в виде последовательности вытекающих друг из друга событий, что следует определить в качестве его конституирующего признака, влекущего за собой означивание театрального высказывания свойством многоуровневости, а также неподчиненностью семиотической логике: компоненты сценического действа перестают быть «удвоением действительности», становясь принципиально значимыми сами по себе [6]. Одновременно интенсифицируется первозначимость взаимовлияния актерско-зрительского полилога, превращающего понимание и переживание сценического произведения *в новую процессуальность*, которая не имеет окончательного завершения. Следствием «переформатирования» театральной модели становится *фокусирование на текущем*, обесценивающем интригу и эффект неизвестности: в предугадывании дальнейшей логики отпадает необходимость в свете того, что *доминанта процессуальности* театрального действа детерминируема *наращиванием концентрированной доли его визуальной архитектоники и аудиально-ритмического алгоритма*. Таким образом, рассматриваемый театр можно определить как «*театр состояний», превращающий опыт переживания в эстетическое видение,* задающее новые ракурсы переосмысления, опыт эстетической рефлексии [5; 6].

Присущая сценическому искусству необходимость *зрительского достраивания* на современном этапе становится принципиальной, образующей *контекстуальность поэтико-образной синестезии* – межчувственной связи, отличающейся неоднородностью, непривязанностью к одному чувству, скорее, глобальностью, соединяющей и глубину, и поверхностность взгляда. Синестезия как сущностный признак художественного мышления, *детерминирующая действенно-энергетический план театра*, являет собой способ преодоления ограниченности ассоциативно-метафорических связей; создаваемые ассоциации в непосредственно чувственно-образной форме формируют целостный образ, гармоничный в своей основе.

Синестезия, по Б. М. Галееву, осуществляется путем непроизвольного либо целенаправленного сопоставления, сравнивания разномодальных впечатлений по признаку структурного, смыслового, преимущественно, эмоционального подобия – *синестетических аналогий: «*мелодия – рисунок», «тембр – цвет», «тональность – колорит», которые реализуют метафорическое «удвоение», передающее «сгущающий» информацию «уплотненный» смысл, что воспринимается как энергетически заряженный смысловой узел, способный генерировать концептуально значимую информацию, выступающую ключом к постижению порождаемых смыслов художественного – стилистических фигур [1, 200–201; 2, 163].

Иными словами, это – *концентрированная и симультанная актуализация чувственности в широком спектре ее проявлений, что, собственно, находит свое воплощение в метафорическом образном строе*.

Эмоциональная синестезия обусловливает диффузное единство – взаимопроникновение различных ощущений межчувственной интерпретации, выстраиваемую аудиально-визуальную полифонию с тем, чтобы достичь эффекта контрапункта, другими словами, «силового поля», порождающего новые художественные ценности. Эмоционально-чувственный фон создается посредством наслоения образов, содержащих разные уровни восприятия и познания действительности через синестезийное переживание, межчувственные переносы, а далее – перевод из синестетически-слитного единства чувств: «*зрение ↔ эмоция ↔ слух»* – к дифференцированным ощущениям.

Усиление потока информации на основе инновационных технологий, моделирующих театральную среду «изнутри наружу» в формате неограниченности иллюзии трехмерного виртуального пространства, усложняет воздействие на зрителя и заставляет его реагировать на множество параллельных импульсов, и вербальный поток сценического действа оказывается уже не самой насыщенной информационной линией.

Каждый элемент художественной ткани спектакля, обреченный на усвоение в игровой, эстетской форме, дополняет и изменяет общую картину: «будь то подчеркнутая телесность, характер жестикуляции, сценические перестановки <…> элементы, даже если они ничего не «обозначают», но акцентируются во время представления, могут быть восприняты как «знаки» – проявления и жесты, привлекающие внимание. Жесткие требования «осмысленности» к таким элементам можно не предъявлять [6, 82]. Соответственно, в свете ныне довлеющего вытеснения необходимости цельности сценического художественного высказывания диалог с публикой предстает продуцируемым не посредством понимания-осмысления, а на основе стимуляции воображения реципиента – *синестезийного вчуствования*. Какой именно смысл зритель сможет вложить в обретаемый эстетический опыт сложно точно предугадать, но несомненно, что опыт преодоления знаковой избыточности-растворенности – опыт отбора – неизбежно получит помимо воли, что и определяет особый характер *ситуативности конструирования театрального действа как события.*

Визуальный аспект «театра современности» выносится в качестве глубинной эстетико-содержательной ипостаси, следовательно, выстраивающуюся на основании избыточности художественных средств ныне наблюдаемую репрезентационную революцию «нужно понимать как установление новой реальности, как манифестационный жест, <…> как след <…> конкретный и реальный». Соответственно, и *восприятие становится иным*: осознанным переживанием превалирующей «чистой визуальности как таковой, независимой от какой-либо действительности» [6, 36; 165] – без преувеличения – отражением кардинального изменения живого образа театра.

Пространство «театра современности» предлагает отказаться от восприятия мира по принципу «что? и почему?»: каузальные связи уступают место

орбите состояний, эмоционально чувственному способу зрительского восприятия. Строго говоря, «театр современности» становится более присутственным, чем репрезентативным актом, более процессом, чем результатом воплощения, более манифестацией, чем обозначением, энергетическим импульсом, чем информацией» [6, 85]. Театр по существу переносит драматические отношения из пространства сценического в пространство между сценой и залом; сильной его стороной, безусловно, нужно считать рецептивную вовлеченность – провокативность в отношении зрительского внимания и воображения внешней аффектацией материала.

Выводы. Игра с границами в конечном счете приводит к вопросу о границе театра как такового. Новые приемы формообразования, инновационные принципы художественного обобщения и структурирования на языковом уровне предопределяют некую визуальную линию увеличения информационно-образного потока, ставящего на одну ступень и точку отсчета и точку высшего развития «театра современности». Обнаруживая свою визуальную природу, сценическое действо коррелирует с опосредованным СМИ стремлением преодолеть оторванность человека от мира, что, собственно, переводит театр из привычного претворения сценического произведения *в событие, понуждающее зрителя сконцентрироваться на текущем моменте, свершая некий аналитический прорыв в сфере придания смысла происходящему*.

Сценическая практика «театра современности» усиливает акценты визуально-виртуального характера, последовательно продвигаясь по пути разрушения традиционных границ театра, сдвигая его в новое, массмедийное культурное поле как совокупность глубинных отношений между элементами целого, их многоуровневое пересечение и наложение.

Таким образом, умонастроение театра – соединения визуальной риторики с полемической смысловой сущностью и полифонической формой самоиронии – в первую очередь ориентированное на рефлексию мировосприятия и изучение человека, расширение сознания и утончение чувств, сосредотачивается не на отражении, а на моделировании действительности путем экспериментирования с воплощаемой реальностью как соединением с позабытым в суете Вечным. Единство и взаимодействие чувств, предустановленное синестезийными связями, соединяясь с контуром преподносимого сценического рисунка, обусловленного новейшими арт-технологиями, задействованными в театральном пространстве, формирует целостность образа мира, «формульных» приемов миропонимания и принятия актуальной картины мира как живого дыхания, живой энергии.

Литература

1. Галеев Б. М. Синестезия / Б. М. Галеев, И. Л. Ванечкина // КорнеВиЩе ОА : книга неклассической естетики ; редкол. : В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. – М. : РАН ; Ин-т философии, 1999. – С. 200–202.

2. Галеев Б. М. Синестезия в искусстве : «драма идей» или торжество предрассудков / Б. М. Галеев // Философия и будущее цивилизации : матер. IV Рос. филос. конгр. ; Т. 4. – М. : Современные тетради, 2005. − С. 163−164.

3. Исаева Н. Театр и его сумерки : о книге Ханс-Тиса Леманна «Постдраматический театр» / Н. Исаева // Театр : литературно-художественный журнал. – 2013. – № 10. – С. 169–174.

4. Лидерман Ю. По ту сторону театральности, или Прощание с мимесисом / Ю. Лидерман, М. Неклюдова, О. Рогинская // Материалы круглого стола «Театральность в искусстве и за его пределами» (Лаборатория «Театр в пространстве культуре», РГГУ, ноябрь 2010 г.). − Новое Литературное Обозрение. − № 111. − С. 202–233.

5. Fischer-Lichte E. Theatricality : a Key Concept in Theatre and Cultural Studies / E. Fischer-Lichte // Theatre research international. − 1995. − Vol. 20. – № 2. – Pp. 85−90.

6. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre / H.-T. Lehmann ; translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby. − London & New York : Routledge, 2006. − 214 p.

7. Lyotard J.-F. The Postmodern Condition : a Report on Knowledge / J.-F. Lyotard. − Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 1984. − 135 p.

8. Keith M.-S. Art, Postmodern Criticism, and the Emerging Integral Movement [Электронный ресурс] / M.-S. Keith // Integralworld net : exploring theories of everything. − Режим доступа : http://www.integralworld.net/martin-smith.html (дата обращения: 01.11.2016).

9. Schramm H. The surveying of hell. On theatricality and styles of thinking / H. Schramm // Theatre Research International. − Vol. 20. – № 2. – Pp. 114−118.

10. Weber S. Theatricality as Medium / S. Weber. − New York : Fordham UP, 2004. − 424 p.

References

1. Galeev, B.M. (1999). Synesthesia. Rhizomes OA: book of non-classical aesthetics. V.V. Bychkov, N.B. Mankovskaya (Ed.). Moscow: Russian Academy of Sciences & Institute of Philosophy [in Russian].

2. Galeev, B.M. (2005). Synesthesia in Art: «drama of ideas» or the triumph of prejudice. Proceedings of the IV Russian Philosophy Congress «Philosophy and the future of civilization». Vol. 4. (pp. 163-164). Moscow: Modern notebooks [in Russian].

3. Isayeva, N. (2013). Theatre and its twilight: about the book of Hans Lehmann Tisa «Postdramatic Theatre» Theatre: literary journal, 10, 169-174 [in Russian].

4. Liderman, Yu., Neklyudova, M. & Roginskaya, O. (2010). Beyond the Theatrics, or Farewell to mimesis. Proceedings of the round table «Theatricality in art and beyond» (Laboratory of «Theatre in the space of culture», Russian State Humanitarian University). New Literary Review, 111, 202-233 [in Russian].

5. Fischer-Lichte, E. (1995). Theatricality: a Key Concept in Theatre and Cultural Studies. Theatre research international, 20/2, 85-90 [in English].

6. Lehmann, H.-T. (2006). Postdramatic Theatre. (K. Jürs-Munby, Trans). London & New York: Routledge [in English].

7. Lyotard, J.-F. (1984). The Postmodern Condition: a Report on Knowledge. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press [in English].

8. Keith, M.-S. (2016). Art, Postmodern Criticism, and the Emerging Integral Movement. Integralworld net: exploring theories of everything. Retrieved from: http: www.integralworld.net/martin-smith.html [in English].

9. Schramm, H. (1995). The surveying of hell. On theatricality and styles of thinking. Theatre Research International, 20/2, 114-118 [in English].

10. Weber, S. (2004). Theatricality as Medium. New York: Fordham UP [in English].

УДК 75.03 «14/16»

Василишина Наталія Анатоліївна,
старший викладач кафедри
графічного дизайну та реклами
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
здобувач кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
eurostudents2010@gmail.com

ОССІАНІЧНА ТЕМА У ФРАНЦУЗЬКОМУ ЖИВОПИСІ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ В ФОРМУВАННІ ПЕЙЗАЖНИХ ПАРКІВ ЄВРОПИ

Мета роботи – дослідити епоху романтизму, проаналізувати творчу програму романтиків та визначити головні риси романтичного мистецтва, розглянути проблеми особистості та взаємозв'язок літератури та живопису доби романтизму. У статті аналізується роль літератури у формуванні пейзажних парків зазначеної епохи. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, компаративного методу та методу формального аналізу. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу твори видатних майстрів епох романтизму. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про значення романтизму у мистецтві XIX ст., дає змогу виявити взаємозв'язок літератури і живопису, а також дослідити розвиток садово-паркового мистецтва епохи. **Висновки**. Романтизм, який охоплює літературу, живопис, музику, також яскраво був втілений і у садово-парковому мистецтві. Створивши культуру цілої епохи, романтизм залишив людству великі духовні цінності. Він складався і розвивався як розгалужена і багатогранна культура, потужний рух якої відбився в різних сферах духовно-практичної діяльності людини.

Ключові слова: романтизм, парк Монрепо, преромантична поезія, фінський епос, ландшафт, Дж. Макферсон, пейзажний парк.

Василишина Наталия Анатольевна, *старший преподаватель кафедры графического дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, соискатель кафедры теории и истории искусства Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры*

Оссианические тема во французской живописи и ее значение в формировании пейзажных парках Европы

Цель работы. Исследовать эпоху романтизма, проанализировать творческую программу романтиков и определить главные черты романтического искусства. Рассмотреть проблемы личности и взаимосвязи литературы и живописи эпохи романтизма. В статье анализируется роль литературы в формировании пейзажных парков обозначенной эпохи.

Методология исследования заключается в применении историко-культурного, сравнительного метода, и метода формального анализа. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу произведения выдающихся мастеров эпохи романтизма. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о значении романтизма в искусстве XIX в., позволяет исследовать взаимосвязь литературы и живописи, а также изучить садово-парковое искусство эпохи. **Выводы.** Осмысление закономерностей развития романтизма в европейском искусстве дает возможность утверждать, что плодотворная взаимосвязь различных

© Василишина Н.А., 2017

видов искусств стала исключительным явлением эпохи, которая объединила художников с определенным мировоззрением и особым отношением к тогдашней действительности.

Ключевые слова: романтизм, парк Монрепо, предромантическая поэзия, фінський епос, ландшафт, Дж. Макферсон, пейзажний парк.

Vasylyshyna Nataliia, *Senior lecturer of the Graphic Design and advertising chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ph-candidate of the Theory and art history chair, National Academy of Fine Art and Architecture*

Ossyan's theme in french painting and landscape art of the XIX century

Purpose of Article. The main purpose is researching of the Romanticism area, analysis of Romanticism creative program and identify the main features of romantic art. Considering the problem of identity and connection between literature and art in the Romantic period. The article examines the role of literature in landscape park of that era. **Methodology.** The research methodology consists of the historical-cultural comparative method and the method of formal analysis. This methodological approach allows to reveal and to analyse works of great masters of the Romantic era. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this research is to extend the idea of the significance of Romanticism art in XIX century. The author tries to examine the relationship between literature and art in the works of the Romantic artists. **Conclusions**. Understanding the regularities of Romanticism progresses in European art allows the author to state that the interrelation of various kinds of art is the exclusive phenomenon of the era. This epoch united the artists with a specific reflection the reality.

Keywords: Romanticism, Classicism, synthesis, landscape, symbolism, identity, harmony.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво XIX століття займає особливе місце в історії європейської культури. Саме в цей період формується новий напрямок – романтизм. Він одразу став антикласицистичним, саме так його бачили відомі теоретики епохи. Відкидається пануючий у класицизмі культ античності і проголошується свобода творчості. Романтизм став не просто напрямком, він об’єднав цілу культурну епоху.

Важливо відзначити, що дослідження мистецтва саме цієї епохи постає дуже цікавим матеріалом для глибокого вивчення культури XIX ст. Почесне місце займає французький романтизм, який був цікавим і своєрідним. Процес становлення і подальшого розвитку романтизму у Франції відбувався шляхами, які не властиві були для розвитку романтизму в інших європейських країнах. Тому ця тема потребує ґрунтовного подальшого дослідження.

Ця тема пов’язана з поглибленим вивченням означеної доби у мистецтві. У наш складний вік все частіше людство звертається до надбань романтиків. Статті і наукові конференції, які проводяться в світі, свідчать про велику цікавість до цієї теми. Естетичні погляди романтиків, викладені в відомих теоретичних працях епохи, стосуються широкого кола питань. Одним з найважливіших правил творчості стає повна свобода і культ почуттів – визначальний для романтизму.

Мета роботи – дослідити епоху романтизму, проаналізувати творчу програму романтиків та визначити головні риси романтичного мистецтва, розглянути проблеми особистості та взаємозв’язок літератури та живопису доби романтизму. У статті аналізується роль літератури у формуванні пейзажних парків зазначеної епохи.

Виклад основного матеріалу. Романтизм як напрямок виникає на межі XVIII і XIX століть і становить цілу культурну епоху. Він охоплював літературу і мистецтво багатьох країн Європи та Америки, привносячи нове світо-

сприйняття та нову естетику. Різні культурні і художні традиції обумовили своєрідність романтизму в різних країнах, але спільні або дуже близькі риси та тенденції дають змогу розглядати його як феномен цілої епохи.

Перші представники цього напрямку – німецькі романтики упроваджують сам термін «романтизм», і це поняття об'єднало літературу і мистецтво епохи (зокрема, в теоретичних працях А. В. Шлегеля). Романтизм одразу стає альтернативою пануючому класицизму. Сама естетика романтизму стає співзвучною естетичним потребам часу і обґрунтована видатним теоретиком німецького романтизму Новалісом у «Фрагментах» [9, 324-333], де він торкається широкого кола питань. Романтизм як напрямок вперше виникає в літературі, тому саме німецькі романтики стають першими теоретиками романтизму. На батьківщині романтизму, в Німеччині, існували дві романтичні школи – єнська та гейдельберзька. Естетичні принципи романтизму відбились у багатьох теоретичних працях та маніфестах представників напрямку: «Фантазії про мистецтво» Л. Тіка і В. Вакенродера, «Фрагменти» Ф. Шлегеля [14, 189-209], «Християнство або Європа» Новаліса [10, 306-324], передмова до другого видання «Ліричних балад» В. Вордсворта [1, 261-278], «Про літературу» Ж. де Сталь [13, 374-383], передмова до драми «Кромвель» В. Гюго [2, 447-459] та ін.

У добу романтизму особливо тісно відчувається взаємозв'язок літератури, музики та живопису, романтики не розмежовують ці види мистецтв. Такий синтез мистецтв став можливим лише в цей період, а література стала одним з головних джерел натхнення для художників-романтиків. Літературний герой займає почесне місце в творах живопису. Темою зображень стають найвідоміші літературні сюжети, героями яких захоплені як художники, так і їхні сучасники. У результаті з'являються видатні твори живопису, які не є простою ілюстрацією літературних творів. Це вже явище нове та самостійне, бо перетворені талантом майстра, глибоко розкриті, нові образи втілюють почуття та думки самого художника, набувають здатність говорити від його імені.

У XIX столітті надзвичайно популярними стають «Поеми Оссіана», які були опубліковані ще в середині XVIII ст. Написані вони були не стародавнім бардом Оссіаном (як усі вважали), а шотландським поетом Джеймсом Макферсоном. Ця видатна робота була звичайною літературною містифікацією, яка стала предметом нечуваних захоплень у всій Європі [12].

В Англії – Вальтер Скотт, поети Озерної школи, Байрон, у поезії якого відбився цей вплив. Особливо відчутний оссіанізм в Німеччині, де Клопшток, Гердер, Шіллер та інші поети «Бурі та натиску» стали його вірними послідовниками [8]. Й. В. Гете свій власний переклад з «Оссіана» включає до роману «Страждання юного Вертера» – «Пісні Сельми».

Європейська слава приходить до «Оссіана» завдяки французькому перекладу П. Летурнера «Оссіанових поем» 1788 року. Оссіанізм відчутний в поезії і прозі Ламартіна та Шатобріана. Починаючи з XVIII ст. поняття «оссіанізм» означає вже не просто літературний стиль, а стає більш змістовним, ніж просто елегійний колорит і любов до всього дивовижного та надзвичайного.

«Оссіан» – джерело натхнення не тільки для відомих поетів і письменників, захоплюючий сюжет для драм та опер. До цієї теми починають звертатись і художники епохи. У французькому живописі: А.-Л. Жироде-Тріозон «Оссіан, який зустрічає тіні французьких воїнів», Ф. Жерар «Оссіан на березі Лори заклинає духів грою на арфі», Ж.-О.-Д. Енгр «Сон Оссіана» та ін.

А.-Л.-Жироде – Тріозон на початку XIX століття був уже відомим у Франції художником. Ще наприкінці XVIII століття він активно виставляє свої роботи, навіть 1799 року стає членом журі Салону. У часи незаперечного авторитету Давида Жироде – Тріозон шукає свій шлях, який відходить від пануючого класицизму. Його вподобання швидко змінюються разом зі зміною сюжетів.

Наполеон вибирає Жироде – Тріозона, бо дуже цінував талант художника. Саме йому доручено написати нову картину для заміського будинку у Мальмезоні. 1802 року художник пише роботу «Оссіан, який зустрічає тіні французьких воїнів». Дивовижний її сюжет: у потойбічному світі сам Оссіан і герої його пісень з великою пошаною зустрічають наполеонівських генералів, які щойно доблесно загинули на полі бою [5].

А.-Л. Жироде-Тріозон сміливо поєднує в одній роботі оссіанівський сюжет з історичними постатями. Республіканські герої – Жубер, Дюгом'є, Марсо, Дезе, Дамп'єр, Клебер, Шампіонн у потойбічному світі, зустрінуті Оссіаном.

Іл. 1. А.-Л. Жіроде-Тріозон. Оссіан, який зустрічає тіні французьких воїнів. 1802. Полотно, олія. 192 х 184. Мальмезон, Палац.

Примарний холодний світ заповнює увесь простір картини. Нагромадження прозорих тіл, які рухаються в тривожному ритмі. Окрім цього, багатофігурна композиція ще ускладнена багатьма символічними атрибутами. Давид цією картиною був просто роздратований: «Він втратив розум, чи я нічого не розумію в живописі» [5, 6].

Ще один французький художник – Франсуа Жерар. Для Мальмезону він пише іншу картину на відомий сюжет 1801 року. Натхненний легендарною поемою, художник створює картину «Оссіан на березі Лори заклинає духів грою на арфі». Ця картина ілюструє поему «Битва при Лорі» Макферсона: «…так слухай про битву при Лорі, дзвін її сталі давно завмер» [5].

Іл. 2. Ф. Жерар. Оссіан на березі Лори заклинає духів грою на арфі. 1801. Полотно, олія. 180,5 х 198,5. Мальмезон, Палац.

Навколо панує тиша. Легкі хмаринки опустилися на берег Лори. Сумні невагомі постаті зачаровані чудовим співом Оссіана. Пальці співця перебирають струни арфи, довге скуйовджене волосся розвіяне нічним вітром.

Ж.-О.-Д. Енгр вважався стійким прибічником класицистичної доктрини, він ніколи не хотів належати до «відступників» романтиків. Одначе саме він так захоплюється сюжетами із середньовіччя і Відродження: «Рафаель і Форнарі-

на», «Паоло і Франческа да Ріміні», «Смерть Леонардо да Вінчі» [12, 91]. Його приваблює і екзотика Сходу, як і романтиків. Захопившись «Оссіаном», художник створює картину, яку він так остаточно і не завершив. Велике полотно 1812 року «Сон Оссіана».

Енгру вдається передати «кельтський напівморок» – царство мрій, туманне і північне, свідомо обмежуючи свою палітру сірими тонами. Група предків на другому плані нагадує античний рельєф, це враження підсилюється кольором «мармуру», а також самими постатями. Тут присутні античні воїни у військових обладунках, які ще згадують героїчне минуле. Верхнє світло вихоплює з мороку саме цю групу предків. По-античному прекрасна оголена жінка врівноважує постать воїна зі щитом. На першому плані сам Оссіан. Він сидить у глибокій задумі, схиливши сиву голову на арфу, окутаний складками яскраво-червоного одягу. Обличчя співця майже не видно, але така деталь, що він босоніж, ще більше підкреслює його легендарність. Він справжній мандрівник і співець.

Іл. 3. Ж.-О.-Д. Енгр. Сон Оссіана. 1812. Полотно, олія.
348 х 275 Монтобан, Музей Енгра.

Оссіанічна тема стає також провідною в садово-парковому мистецтві епохи. Розвиток пейзажних парків у Європі тісно пов'язаний з процесами, які відбуваються в живописі, літературі, філософії. У формуванні цих парків відбилося захоплене ставлення до природи, не порушеною людиною. В Англії пейзажні парки виникають в епоху панування в мистецтві романтизму, і в садово-парковому мистецтві такий парк став своєрідним протестом проти французького класицизму XVII ст. [4, 51].

Картини перших пейзажних парків повинні були відображати в основному сумні настрої. Тут обов'язкові надгробні урни, могили, руїни. Романтичний сум підкреслювався плакучими формами дерев і чагарників. У парках стають обов'язковими річки та мальовничі озера. Романтичні каскади, що шумували на кам'янистих розсипах водоймища, повністю заміняють регулярні водні системи та стрункі фонтани класицизму.

Твори Дж. Макферсона стали відомими в Росії ще за життя самого поета. Уперше вони були згадані в російських виданнях 1768 року. Із середини 1770-х років Росія захоплюється англійською передромантичною поезією, вже у XVIII столітті вже з'являється переклад «Поем Оссіана». Оссіанізм відчутний у віршах Г. Р. Державіна, М. М. Карамзіна, а також В. Жуковського та Є. Баратинського. 1814 року О. С. Пушкін публікує вірш «Кольна» (Наслідування Оссіана), а у першій пісні поеми «Руслан и Людмила» з'являються рядки, навіяні Дж. Макферсоном, це всім добре відомі: «Дела давно минувших дней, Преданья старины глубокой» [11, 654]. Далі продовжує цю тему М. Ю. Лермонтов «Гроб Оссиана» (1830). «Поеми Оссіана» суттєво вплинули на становлення російського романтизму, відбившись у поезії декабристів К. Ф. Рилєєва та В. К. Кюхельбекера. Відомий вірш В. К. Кюхельбекера має підзаголовок «Спогади про картину Жироде»:

И улеглися стихии,
В лоно безмолвья и сна
Пали воздушные змии,
Снова на небе луна,
Старца луна осветила:
Будто широкие крыла,
Вьётся с рамен его плед,
Молча и прадед, и дед,
Сын и отец, и клевреты,
В лунное злато одеты,
Слушают барда побед… [7, 2]

Ці картини міг бачити поет під час перебування у Парижі у 1821 році [7]. До самого початку XX століття російські поети пишуть «на тему Оссіана». Так, у Й. Е. Мандельштама є вірш 1914 року «Я не слыхал рассказов Оссиана…»

Парк із поетичною назвою Монрепо (мій відпочинок) знаходиться біля Виборга. Його художній образ був обумовлений своєрідністю природи північно-західної частини Карельського перешийка. Його основна частина – смуга,

частина суші між бухтою і кам'яною грядою. Захоплюють деталі цього ландшафту – нагромадження валунів і льодовикові скелі. Парк архітектора П. Гонзага створював неповторний настрій «елегійного суму». Символічний надгробок у вигляді урни, меморіальна колона, іменна алея, хатина пустельника. Парк органічно переходив у навколишній ландшафт, а його огорожа з диких валунів грала лише умовну роль.

Пізніше естетична концепція парку дещо змінилася під впливом пісень Оссіана. На початку XIX ст. у Монрепо зводяться споруди, які розвивають вже романтичну тему. У їхньому проектуванні беруть участь найвидатніші архітектори епохи – О. Монферран, А. Штакеншнейдер, англійський архітектор Ч. Х. Тетам [3, 156].

Період розквіту Монрепо збігається з періодом романтизму в російській культурі. Північні пейзажі садиби стали сприйматися в дусі традиційних образів передромантичної поезії. Це обумовило і нову концепцію парку.
Естетичний вплив суворого ландшафту, самою природою як би створеного у дусі пісень Оссіана, автори парку намагалися підсилити смисловим і художнім вмістом паркових будівель.

Ідея скінченності буття, улюблена тема романтизму, знайшла надзвичайно сильне втілення в ідеї розташування фамільного некрополя на скелястому острові. Звивисті стежки парку різко перетиналися прямою алеєю. Вона перетинала материкову частину парку і підводила до поромного причалу. Гранітні сходи від тінистого майданчику вели на верхів'я скелі. Саме там, на краю крутого урвища, поряд з надгробком-саркофагом Л. Г. Ніколаї, колишнього власника парку, стояла невеличка каплиця. Вона була створена у вигляді середньовічного замку з чотирма зубчастими баштами. Це був своєрідний апофеоз романтичного маршруту. Позаду залишилась мирська суєта, попереду – велична картина вічної природи [3, 156].

Приваблює увагу ще один надзвичайний об'єкт парку – величезна кам'яна брила, яка утримується на укосі скелі.

Пейзажі Монрепо викликали захоплену оцінку романтиків. Відомий теоретик романтизму О. Сомов описав свої враження від парку 1829 року. Свої враження від Монрепо залишив Д. Давидов, який згадував «бесіди оссіанічні біля палаючих пнів, під похмурим небом».

Співзвучні настроям парку рядки із «Еди» Баратинського, та рядки його ліричного циклу про Фінляндію. У Батюшкова також зустрічаються картини Фінляндії, без сумніву, навіяні враженнями від Монрепо. Його вірші також стилізовані в дусі пісень Оссіана і давньоскандинавської поезії [3].

Із середини XIX століття романтизм втрачає свою чільну роль в літературі і в російській садибній культурі. Парк Монрепо починає вже сприйматись не стільки як декорація поем Оссіана, стільки як місце подій фінських рун.

1831 року у парку було встановлено статую Вяйнямейнена – фінського бога поезії. Вона відлита у Петербурзі за моделлю датського скульптора Г. Борупа. Це один з перших пам'ятників літературному герою. Встановлена біля пі-

дніжжя скель, які виходять майже до води, скульптура стала найкращою ілюстрацією до знаменитих рун [3, 156].

Іл. 4. Жакоте Л. Ж. Статуя Вяйнямейнена в парку Монрепо.
Літографія. 1830-ті роки.

1873 року розбита статуя була замінена новою. Її автором став фінський скульптор Й. Таканен. Сьогодні у парку розташована копія його роботи.

Наукова новизна роботи полягає у використанні отриманих результатів в теорії та практиці мистецтвознавства, а також в навчальному процесі, робить дослідження корисним в галузі світової культури.

Отже, романтизм, який охоплює літературу, живопис, музику, також яскраво був втілений і у садово-парковому мистецтві. Створивши культуру цілої епохи, романтизм залишив людству великі духовні цінності. Він складався і розвивався як розгалужена і багатогранна культура, потужний рух якої відбився в різних сферах духовно-практичної діяльності людини.

Література

1. Вордсворт У. Предисловие к «Лирическим балладам» / под. общ. ред. проф. А. С. Дмитриева // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Издание Московского университета, 1980. – С. 261-278.

2. Гюго В. Из предисловия к драме «Кромвель» / под. общ. ред. проф. А. С. Дмитриева // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Издание Московского университета, 1980. – С. 447-459 .

3. Дмитриев В. Монрепо / В. Дмитриев // Наше Наследие. – 1989. – №2. – С. 149-158.

4. Жирнов А. Д. Искусство паркостроения / А. Д. Жирнов. – Львов, «Вища школа», 1977. – 208 с.

5. Кожина Е. Ф. Романтическая битва / Е. Ф. Кожина. – Л.: «Искусство», 1969. – 270 с.

6. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под. общ. ред. проф. А. С. Дмитриева. – М.: Издание Московского университета, 1980. – 638 с.

7. Макферсон Дж. Поэмы Оссиана / Дж. Макферсон. – Л.: Наука, 1983. – 368 с.

8. Мислителі німецького романтизму / Упорядники Леонід Рудницький, Олег Фешовець. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – 588 с.

9. Новаліс Фрагменти / Упорядники Леонід Рудницький, Олег Фешовець // Мислителі німецького романтизму – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – С. 324-333.

10. Новаліс Християнство або Європа / Упорядники Леонід Рудницький, Олег Фешовець // Мислителі німецького романтизму – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – С. 306-324.

11. Пушкин А. С. Сочинения. В 3-х т. Т. 1. Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма / А. С. Пущкин. – М.: Худож. лит., 1985. – 735 с.

12. Раздольская В. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм / В. Раздольская. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 368 с.: ил. Сталь А.-Л.-Ж. О литературе в её связи с общественными установлениями / под. общ. ред. проф. А. С. Дмитриева // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Издание Московского университета, 1980. – С. 374-383.

13. Сталь А.-Л.-Ж. О литературе в её связи с общественными установлениями / под. общ. ред. проф. А. С. Дмитриева // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Издание Московского университета, 1980. – С. 374-383.

14. Шлегель Ф. Фрагменти / Упорядники Леонід Рудницький, Олег Фешовець // Мислителі німецького романтизму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – С. 189-209.

References

1. Wordsworth W. Preface for «Lyric Ballads» / under. Society. Ed. prof. A. Dmitrieva // Manifesto of literature by West Europe Romantics – M. : edition of the Moscow University, 1980. – P. 261-278.

2. Hugo V. Preface for the drama «Cromwell» / under. Society. Ed. prof. A. Dmitrieva // Manifesto of literature by West Europe Romantics – M. : edition of the Moscow University, 1980. – P. 447-459.

3. Dmitriev, V. (1989). Mon Repos. Nashe Nasledie, 2, 149-158 [in Russian].

4. Zhyrnov, A.D. (1977). Art of park landscaping. Lviv «Vyshcha Shkola» [in Russian].

5. Kozhina, E. F. (1969). Romantic Battle. Leningrad: «Iskusstvo» [in Russian].

6. Manifesto of literature by West Europe Romantics / under. Society. Ed. prof. A. Dmitrieva. – M. : edition of the Moscow University, 1980. – 638 p.

7. McPherson, J. (1983). Ossyan's Poem. L.: Nauka [in Russian].

8. Rudnytsky, L. & Feshovets, O. (Eds.). (2003). Thinkers of German Romanticism. Ivano-Frankivsk: Lily-HB [in Ukrainian].

9. Fragments of Novalis / Compiled by Leonid Rudnytsky Oleg Feshovets // Thinkers of German Romanticism – Ivano-Frankivsk: Lileya-HB, 2003. – P. 324-333.

10. Novalis Christianity or Europe / Compiled by Leonid Rudnytsky Oleg Feshovets // Thinkers of German Romanticism – Ivano-Frankivsk: Lileya-HB, 2003. – P. 306-324.

11. Pushkin, A. S. (1985). Works. In 3 Volumes. Volume 1. Poems. Fairy-Tales. Ruslan and Lyudmila. Moscow: Artist. Lit. [in Russian].

12. Razdolskaya, V. (2005). European art of XIX century. Classicism, Romanticism. SPb.: Azbuka-Klassika [in Russian].

13. Steel A.-L.-ZH. About literature in connection with public establishment / under. Society. Ed. prof. A. Dmitrieva // Manifesto of literature by West Europe Romantics – M. : edition of the Moscow University, 1980. – P. 374-383.

14. Schlegel F. Fragments / Compiled by Leonid Rudnytsky Oleg Feshovets // Thinkers of German Romanticism – Ivano-Frankivsk: Lileya-HB, 2003. – P. 189-209.

УДК 17.002.1

Гуренко Людмила Олександрівна,
аспірант кафедри культурології та
культурно-мистецьких проектів
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

«ЕПОХА БЕЗ СИМВОЛУ»: ЇЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ІНДИКАЦІЯ МИКОЛОЮ ВОРОНИМ

Мета статті полягає у тому, щоб у контексті аналізу багатопланової діяльності відомого європейського митця Миколи Вороного дослідити його культурологічний доробок, спрямований на розкриття особливостей образотворчого аспекту українсько-європейської критичної думки. Цим обумовлена **наукова новизна статті**, оскільки більшість дослідників зосереджує увагу на аналізі літературного доробку митця. Крім того, зазначимо, що образотворче мистецтво початку ХХ століття породжує полемічні думки з позиції сьогодення. Адже однoплановість тверджень стосовно так званого українсько-європейського мистецтва початку ХХ століття, які багатьом здавалися незаперечними, є виявом трагічної, на жаль, псевдофундаментальної позиції культурологічної наукової практики. **Методологія дослідження**. При написанні статті було використано наступні метод: аналітичний – при вивченні культурологічних і мистецтвознавчих джерел для формування методичних засад свого дослідження, мистецтвознавчий – при аналізі творчих досягнень митця, пошуковий – при зборі матеріалу, теоретичний – для підведення підсумків дослідження. **Висновки.** Отже, аналіз критичного доробку відомого мислителя Миколи Вороного доводить неоднозначність його оцінок щодо появи нових тенденцій в українському образотворчому мистецтві на початку ХХ століття, розвиток якого в цей період демонструє симбіоз ретроградних та модернових напрямків і стилів. Усвідомлюючи складність процесу становлення українського образотворчого мистецтва, головною метою своєї унікальної творчості Микола Вороний вважав необхідність відстоювання його гуманістичних основ та збереження людської сутності.

Ключові слова: мистецтвознавство, культурологічні проблеми, історично-генетичний контекст, футуризм, кубізм, категорія простору.

Гуренко Людмила Александровна, *аспирант кафедры культурологии и культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

«Эпоха без символа»: ее культурологическая индикация Николаем Вороным

Цель статьи заключается в том, чтобы в контексте анализа многоплановой деятельности известного европейского художника Николая Вороного исследовать его культурологический потенциал, направленный на раскрытие особенностей изобразительного аспекта украинской-европейской критической мысли. Этим обусловлена **научная новизна** статьи, поскольку большинство исследователей сосредотачивает внимание на анализе литературного наследия художника. Кроме того, отметим, что изобразительное искусство начала ХХ века порождает полемические мысли с позиций сегодняшнего дня. Ведь однoплановость утверждений относительно так называемого украинского-европейского искусства начала ХХ века, которые многим казались неоспоримыми, является проявлением трагической, к сожалению, псевдофундаментальной позиции культурологической научной практики. **Методология исследования**. При написании статьи были использованы следующие метод: аналитический – при изучении культурологических и искусствоведческих источников для

© Гуренко Л.О., 2017

формирования методических основ своего исследования, искусствоведческий – при анализе творческих достижений художника, поисковый – при сборе материала, теоретический – для подведения итогов исследования. **Выводы.** Анализ критического наследия известного мыслителя Николая Вороного доказывает неоднозначность его оценок появления новых тенденций в украинском изобразительном искусстве в начале XX века, развитие которого в этот период демонстрирует симбиоз ретроградных и модерновых направлений и стилей. Осознавая сложность процесса становления украинского изобразительного искусства, главной целью своего уникального творчества Николай Вороной считал необходимость отстаивания его гуманистических основ и сохранения человеческой сущности.

Ключевые слова: культурологические проблемы, историко-генетический контекст, футуризм, кубизм, категория пространства.

Hurenko Ludmyla, *postgraduate of the Culturology and cultural – art projects, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

«Epoch without symbol»: its culturological indication of Mykola Voronyi

Purpose of Article. The researcher analyses the Art studies' aspect of the Ukrainian-European critical thought system in the context of the scientific heritage of Mykola Voronyi.

Methodology. The author uses such methods as analytical (to study the art critical and cultural resources for the formation of methodology of the research), art critical (to analyse Voronyi's heritage), search (to find the materials) and theoretical (to systematize the information and to form the conclusions). **Scientific Novelty.** The author is first who analyses the Art studies' aspect of the Ukrainian-European critical thought system. Corresponding to these issues the author tries to prove the fact that the Fine Art of the beginning of XX century had rather polemical-provocative thoughts, even for today science. Unfortunately, the absence of pluralism concerning the issue of the Ukrainian-European art of the beginning of XX century is the manifestation of the quasifundamental position of the practice of Cultural studies. **Conclusions.** The analysis of Voronyi's critical thoughts proves his polemical attitude to the Fine art of that period at the beginning of the XX century. Its development is characterized by the synthesis of the retrograde and progressive tendencies. Analysing the fine art, Voronyi underlines the importance of the humanism and human kindness in the art.

Keywords: Art Studies, culturological issues, historical-genetic context, Futurism, Cubism, category «space».

Актуальність теми дослідження. Дана стаття присвячена недослідженій темі – культурологічній діяльності відомого європейського митця Миколи Вороного, яку автор розробляв у попередніх роботах, у даному випадку зосередивши свою увагу на ідеях і принципах, якими послуговувався, аналізуючи стилі і напрямки сучасного йому образотворчого мистецтва.

Мета статті полягає у тому, щоб у контексті аналізу багатопланової культурологічної діяльності відомого європейського митця і мислителя Миколи Вороного дослідити його мистецтвознавчий доробок, а саме, образотворчий аспект українсько-європейської критичної думки.

В контексті означеної проблематики проаналізуємо деякі з критичних праць знаного театрального діяча Миколи Вороного. Зокрема, «Сергій Васильківський (Артист-маляр)» (1903 р.) [4; 670], де йдеться про життєвий та творчий шлях українського живописця, автора лірико-епічних пейзажів, жанрових та історичних картин [4; 670]. До речі, критик цілком правомірно звертав увагу та зміцнював свої громадянсько-мистецькі позиції, наголошуючи на неспростовних фактах, а саме: «25 літ тому я перший українською мовою написав поважну статтю про малярство. <…> І аж до самої революції ніхто, крім мене, поважних

статей про малярство українською мовою не давав» [4; 670]. Підтверджує ці слова одна з конструктивних думок митця, яка, напевно, є дещо ітеративною, проте часто дослідники, можливо, й свідомо, ігнорують її: « <…> психологічна творчість кожного народу в певній мірі залежить від причин околишніх; вони впливають на національно-культурний вигляд народу, і вони можуть бути мотором або гальмою його духового життя» [4; 520]. Отже, послуговуючись, за німецьким філософом, засновником феноменології Едмундом Гуссерлем (1859-1938), розмірковуваннями щодо інтерсуб'єктивності та світу чистого досвіду, можна констатувати історичну закономірність даної позиції: іманентно-трансцендентний досвід минувших і прийдешніх поколінь «не тільки збігається зі світом, який я переживаю, але, по суті, це той самий світ, який я переживаю; аналогічно й інший має значення такого, що переживається мною в світі і, більше того, він переживається мною як такий, що відноситься до того ж самого світу, до якого він належить <…>» [7; 205-235].

Логічний ряд об'єктивних критичних думок продовжує стаття-огляд «Всеукраїнська мистецька виставка. Малярство.» (1928 р.) [2; 670], де Микола Вороний ставить і водночас намагається вирішити низку культурологічних проблематик. У цій праці митець дуже схвально оцінює популяризацію образотворчого мистецтва з «засвоєнням і творенням нових форм <…> в столиці й на провінції в рр. 1926-27 <…> величезна кількість експонатів свідчить про творчу напруженість митців, хоч би не брати на увагу якості їх досягнень, а масовий характер відвідувань виставки може бути доказом того, що влаштування їх викликається дісною потребою широких мас. <…> впустити життя в мистецтво і врости мистецтвом у життя – от що є найціннішою ознакою наших мистецьких спрямувань» [2; 525, 526]. Дана стаття Миколи Вороного свідчить про певний симбіоз, можливо, навіть еклектичий, ретроградних і модернових напрямків та стилів образотворчого мистецтва. Проте головним чинником є спроба індивідуумів як єдиного світового суб'єкта процесу виявлення й осмислення нового історично-генетичного знання, «об'єктивних логічних формувань в живі інтенції логіки, з яких вони <…> виникли»[8; 205, 235]. Адже «досвід є діяльністю, в якій для мене, того, хто досліджує, досліджуване буття «є тут» і воно є так, як воно є з усім змістом і формою буття, в якій досвід сам, завдяки інтенціонально здійснювальній діяльності, мислить його» [5; 205-235].

Наступна стаття-аргумент Миколи Вороного, що відображає перехідний кризовий стан українського мистецтва, – «Всеукраїнська мистецька виставка. Графіка, скульптура» (1928 р.) [1; 672]. З її компетентними запитаннями-відповідями важко не погодитися. Цілком влучно митець висловив свій сталий погляд: «Графіка – слуга мислі» [1; 529], яка «у нас недооцінюється» <…>. Графічний знак розуміння – спершу літера, ініціал, далі – ілюстраційний візерунок» [1; 529]. Наводячи ряд принципових аргументів, Микола Вороний звертає увагу не лише на історичний, а й на сучасний йому погляд мистецької думки і констатує нові аспекти проблеми осмислення не лише графіки, а й гравюри: «На Україні в XVII ст. таке завдання вже виконували наші художні штрихи й дереворити,

що в масовій продукції розходились дуже широко, задовольняючи потреби різного стану – чи трохи заможного козака, чи багатого шляхтича.

В сучасних умовах художня гравюра повинна зусюди в першу чергу витиснути з ужитку вуличну продукцію фотографії й олеграфії як залежалий крам передреволюційного ринку» [1; 529]. Безумовно, зважаючи на нинішні інноваційні модифікаційні мистецтва взагалі як відбиття суспільної свідомомсті, більшість сучасних дослідників-культурологів можуть висловити серйозні сумніви щодо вищенаведених фактів. Можливо, видасться парадоксальним факт щодо розгляду системного підходу стосовно модернізаційних точок зору як на проблему реставрації першопочаткової практики критичного дослідницького погляду. Безперечно, фактор розвитку об'єктивного, а, головно, суб'єктивного світу був і залишається пріоритетним завжди. Тож постає інше питання: інтенцію розвитку людства дослідники розглядають і розглядатимуть надалі як потенційний прогрес чи невідворотно-свідомий регрес? На жаль, поки здебільшого інваріантно-інверсійні розвідки (будь-якої галузі) більшості науковців свідчать про духовно-дегресійні їхні наслідки, нехай навіть не швидкодіючі, але ж потенційно, безсумнівно, активні. «Завдяки формальній узагальненості, вони є ніби «буттям-в-собі» і «істиною-в-собі» в ідеалізованому розумінні, властивому формальній логіці та її принципам. Але в своєму відокремленні, що стосується певних галузей, ці ідеалізації являють собою дійсно великі проблеми <…>» [6; 205-235].

Ще одним дослідницьким джерелом із питання щодо образотворчого мистецтва може бути стаття активного дослідника-практика Миколи Вороного «Олександр Архипенко» (1928) – знаного українського скульптора (1887-1964), який працював у стилі кубізму, конструктивізму, абстракціонізму, справив значний вплив на розвиток мистецтва в Західній Європі й Америці [3; 673]. У цій розвідці привертає увагу напрочуд аргументована систематична думка Миколи Вороного, подана ним у широкому історично-генетичному контексті. А саме – активація ролі футуризму не лише як авангардистської течії в європейському, ба, навіть і у світовому мистецтві на початку XX століття, а його інтерпретація в конституюванні іспанського живописця Пабло Дієго Хосе Франсиско де Паула Хуан Непомусено Марія де лос Ремедіос Кріспін Кріспіньяно де ла Сантисима Тринидад Руїс Пікассо.

Якщо подивитися на власне формулювання так званого мистецтва майбутнього з критичної точки зору, то, певна річ, воно може видатися цілком абсурдним. Адже навіть так звані теорії планування щодо їхнього матеріалістичного аспекту, а тим паче духовного, як правило, вирізняються хибними розрахунками. А стосовно мистецтва – й поготів. Отже, на думку Миколи Вороного, «<…> мистецтво <…> замкнене у вузько індивідуальних переживаннях, <…> а в самім, збудованим на феодальних основах, капіталістичнім світі наступає дрібна «демократична» епоха з фальшиво соціалістичними ілюзіями «свободи кімнатної атмосфери» <…> – міщанська епоха! В мистецькій сфері назрівала гнійна болячка, яку треба було розтяти. Цю операцію під виглядом поверхово галасливої революції зробив був італійський футуризм <…>. Власне футуристам ходило головне про те, що якнайсильніше відбити зорове враження руху в

розгнузданій грі фарбових плям, чого дійшли вже були імпресіоністи, не надуживаючи здорової художньої логіки, і що апостолів «нової естетики» довело з кінцем до оргій варварства і художнього неуцтва.

Як реакція футуризму, виступив кубізм в особі його основоположника іспанця Пабло Пікассо <…>. Проти розбещеності футуристичних експериментів він виставив принцип ніби «суворої математичної дисципліни» чи якоїсь нової систематики. <…> Це не була реакція футуризмові, що навертала б до вихідного пункту; скоріше це був розпачливо скерований в інший бік рефлекторний відрух перенудженої художньої думки, що, не задовольняючись живописанням за допомогою зорового враження, борсалася в філософських шуканнях нових завдань і нових способів художньої творчості. Напр., у Пікассо характерне його завдання: виявити ірраціональне відношення простору до предмета, ставлення тривимірного об'єкта до простору, що його оточує.

І ось він намагається сприймання дійсності перепустити через відчуття її таємних праформ; він розгнуздує визволену від усякої предметовості фарбу і лінію до своєвільної гри. Зорове враження руху він по-своєму абстрагує, тому й так зв[ані] предмети першого плану, з яких могла б виникнути композиційна концепція, у нього не мають жодного значення. «Категорія простору» – ось гасло Пікассо, яке він намагається сконкретизувати тим способом, що нібито дає «прочуття трьохвимірності в абстрактних композиціях кругів, сегментів, трикутників, кубів і циліндрів...

Побудована на метафізичній спекуляції, теорія Пікассо, своєрідно переломившись у головах його послідовників, виломилась остаточно в так зв[аному] кубізмі, що рішуче перевернув був увесь малярський світогляд сучасної Європи» [3; 533-535].

Тож визначальним фактором стає так звана «категорія простору» Пабло Пікассо. «Філософія – з точки зору здорового людського глузду – є, за Гегелем, «перевернутим світом» [11; 31-44]. А тезиси про те, що «світ є те, що ми сприймаємо. <…> Світ – це не те, що я про нього думаю, а те, чим я живу» [10; 5-17], можна розглядати як антитези Пабло Пікассо. Аж раптом може виникнути питання про певну демагогічність критичного світосприйняття. Таж ні, нетрадиційні методи культурологічних досліджень, якими можна вважати вищенаведені інтерпретаційні сентенції, можливо, являють собою єдине джерело корегування, пояснення чи навіть обгрунтування нашого існування в цьому світі.

Отже, що являє собою простір як аксіологічна категорія нашої свідомості? Може ми самі і є цим всеоб'ємлючим простором, його перспективою чи проекцією? Ми – як фізичне тіло чи як духовна непізнана свідомість? Навіщо Пабло Пікассо спрощує зокрема людину як конструктивну одиницю? [9; 18]. Його тривимірність мислення – це своєрідне ставлення до самобуття чи «недостатність гносеологічного підходу до людської духовності»? [10; 115].

Висновки. Отже, аналіз критичного доробку відомого мислителя Миколи Вороного доводить неоднозначність його оцінок щодо появи нових тенденцій в українському образотворчому мистецтві на початку XX століття, розвиток якого в цей період демонструє симбіоз ретроградних та модернових напрямків і стилів.

Усвідомлюючи складність процесу становлення українського образотворчого мистецтва, головною метою своєї унікальної творчості Микола Вороний вважав необхідність відстоювання його гуманістичних основ та збереження людської сутності.

Література

1. Вороний М. К. Мистецтвознавство. Всеукраїнська мистецька виставка. Графіка, скульптура / М. Вороний; упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової; автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наук. думка, 1996. – 519-533 с.

2. Вороний М. К. Мистецтвознавство. Всеукраїнська мистецька виставка. Малярство / М. Вороний; упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової; автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наук. думка, 1996. – 525-529 с.

3. Вороний М. К. Мистецтвознавство. Олександр Архипенко / М. Вороний; упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової; автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наук. думка, 1996. – 533-537 с.

4. Вороний М. К. Мистецтвознавство. Сергій Васильківський (Артист-маляр) / М. Вороний; упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової; автор вступ. ст. і ред. тому Г. Д. Вервес // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наук. думка, 1996. – 520-505 с.

5. Гуссерль Е. Все суще конституюється в суб'єктивності свідомості. Трансцендентальна феноменологія та інтенціональна психологія. Проблема трансцендентального психологізму / Е. Гуссерль; пер. та упоряд. В. Ф.Бурлачук за виданням: Husserl E. Formale und transzendentale Logik. Versuch einerKritik der logischen Vernunft. – Halle, 1929. – S. 205-235.

6. Гуссерль Е. Проблеми вищих рівнів, які стосуються об'єктивного світу. Трансцендентальні проблеми інтерсуб'єктивності та інтерсуб'єктивного світу. Трансцендентальна феноменологія та інтенціональна психологія. Проблема трансцендентального психологізму / Е. Гуссерль; пер. та упоряд. В. Ф. Бурлачук за виданням: Husserl E. Formale und transzendentale Logik. Versuch einerKritik der logischen Vernunft. – Halle, 1929. – S. 205-235.

7. Гуссерль Е. Трансцендентальні проблеми інтерсуб'єктивності та інтерсуб'єктивного світу. Трансцендентальна феноменологія та інтенціональна психологія. Проблема трансцендентального психологізму / Е. Гуссерль; пер. та упоряд. В. Ф. Бурлачук за виданням: Husserl E. Formale und transzendentale Logik. Versuch einerKritik der logischen Vernunft. – Halle, 1929. – S. 205-235.

8. Гуссерль Е. Трансцендентальна феноменологія та інтенціональна психологія. Проблема трансцендентального психологізму / Е. Гуссерль; пер. та упоряд. В. Ф. Бурлачук за виданням: Husserl E. Formale und transzendentale Logik. Versuch einerKritik der logischen Vernunft. – Halle, 1929. – S. 205-235.

9. Колекція «Великі художники»: в 50 т. – Т. 50. Пабло Пікасссо. – К.: ПАТ «Комсомольская правда – Украина». – 2011. – 48 с.: іл.

10. Мерло-Понті М. Передмова. Феноменологія сприйняття / М. Мерло-Понті; пер. та упор. В. Ф. Бурлачук; переклад за виданням: Merleau-Ponty. Phenomenology of Perception. N. Y. Humanites Press Inc.,1975. P. 5-17.

11. Хайдеггер М. Що таке метафізика? / М. Хайдеггер; пер. та упор. В. Ф. Бурлачук // Новая технологическая волна на Западе. – М.: Прогресс. – 1986. – С. 31-44.

References

1. Voronyi, M. (1996). Art Studies. All-Ukrainian Art Exhibition. Graphics and Sculpture. Poetry. Translations. Criticism. Publicistic writing. T. I. Hundorova (Ed.). Kyiv: Nauk. Dumka, 519-533 [in Ukrainian].

2. Voronyi, M. (1996). Art Studies. All-Ukrainian Art Exhibition. Painting. Poetry. Translations. Criticism. Publicistic writing. T. I. Hundorova (Ed.). Kyiv: Nauk. Dumka [in Ukrainian], 525-529.

3. Voronyi, M. (1996). Art Studies. Olexandr Arhipenko. Poetry. Translations. Criticism. Publicistic writing. T. I. Hundorova (Ed.). Kyiv: Nauk. Dumka, 533-537 [in Ukrainian].

4. Voronyi, M. (1996). Art Studies. Sergiy Vasylkivskiy (Artist-Painter). Poetry. Translations. Criticism. Publicistic writing. T. I. Hundorova (Ed.). Kyiv: Nauk. Dumka, 520-525 [in Ukrainian].

5. Husserl', E. (1929). All Real is constituted in the Subjectivity of the conscience. Transcendental phenomenology and intentional psychology. Problem of Transcendental psychologism. Formale und transzendentale Logik. Versuch einerKritik der logischen Vernunft. (V. F. Burlachuk, Trans). (pp. 205-235). Halle [in Ukrainian].

6. Husserl', E. (1929). Problems of the high levels, dealt with objective world. Transcendental problems of intersubjectivism and intersubjective world. Transcendental phenomenology and intentional psychology. Problem of Transcendental psychologism. Formale und transzendentale Logik. Versuch einerKritik der logischen Vernunft. (V. F. Burlachuk, Trans). (pp. 205-235). Halle [in Ukrainian].

7. Husserl', E. (1929). Transcendental problems of intersubjectivism and intersubjective world. Transcendental phenomenology and intentional psychology. Problem of Transcendental psychologism. Formale und transzendentale Logik. Versuch einerKritik der logischen Vernunft. (V. F. Burlachuk, Trans). (pp. 205-235). Halle [in Ukrainian].

8. Husserl', E. (1929). Transcendental phenomenology and intentional psychology. Problem of Transcendental psychologism. Formale und transzendentale Logik. Versuch einerKritik der logischen Vernunft. (V. F. Burlachuk, Trans). (pp. 205-235). Halle [in Ukrainian].

9. The Collection "Grand Artists»: in 50 Vol. Vol. 50. Pablo Pikasso. (2011). Kyiv: PAT «Komsomol'skaya pravda — Ukraina» [in Ukrainian].

10. Merleau-Ponty, M. (1975). Phenomenology of Perception. (V. F. Burlachuk, Trans). N. Y. Humanites Press Inc. [in English].

11. Heidegger, M. (1986). What is Metaphysics? The New technological wave in West. (V. F. Burlachuk, Trans). (pp. 31-44). Moscow: Progress [in Russian].

УДК 069:7-029:7] (477)

Домащук Христина Степанівна,
аспірант кафедри менеджменту мистецтва
Львівської національної академії мистецтв
kristina041990@i.ua

АРТ-ГАЛЕРЕЯ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Мета роботи – визначення ролі та місця мистецької галереї в контексті формування та розвитку нового соціокультурного середовища України. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методу систематизації та синтезу інформації, що дає змогу проаналізувати етапи розвитку та особливості арт-галереї у вітчизняному художньому просторі. **Наукова новизна** роботи полягає в актуалізації ключових аспектів діяльності арт-галерей в Україні в контексті зміни культурно-мистецької парадигми. **Висновки.** Мистецька галерея органічно ввійшла в культурне життя суспільства, виступає інституцією, у просторі якої репрезентуються новітні творчі концепції, а галерейна діяльність стає характерною ознакою культурного процесу сьогодення.

Ключові слова: арт-галерея, культурний процес, промоція, інституція, культурно-мистецьке середовище.

© Домащук Х.С., 2017

Домащук Кристина Степановна, *аспирант кафедры менеджмента искусства Львовской национальной академии искусств*

Арт-галерея в современном социокультурном пространстве Украины

Цель работы – определение роли и места художественной галереи в контексте формирования и развития нового социокультурной среды Украины. **Методология исследования** заключается в применении метода систематизации и синтеза информации, позволяющей проанализировать этапы развития и особенности арт-галереи в отечественном художественном пространстве. **Научная новизна** работы заключается в актуализации ключевых аспектов деятельности арт-галерей в Украине в контексте изменений культурно-художественной парадигмы. **Выводы.** Галерея органично вошла в культурную жизнь общества, выступает основним институтом, в пространстве которого представляются новейшие творческие концепции, а галерейная деятельность становится характерным признаком культурного процесса современности.

Ключевые слова: арт-галерея, культурный процесс, продвижение, организация, культурно-художественная среда.

Domashchuk Khrystyna, *postgraduate of the Art management chair, Lviv National Academy of Arts*

Art gallery in modern social and cultural space of Ukraine

Purpose of Article. The definition of the role and place of art galleries in the context of formation and development of the new socio-cultural environment of Ukraine. **Methodology.** The methodology of the research includes the method of systematization and synthesis of information. They allow you to analyse the development stages and features of art gallery in the domestic art space. **Scientific Novelty.** The scientific novelty consists in updating the main aspects of the art galleries in Ukraine in the context of changes of cultural and artistic paradigm. **Conclusions.** An art gallery organically has already entered the cultural life of society. It is an institution where new creative concepts are represented and gallery's activity becomes a characteristic feature of the present cultural process.

Keywords: art gallery, cultural process, promotion, institution, cultural and artistic environment.

Наприкінці 80-х рр. ХХ ст. в Україні відбувається трансформація культурно-мистецької парадигми, виникають та активно розвиваються культурні інституції нового типу та спрямування. Важливу роль у цьому процесі відіграє мистецька галерея, акцептуючи значні зміни в арт-середовищі.

Актуальність теми дослідження. Як нове та соціально перспективне явище, мистецька галерея стає вагомою формою репрезентації сучасного художнього життя та культури, виступає важливим стимулом розвитку мистецького процесу та естетичного виховання суспільства. Проте до кінця ХХ ст. ця інституція не отримала ґрунтовного наукового аналізу та оцінки серед вітчизняних дослідників. Лише в останні роки можна спостерігати спроби науковців виявити та проаналізувати роль арт-галереї в українському соціокультурному просторі, окреслити основні етапи розвитку, що визначає актуальність дослідження.

В Україні дослідженню галереї як інституції та галерейній діяльності загалом, присвячено невелику кількість публікацій. Автори здебільшого зосереджують увагу на історичних та соціокультурних передумовах розвитку мистецьких процесів, у контексті яких розглядається арт-галерея. Це передусім наукові висліди Г. Скляренко [11], В. Сидоренка [10], О. Щеглової [15], В. Хаматова [14], Є. Герман [1] та ін.

Вагому роль у вивченні та осмисленні вітчизняної арт-галереї відіграє дисертаційне дослідження В. Михальчука «Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України» [3], у якому значну увагу приділено особливостям розвитку галерейної діяльності в Україні та її осмисленню з позицій культурології та мистецтвознавства.

Окремо слід виділити низку наукових публікацій В. Михальчука, в яких простежується спроба дослідити теоретичну базу арт-галереї. Зокрема, у статті «Культурно-історична еволюція понять «галерея», «галерейна діяльність» та споріднених з ними інституцій» [6, 198-206] розглядається визначення та розвиток понять «галерея», «виставка», «салон» тощо, побіжно окреслено галерейну та виставкову діяльності в історії України та Російської імперії в XIX-XX ст. Загальні складові галерейної діяльності визначені у статті «Галерейна діяльність як предмет наукового дослідження» [5], галерейну діяльність як фактор формування художнього ринку в Україні охарактеризовано у статті «Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України» [4, 147-154]. У дослідженні «Теоретико-методологічні засади вивчення діяльності мистецьких галерей» [8, 142-147] здійснено узагальнений аналіз українських та російських літературних джерел, що стосується галереї в цілому та виявлено, що галерея випала з кола наукових інтересів сучасного мистецтвознавства. Стаття «Мистецька галерея як феномен арт-простору сучасної України» [7, 201-210] присвячена культурологічному аналізу соціокультурних передумов становлення, змісту діяльності та основних інституцій феномена мистецької галереї як складової сучасного арт-простору України, досліджено процес інституалізації галереї в українському дискурсі.

У статті Л.В. Крупеніної «Арт-галерея як модератор художнього середовища міста» [2, 150-155] досліджено діяльність арт-галерей у просторі міської культури, проаналізовано процес комунікації галерей з усіма суб'єктами арт-системи, розглянуто їхній вплив на формування міського арт-простору.

Вагоме значення становлять публікації у періодичній пресі, що висвітлюють загальну картину діяльності мистецьких галерей у контексті нових тенденцій в українському та світовому мистецтві, анонси художніх виставок та проектів тощо. Ці публікації здебільшого мають рекламно-інформаційний характер і позбавлені наукової домінанти та обґрунтування художніх явищ.

Важливою складовою для аналізу на сьогодні є інтернет-ресурси, зокрема офіційні сайти галерей та сторінки у соціальних мережах, які репрезентують основну роботу інституції. Однак недоліком цього джерела є відсутність швидкого оновлення інформації та надання її в недостатньому обсязі.

Мета статті – визначити роль та місце арт-галереї в контексті формування та розвитку нового соціокультурного середовища України.

Виклад основного матеріалу. Уперше галерею як інституцію у вітчизняному художньому просторі та чинники, що вплинули на її розвиток, дослідив президент Асоціації Арт-галерей України В. Хаматов. Як стверджує дослідник, поштовхом до розвитку цих перших українських інституцій у середині 80-х рр. XX ст. став кооперативний рух. Виникли такі галереї, як «Триптих», «ІнкоАрт»

(Київ), «Вернісаж» (Харків), «Дзига», «Галарт» (Львів). До 1992-1993 рр. арт-галерей налічувалось понад тридцять. Потужний розвиток цього процесу сприяв виникненню перших Всеукраїнських ярмарків, зокрема Київського арт-ярмарку (1994-1995). При цьому В. Хаматов зауважує стихійну появу галерей та підсумовує, що у 1995 р. завершився перший етап їхнього становлення.

Другий етап галерейного руху (1995-2002) характеризувався позиціонуванням та координацією роботи галерей в Україні. Цьому активно сприяло передусім покращення технічних можливостей. У цей період кількість галерей збільшилась, розширилася співпраця з зарубіжними культурними інституціями. Художній процес упевнено перемістився в галерейний простір, арт-галереї почали вирішувати завдання інституційного, культурного та творчого розвитку, водночас ці дії не були відображені у культурній політиці України.

З 2002 р. В. Хаматов намітив третій етап розвитку мистецьких галерей, що простежувався їхньою творчою спеціалізацією та легалізацією як важливого фактора художнього та культурного життя країни [14, 23].

На сучасному етапі варто зазначити, що осередком сучасного мистецтва, простором для творчих експериментів та реалізації особистих амбіцій митця виступає саме галерея. Показовим є те, що кількість арт-галерей збільшилась по всіх регіонах, окремі ланки їх роботи почали транслюватися в інтернет-просторі, активно використовуються кураторські практики. Фінансово-економічна криза 2008-2009 рр. вплинула на видавничу діяльність мистецьких галерей, що призвело до зменшення або припинення випуску друкованих засобів масової інформації (каталогів, буклетів тощо) через значне підвищення цін на ці послуги. Спостерігається зміщення акцентів у функціях галерей та способах досягнення поставлених цілей і завдань: із суто комерційної організації арт-галереї перетворюються в центри просвітництва, в яких зацікавлений глядач може отримати інформацію про розвиток сучасного мистецтва. Просвітницька функція вітчизняних галерей стає однією з ключових, оскільки сьогодні ця інституція виступає місцем для культурного спілкування і поповнення знань, вибудовує діалог між суспільством і культурою. Зокрема, галеристка О. Ягодовська, віддаючи перевагу культурній компоненті, визначає галерею як «передусім простір, у якому займаються мистецтвом. Сьогодні галереєю називає себе будь-який мистецький салон. Мистецтво повинно займатися сферою людських почуттів, адже живописці допомагають людині розвивати поняття про власну душу» [13, 15].

Галеристи намагаються задовольнити культурні потреби кожної людини, адже саме вона визначає рівень її розвитку, статус і місце в культурному житті суспільства. Загалом в арт-інституції зацікавлені в тому, щоб глядач задовольнив свої духовні потреби, ознайомившись із творами, покращив свій мистецький смак, а покупець, придбавши роботу того чи іншого художника, залишився задоволеним своїм вибором й надалі відвідував галерею і купував твори мистецтва. Разом з тим, творча особистість, що включена в діяльність галерей як цілісної системи, повинна отримувати можливість розвиватись, і, приходячи в галерею, знайомитись з новими тенденціями сучасного мистецтва й одночасно сприяти їхній появі.

У вітчизняному соціокультурному середовищі розширилось значення репрезентативної та комунікативної функцій мистецьких галерей. Усе частіше в галереях проводяться персональні і групові виставки як мистецькі проекти, організовуються різноманітні художні акції, перформанси; активно здійснюється участь у міжнародних арт-ярмарках, форумах, бієнале; знайомляться з сучасним мистецтвом України закордонних художників та діячів культури, запрошуючи їх на культурно-мистецькі заходи. Зокрема, такі практики поширені в галереях «Vovatanya» (Харків), «АВЕК» (Харків), «Дзига» (Львів), «Гері Боумена» (Львів), «Voloshyn Gallery» (Київ), «ANN Gallery» (Київ) та ін.

Під впливом економічної та культурної сфери виставкова діяльність набула ширшого значення і стала проектною діяльністю. Також останнім часом у галереях почали використовуватися нові форми комунікації, зокрема проведення круглих столів, обговорення, конференцій, презентацій, бесід, дискусій тощо із залученням українських та зарубіжних мистецтвознавців, кураторів, художників, громадських діячів, де галерея починає виступати як з'єднуюча ланка між митцем і глядачем. У цій інституції створюється простір для спілкування та діалогу між усіма учасниками мистецького середовища й не тільки.

Особливої уваги заслуговує наукова компонента арт-галерей. Важливим аспектом їхньої діяльності є створення інформаційного поля для кожної виставки, художника. Проте сьогодні у галереях рідко випускаються наукові праці, монографії, каталоги творів художників, зменшився тираж продукції через дорожнечу цих послуг. Пріоритетну позицію займають інтернет-видання, сайти галерей, що висвітлюють інформацію про художників та їхню творчу діяльність, інтерв'ю з кураторами та митцями, актуальні тенденції в мистецтві. Також в арт-галереях реалізовуються освітні програми, проводяться лекції та майстер-класи, екскурсії, що більш притаманне для музейної діяльності, але ці заходи допомагають в отриманні нових знань і досвіду в мистецькій галузі. Зокрема, у своїй діяльності такі заходи здійснюють «Bottega Gallery» (Київ), «ART 14» (Київ), «Зелена канапа» (Львів), «АВЕК» (Харків), «Бузок» (Харків), «АС» (Харків) та ін. У проектній діяльності значну роль відіграє система кураторства, коли спеціаліст-мистецтвознавець задає концепцію та координує мистецькі проекти, пише професійні тексти, дає інтерв'ю, працює з художником. Найвідоміші з них – Олександр Соловйов, Олексій Титаренко, Павло Гудімов, Володимир Кауфман, Тетяна Тумасян.

Українські галеристи частіше співпрацюють із засобами масової інформації, налагоджують зв'язки з кураторами та арт-критиками, здійснюють промоційні заходи. Важливе місце займає проведення рекламних акцій під час виставок, які привертають увагу глядачів, посилюють зацікавленість виставкою й самим митцем, і в кінцевому результаті збільшують обсяг продажів, створюють і підтримують імідж галереї. Метою рекламної діяльності є створення певного іміджу арт-галереї, її проектів та художників і їх просування на ринок: це насамперед публікації в інтернет-мережі, статті в журналах і газетах, репортажі на телебаченні. Усе активніше мистецькі галереї стають учасниками різноманітних соціальних, некомерційних, благодійних проектів, що підвищує їхній імідж та статус в суспільстві.

У вітчизняних галереях займаються промоцією художника на арт-ринку, що є достатньо новою практикою мистецької інституції. Спостерігається тенденція підтримки молодих маловідомих митців, популяризації їхньої творчості як серед вітчизняного населення, так і за кордоном. Часто галеристи активно співпрацюють з творчою молоддю, намагаються регулярно презентувати їх твори спочатку на виставках, а в подальшому – на ярмарках, аукціонах, зокрема і міжнародних. Не менш важливим є анонсування робіт авторів у різних засобах масової інформації, Інтернет-мережі, соціальних мережах тощо. Для цього здійснюється пошук і залучення партнерів, оскільки просування митця вимагає багато зусиль та коштів. Однак така діяльність повинна бути системною і як результат – ефективною та результативною. Таким чином, в арт-галереях відкривають нові імена, сприяють формуванню позитивного іміджу художника у мистецькому середовищі, що в свою чергу впливає на популяризацію самої інституції та визнання її у світовому арт-просторі.

Мистецьку галерею відрізняє від фондів, виставкових площ та інших інституцій – комерційна складова, що передбачає продаж творів мистецтва з метою отримання прибутку. Французький дослідник А. Моль, визначив художню галерею як «фінансовий організм, який на основі художніх цінностей створює цінності економічні. Функціонально художня галерея грає роль видавця для художників і біржового маклера для клієнтів. Галерея скуповує, зберігає, виставляє, продає та публікує твори художника в середовищі публіки» [9]. Однак, слід наголосити, що сьогодні галерея – це й соціальна інституція. Н. Суворов зазначає, що для багатьох галерей продаж творів мистецтва є основною умовою існування. Але в той же час повна комерціалізація стає причиною смерті галереї, тому що за таких умов вона втрачає свої основні функції і перетворюється на звичайний салон з продажу сувенірів, що орієнтується на масового споживача [12, 24-25].

У новому культурно-мистецькому просторі арт-галерея виступає інституцією нової формації, діяльність якої є значно ширшою та різноманітнішою, ніж у багатьох музеях, але площі для експозицій є невеликими. Саме це поєднання привертає увагу сучасного глядача, для якого дуже важливим є персональна форма спілкування, комфортне перебування в такому місці. Навколо галереї формується власне мистецьке середовище, відвідувач, клієнт, у галереях намагаються знайти індивідуальний підхід до кожного з них. Галеристи цілеспрямовано працюють щодо розширення кола своїх прихильників, активно проводячи мистецькі акції, презентації, майстер-класи, вернісажі, часто змінюючи виставки. Усе це пожвавлює зацікавлення до арт-інституції, сприяє зростанню її популярності та комерційному успіху.

У сучасних соціокультурних умовах власники мистецьких галерей ставлять перед собою певні цілі і завдання, для досягнення яких розробляється власна програма діяльності, тактика та стратегія розвитку (галерейна політика), від яких у свою чергу залежить її структура, функції та зміст діяльності. За кордоном місце галереї в культурному просторі залежить від багатьох факторів, зокрема від мистецтва, яке вона представляє, статусу, якого вона досягла за допомогою кропіткої роботи упродовж багатьох років, професіоналізму учас-

ників діяльності, кількості і статусу ярмарків і форумів, в яких брала участь, рівня визнання художників, яких вона представляє і т.д. Коли статус галереї досягнуто, то нові художники, з якими вона співпрацює, автоматично отримують визнання. Натомість в Україні експерти наголошують про певну закритість інституцій від загальної публіки, місце галереї позиціонується через соціальне становище галериста. Вітчизняні галереї здебільшого є централізованими, тобто зміст, принципи, формат, напрям їхньої діяльності визначає власник, куратор або директор. Незважаючи на складність та безсистемність формування та розвитку вітчизняного арт-ринку, відсутність його чіткої структури та неналежну підтримку держави, спостерігається активізація галерейної діяльності.

Наукова новизна роботи полягає в актуалізації ключових аспектів діяльності арт-галерей в Україні в контексті змін культурно-мистецької парадигми початку XXI ст.

Висновки. Недостатня увага науковців до вивчення арт-галереї унеможливлює належно оцінити процес її розвитку, нівелює досягнення та применшує її роль у формуванні вітчизняного соціокультурного середовища. Галерею справедливо можна вважати своєрідним стержнем сучасного українського арт-ринку, що відіграє вагому роль у розвитку мистецького процесу. Арт-галерея органічно ввійшла в сучасне культурне життя українського суспільства, її роль і значення постійно зростає. У контексті новітніх художніх тенденцій мистецька галерея це та інституція, в просторі якої репрезентуються сучасні творчі концепції, а галерейна діяльність стає характерною ознакою культурного процесу сьогодення. Перспективи подальших розвідок полягають у визначенні регіональних особливостей діяльності мистецьких галерей, окремим аспектам яких варто приділити увагу.

Література

1. Герман Є. С. Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво» / Є. С. Герман. – К. : Нац. акад. образотворчого мистецтва і архітектури, 2016. – 18 с.

2. Крупеніна Л. В. Арт-галерея як модератор художнього середовища міста [Електронний ресурс] / Л. В. Крупеніна // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. – 2013. – Т.24 (65), № 3. – С.150-155. Режим доступу : http://sn-philcultpolsoc.crimea.edu/arhiv /2013/uch_24_3filosof/018_krup.pdf

3. Михальчук В. В. Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України : автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / В. В. Михальчук. – К. : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2012. – 16 с.

4. Михальчук В. В. Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України / В. В. Михальчук // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2008. – Вип. 21. – С. 147-154.

5. Михальчук В. В. Галерейна діяльність як предмет наукового дослідження [Електронний ресурс] / В. В. Михальчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2011. – Вип. 17 (1). – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum /Uk_msshr/2011_17_1/myhalch.pdf

6. Михальчук В. В. Культурно-історична еволюція понять «галерея», «галерейна діяльність» та споріднених з ними інституцій / В. В. Михальчук // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2008. – №14. – С. 198-206.

7. Михальчук В. В. Мистецька галерея як феномен арт-простору сучасної України [Електронний ресурс] / В. В. Михальчук // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – 2014. – Вип. 26. – С. 201-210. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_26_26

8. Михальчук В. В. Теоретико-методологічні засади вивчення діяльності мистецьких галерей [Електронний ресурс] / В. В. Михальчук // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2012. – Вип. 18 (1). – С. 142-147. – Режим доступу : http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/.../cgiirbis_64.exe?Uk_msshr_2012_18(1)__33%20 (4).pdf

9. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М. : Прогресс, 1973. – 406 с.

10. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX-XXI століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Акад.мист-в України. – К. : ВХ [студіо], 2008. – 187 с.: іл.

11. Скляренко Г. Я. Тенденції мистецтва другої половини 1980-1990-х років у контексті української культури / Г. Я. Скляренко // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – К. : Спалах, 2000. – Вип.1:1999. – С. 127-135

12. Суворов Н. Н. Галерейное дело: искусство в пространстве галереи / Н. Н. Суворов. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – 201 с.

13. Тіхоновська І. Мистецтво вимагає капіталовкладень. Ринкові правила відформатують український галерейний бізнес [Електронний ресурс] / І. Тіхоновська // Українська столиця. – 2007. – №25 (70). – С. 15. – Режим доступу : http://www.stolytsya.kiev.ua/file/5.pdf

14. Хаматов В. Галерейному руху 15 років / В. Хаматов // Галерея. – 2002. – № 9. – С. 23.

15. Щеглова О. Художнє життя Києва періоду 2000-2005 рр. [Електронний ресурс] / О. Щеглова // Художня культура. Актуальні проблеми. – 2007. – Вип. 4. – С. 201-208. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2007_4_17

References

1. Herman, E.S. (2016). Curatorial practices in contemporary art. World experience and Ukrainian context. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Nat. Acad. Fine Arts and Architecture [in Ukrainian].

2. Krupenina, L.V. (2013). Art Gallery as the moderator artistic environment of the city. Vcheni zapysky Tavriys'koho natsional'noho universytetu imeni V. I. Vernads'koho. Seriya: Filosofiya. Kulturolohiya. Politolohiya. Sotsiolohiya, 3. Retrieved from http://sn-philcultpolsoc.crimea.edu/arhiv/2013/uch_24_3filosof/018_krup.pdf [in Ukrainian].

3. Mykhalchuk, V.V. (2012). Gallery's activity in the system of art culture of independent Ukraine. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

4. Mykhalchuk, V.V. (2008). Gallery's activity in the system of art culture of independent Ukraine. Aktual'ni problemy istoriyi, teoriyi ta praktyky khudozhn'oyi kul'tury, 21, 147-154 [in Ukrainian].

5. Mykhalchuk, V.V. (2011). Gallery's activity as a subject of scientific research. Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku, 17 (1). Retrieved from http: //www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Uk_msshr/2011_17_1/myhalch.pdf [in Ukrainian].

6. Mykhalchuk, V.V. (2008). Cultural and historical evolution of the concepts of «gallery», «gallery's activity» and related institutions. Mystetstvoznavchi zapysky, 14, 198-206 [in Ukrainian].

7. Mykhalchuk, V.V. (2014). Art Gallery as a phenomenon of modern art space Ukraine. Mystetstvoznavchi zapysky, 26, 201-210 [in Ukrainian].

8. Mykhalchuk, V.V. (2012). Theoretical and methodological basis of the study of art galleries. Ukrayinska kultura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku, 18 (1). Retrieved from http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/.../cgiirbis_64.exe?Uk_msshr_2012_18(1)__33%20 (4).pdf [in Ukrainian].

9. Mol', A. (1973). Socio-dynamics of culture. Moscow: Prohres [in Russian].

10. Sidorenko, V.D. (2008). Visual art of the avant-garde shifts to new directions: development of visual arts Ukraine XX-XXI centuries. Kyiv: VX [in Ukrainian].

11. Skliarenko, G.Y. (2000). Art trends second half of the 1980-1990-ies in the context of Ukrainian culture. Mystetstvoznavstvo Ukrayiny, 1, 127-135 [in Ukrainian].

12. Suvorov, N.N. (2006). Gallery thing: the art gallery in space. SPb.: Yzd-vo S.-Peterb. un-ta [in Russian].

13. Tihonovska, I. (2007). Art demands investment. Market rules format Ukrainian business gallery. Ukrayins'ka stolytsya, 25, 15. Retrieved from http://www.stolytsya.kiev.ua/file/5.pdf [in Ukrainian].

14. Hamatov, V. (2002). Gallery movement in '15. Halereya, 9, 23 [in Ukrainian].

15. Shcheglova, O. (2007). The artistic life of Kyiv period 2000-2005. Khudozhnya kul'tura. Aktual'ni problemy, 4. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2007_4_17 [in Ukrainian].

УДК 7.73.04.-033.6](477.62)

Корусь Олена Павлівна,
аспірант Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського,
старший науковий співробітник
Національного музею «Київська картинна галерея»
ritanat79@gmail.com

МАЛА ПЛАСТИКА ДРУЖКІВСЬКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДУ

Мета статті: на основі дослідження архівних матеріалів та предметів з приватних збірок дати уявлення про виробництво малої пластики на Дружківському фарфоровому заводі (далі – ДФЗ), узагальнити відомості про неї та її авторів. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історико-логічного, аналітичного, описового, систематизаційного методів. Зазначений методологічний підхід дає змогу відтворити певні етапи розвитку підприємства та розкрити причину розробки нового асортиментного напрямку, дати уявлення про досліджуваний феномен. Дослідження базується на вивченні фотоматеріалів з приватної збірки, де зафіксовано скульптурні вироби, що зберігалися у заводському музеї, а також – на безпосередньому огляді предметів з приватних збірок, які вперше вводяться в науковий обіг. У статті приділено увагу розгляду тематико-сюжетного діапазону скульптурних творів, проаналізовано їхні художні особливості, описано їхнє маркування. У довідниковому апараті представлено біографічні відомості про майстрів – авторів виробів, доповнено загально відому інформацію про їх творчий доробок. **Наукова новизна роботи** полягає у виокремленні недослідженої лакуни в історії діяльності підприємства – виготовлення малої пластики, в узагальненні основних етапів її виробництва та даних про її асортимент, в уточненні фактичних даних про творчий спадок її авторів та у введенні нових предметів малої пластики до наукового обігу. **У висновках** зроблено акцент на актуальності збирання матеріальних свідчень про випуск малої пластики на ДФЗ, їхній фіксації та систематизації, адже зі складною суспільно-політичною ситуацією, що склалася 2014 року на сході країни, коли ця територія опинилася в зоні військових дій АТО та під загрозою фізичного знищення, підприємство припинило своє функціонування.

Ключові слова: Дружківка, Дружківський фарфоровий завод, фарфор, мала пластика, скульптура, Сергій Федяєв, Ніна Василенко, Катерина Баннікова.

© Корусь О.П., 2017

Корусь Елена Павловна, *аспирант Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского, старший научный сотрудник Национального музея «Киевская картинная галерея»*

Малая пластика Дружковского фарфорового завода

Цель статьи: на основе исследования архивных материалов и предметов из частных коллекций дать представление о производстве малой пластики на ДФЗ, обобщить сведения о ней и ее авторах. **Методология** исследования состоит в применении историко-логического, аналитического, описательного, систематизирующего методов. Указанный методологический подход позволяет воссоздать определенные этапы развития предприятия и раскрыть причину разработки нового ассортиментного направления, дать представление об исследуемом феномене. Исследование базируется на изучении фотоматериалов из частной коллекции, где зафиксированы скульптурные изделия, хранившиеся в заводском музее, а также – на непосредственном осмотре предметов из частных коллекций, которые впервые вводятся в научный оборот. В статье уделено внимание рассмотрению тематико-сюжетного диапазона скульптурных изделий, проанализированы их художественные особенности, описана их маркировка. В исследовательском аппарате представлены биографические сведения о мастерах – авторах скульптур, дополнена общеизвестная информация об их творческом наследии. **Научная новизна работы** состоит в выделении неисследованной ранее лакуны в истории деятельности предприятия – изготовление малой пластики, в обобщении основных этапов ее производства и данных о ее ассортименте, в уточнении фактических данных о творческом наследии ее авторов и во введении новых предметов малой пластики в научный оборот. В **выводах** автором сделан акцент на актуальности сбора материальных свидетельств о выпуске малой пластики на ДФЗ, их фиксации и систематизации, поскольку в связи с общественно-политической ситуацией, сложившейся в 2014 году на востоке страны, эта территория оказалась в зоне военных действий АТО и под угрозой физического уничтожения, предприятие прекратило свое функционирование.

*Ключевые слова***:** Дружковка, Дружковский фарфоровый завод, фарфор, малая пластика, скульптура, Сергей Федяев, Нина Василенко, Екатерина Банникова.

Korus Olena, *postgraduate of Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology Senior Researcher of the National Museum "Kiev Picture Gallery"*

Druzhkivka porcelain factory figurines

Purpose of Article. In this article have been recreated the history of Druzhkivka porcelain factory (further – DPF), which at the turn of XX – XXI centuries mastered the production of porcelain figurine commercially. The purpose of the article is to give an idea about production of porcelain figurine based on a study of archival materials and objects from private collections, to generalize the information about it and its authors. **Methodology.** The methodology of the research is to using the historically logical, analytic, comparative, descriptional and systematizing methods. The mentioned methodological approach allows recreating the certain stages of development of the factory and to reveal the cause of introduction of new assortment trend, giving an idea of the phenomenon under study. The research is based on studying the photos from private collection, which fixed the sculptures from factory`s museum, and also – on direct examination of objects from private collections, which have been put into scientific circulation at first. In the article the author has paid attention to consideration the figurine's themes and range of subjects, analyzed their art features, described their labels. In the research the biographical information about the masters – sculptures' authors is presented. The author has added generally known information about their creative heritage. **Scientific Novelty.** The scientific novelty is the picking out of unexplored before lacuna in the history of factory practice – the producing of porcelain figurine, in generalizing the main stages of its production and data on its assortment, in précising the facts about its author's creative heritage and in entering new porcelain figurine into scientific circulation. **Conclusions.** The author accented on actuality of gathering the material evidences about DPF` figurine production, their fixing and systematization in connection with the socio-political situation, which has happened

in Eastern regions of our country. These territories are included in the war zone of the ATO and under the threat of physical destruction. Today, the factory has stopped its functioning.

Keywords: Druzhkivka, Druzhkivka porcelain factory, porcelain, porcelain figurines, sculpture, Sergij Fedyaev, Nina Vasilenko, Kateryna Bannikova.

Актуальність теми дослідження. Вивчення історії вітчизняного фарфорофаянсового виробництва сьогодні набуло актуальності у зв'язку із занепадом заводів наприкінці XX століття, їхнім почерговим закриттям за роки незалежності та нещодавнім остаточним знищенням могутньої у минулому галузі, що має більш ніж двохсотлітню традицію. Дружківський фарфоровий завод за обсягом виробництва фарфорових виробів на душу населення в останній чверті XX – в першому десятилітті XXI століття був одним з лідерів серед українських фарфорових заводів та провідним на Лівобережній Україні. Він спеціалізувався на виготовленні високоякісного столового та чайного посуду, подарункових наборів та ваз, а на межі XX – XXI століть засвоїв випуск фарфорової статуетки у промислових масштабах. Про цей аспект його діяльності майже не відомо широкому загалу, не писали про нього і фахівці з історії декоративно-прикладного мистецтва. Мала пластика Дружківського фарфорового заводу майже не відома широкому загалу поціновувачів українського фарфору XX століття. Мало хто навіть здогадується, що завод випускав статуетки: місцеві жителі, що відвідували фірмовий магазин при підприємстві, згадують, що пластику там не реалізовували. Утім, свідченням виробництва малої пластики на заводі є марковані товарним знаком підприємства твори, що зберігалися в заводському музеї 1 та іноді трапляються у приватних збірках. Оскільки даний аспект діяльності заводу спеціально не досліджувався, існує необхідність узагальнення наявного фактичного та предметного матеріалу. Необхідно зробити систематизацію даних про історію малої пластики на ДФЗ та її майстрів. Це питання є актуальним, адже із проведенням військових дій на Донеччині в останні два роки виникла загроза існуванню та функціонуванню заводу та заводському музею.

Мета статті: на основі дослідження архівних матеріалів та предметів з приватних збірок дати уявлення про виробництво малої пластики на ДФЗ, узагальнити та систематизувати відомості про її історію та авторів.

Аналіз досліджень і публікацій. У спеціальній літературі про випуск скульптури та сувенірів на Дружківському фарфоровому заводі у 1970-ті роки зустрічаємо лише одну фразу в короткій історичній довідці про завод та його продукцію [6, 87]. У решті наявної літератури, в тому числі в каталозі заводської продукції [2], про скульптуру не згадується. Без зазначення авторства репродуковано лише чотири твори: дві ляльки на самовар та сувенір «Катюша» зі збірки музею ДФЗ [11, 344, 345]. Джерелами дослідження малої пластики ДФЗ стали задокументовані на фото експонати колишнього заводського музею та предмети з приватних збірок. На даний момент нами виявлено біля трьох десятків виробів.

Виклад основного матеріалу. Важливою передумовою будівництва заводу у цій місцевості – місті Дружківка, Донецької області, – була наявність на Донеччині багатющих запасів необхідної сировини – каоліну (найбільша кількість

родовищ в Україні [8, 41]) та зручність транспортного сполучення залізницею. Глина з Дружківського кар'єру пластична, вогнетривка, вирізняється відмінною білизною та якістю. Досить сказати, що вироблений з неї фарфор перевершував за білизною маси тогочасні вироби Полонського, Коростенського та Баранівського фарфорових заводів.

Будівництво підприємства розпочалося 1966 і тривало до 1971 року. Завод введено в дію 8 листопада 1971 року. За проектом він мав стати одним з найпотужніших в Україні з випуском у 20 мільйонів одиниць виробів на рік. Фактично в період з 1987 по 1992 роки завод реалізував 26,4 мільйонів одиниць столового фарфору.

Протягом свого існування підприємство змінювало назву та форму власності. У радянський період: з 1971 – до 1993 року – «Дружківський фарфоровий завод імені 50-річчя СРСР». У 1993 – 2002 роках – Дружківська колективна торгово-промислова фірма «Ранок»; в 2002 – 2004 роках – ТОВ «Фарфор», від 2004 року – ООО «Дружківський фарфоровий завод», у підпорядкуванні корпорації «Індустріальна спілка Донбасу».

Відомо, що декілька років тому завод був викуплений російськими підприємцями. Ще 2013 року він працював. Однак з виходом Донецького регіону з-під державного контролю України 2014 року, веденням на території бойових дій, діяльність заводу припинилася. За неперевіреними даними все устаткування розібрано, експонати заводського музею розпродано.

іл. 1. Марка на виробах ЛФЗ

Підприємство було орієнтоване на випуск столового та чайного посуду, окремих предметів сервірування, сувенірних бокалів. Гордістю виробництва було створення великих декоративних ваз, призначених для офіційних подарунків до різноманітних ювілейних дат. На даний момент нами виявлено біля трьох десятків виробів малої пластики, виготовленої на ДФЗ. З 1970-х – по 2000-ні роки маркування виробів заводу не змінювалося. Марка (іл. 1) мала вигляд запаленої шахтарської лампи та супроводжувалася штампом сортності виробу: «1 С», «2 С».

Як зазначається у марочнику І. та С. Насонових [6, 87], у 1970-ті роки завод випускав сувеніри і скульптуру. Однак поки скульптурних зразків того часу не виявлено. Із сувенірної пластики радянського періоду діяльності заводу відомі: «Олімпійський ведмедик» (1979 – 1980) до спортивної олімпіади 1980 року та «Катюша» (1984 – 1985) до Міжнародного фестивалю молоді та студентів 1985 року, які відбулися у Москві. Авторство моделей встановлюється. Мала пластика, що зберігалася у заводському музеї або зустрічається в приватних збірках, належить до діяльності підприємства під назвою «Ранок».

Майстрами заводської художньої лабораторії, що займалися розробкою нових форм посуду та подарункових виробів були: Василь Ковальчук 3, Сергій Федяєв 4, подружжя Юрія та Ніни Василенків 5, Віктор Банніков 6. Їхні твори зберігаються в колекції НМУНДМ, фондах Дружківського історико-художнього музею, Донецького обласного художнього музею та заводського

музею, їх неодноразово демонстрували на персональних і групових виставках декоративного мистецтва – республіканських, обласних, міжнародних.

З персоналій заводської художньої лабораторії лише Ніна Василенко займалася малою пластикою. На технічній базі заводу виконувала свої пластичні творчі роботи і дружина В. Баннікова – художниця Катерина Баннікова 7.

Незважаючи на те, що Сергій Федяєв обіймав на заводі посаду скульптора (в 1971 – 1972 роках) та був провідним художником підприємства, виконаних ним на заводі скульптурних виробів поки не знаємо. Натомість над створенням малої пластики він працював на попередніх місцях роботи: Хайтинському ФЗ 8 (де був з 1961 по 1964 роки старшим скульптором художньої лабораторії) та Південно-Уральському ФЗ 9 (де займав з 1965 по 1971 роки посади скульптора-модельника, скульптора-художника, старшого скульптора). Оскільки інформації про його малу пластику на згаданих заводах у вітчизняних виданнях немає, ми вважаємо за необхідне зафіксувати її у даному матеріалі.

іл. 2. С. Федяєв. Червоноармієць. 1960-ті. Приватна збірка

На першому у своїй творчій біографії фарфоровому заводі в місті Хайта (Росія, Іркутська обл.) художник створив характерні для 1960-х років образи: «Каменярка / Будівниця» (В. – 23,5 см) та «Червоноармієць» (В. – 21 см) (обидва зберігалися в родині художника до його смерті, нині – в приватній збірці), в яких відобразив пафос радянської епохи. Модельовані узагальнено, вони відзначаються статичністю поз та рухів. На Південно-Уральскому (Росія, Челябінська обл.) В. Федяєв зробив сувеніри: голубка, курочка, півник. З 09.07. 1971 по 1998 роки працював на Дружківському фарфоровому заводі, де в 1991 – 1996 роках займав посаду головного художника. На ДФЗ він створював декоративні вази, столові, чайні та кавові сервізи, подарункові бокали, розробляв виставкові речі, в котрих проявилися властиві його стилю ясний скульптурний характер формотворення, тяжіння до монументальності, захоплення авангардними течіями мистецтва 1910-х – 1920-х років, зокрема супрематизмом. З його наближених до пластики робіт на ДФЗ слід згадати фігурний графин з лікерного набору у вигляді півня (1993; приватна збірка). На відміну від загальновідомих анімалістичних лікерних графинів виробництва Городницького фарфорового заводу (О. Цвєткова та Володкевича) та Полонського заводу художньої кераміки (М. Бобіка), у творі С. Федяєва зовнішній вигляд птаха стилізовано більш узагальнено та декоративно. Розписаний улюбленими художником довгими широкими пензлевими маз-

іл. 3. С. Федяєв. Фігурний графин «Півень». 1993. ДФЗ. Приватна збірка.

ками підглазурним кобальтом, він вирізняється лаконічністю силуету та стрункістю пропорцій.

З-поміж митців художньої лабораторії ДФЗ особливу увагу пластиці в таких її різновидах, як рельєф, об'ємне ліплення, статуетки приділяла Ніна Василенко, яка працювала на підприємстві в 1978 – 2003 роках. Як зазначено в заводському каталозі 1988 року, художниця плідно розроблял а сувенірно-подарунковий асортимент [1, 1], створювала вази, чайниці, бокали, підсвічники. Чотири грані декоративної вази (форма № 1023; В. – 33 см) вона оздобила рельєфними зображеннями представників головних професій Донбасу – сталевара та гірняка, а також рельєфами космонавта та дівчини з хлібом-сіллю. При декоруванні поверхонь виробів з кавових сервізів «Іванна» (1988), «Ганна» (1991), обрамлень для дзеркал, скриньок для біжутерії та виробів біжутерії (браслетів, кілець, брошок) вона використала виліплені вручну квіти троянди.

В оглядах творчості художниці про її малу пластику не згадується. Тим часом твори з її авторським підписом зберігалися у музеї ДФЗ, аналоги трапляються в приватних збірках. Це – сувенірна скульптура та анімалістика: статуетка «Кіт» (1998), «Тигреня, що сидить» (1998), «Тигреня, що готується стрибати» (1998), мініатюрна скульптура «Дід Мороз» (2000), ляльки на чайники (2001), ймовірно, її авторству належать пара фігурок «Дід Мороз» та «Снігуронька». Серед робіт Н. Василенко є анімалістична сувенірна пластика на тему «Східний гороскоп», де кожна робота має позначку року східного календаря. З цієї серії відомі: «Котик 1999» (1998), «Кобра 2001» (2000), «Дракон», які мають стилізований характер, їхні плавні спокійні форми позначені пластичністю моделювання, колір в цілому умовний, в розписі превалює застосування покриття люстром золотистого відтінку.

іл. 4. Н. Василенко. Кіт. 1998. ДФЗ. Приватна збірка

іл. 5. Н. Василенко. Лялька на чайник.2001. ДФЗ. Приватна збірка

З творів малої пластики Н. Василенко відомі дві моделі ляльки на навершя самовара або чайника. Такі прикраси були характерними елементами чайної трапези в російському народному побуті XIX століття. Ці ляльки являють собою напівфігури дівчат, що склали одну руку на талії, а іншу уперли ліктем на неї і підняли вгору. Верхня частина напівфігур зроблена з фарфору. Нижня – пошита із різнокольорової тканини спідниця з оборками, що тримається на талії завдяки вшитій резинці. Вдягнена у яскравий пишний, довгий сарафан лялька мала не лише естетичне, а й функціональне призначення – зберігала температуру води у посуді. На початку

XXI століття такі предмети сприймаються вже як дивина, що нагадує про давні традиції чаювання, є сувеніром та своєрідним декоративним акцентом в сучасному інтер'єрі.

У середині 1990-х років на технічній базі заводу виготовляла свої твори дружина художника ДФЗ Віктора Баннікова – Катерина Баннікова. Відомі її русалка й анімалістичні фігурки, що утворюють «сімейства» бичків, мишей, котиків, баранців, свинок, собачок, півників, підписані авторською монограмою: «БЕИ» або прізвищем та місцем виготовлення: «Дружківка». Це – милі мініатюри із рисами безпосередньої наївності, котрі своєю надто узагальненою формою і стилізацією нагадують ґжельську керамічну сувенірну пластику. Фігурки мишей мають об'ємну форму у вигляді краплі, підійняті догори хвости котів заокруглені у формі півмісяця. Схожість із ґжельською керамікою посилена і за рахунок використання у розписі підглазурного кобальту. Зазначимо однак, що підглазурний розпис кобальтом у сполученні з яскравими смарагдовими відтінками хрому та тонкою розділкою золотом є прикметною рисою виробів Дружківського ФЗ пізнього періоду.

іл. 6. К. Баннікова. Бички. 1996. ДФЗ. Приватна збірка

Наукова новизна роботи полягає у виокремленні недослідженої лакуни в історії діяльності підприємства – виготовлення малої пластики, в узагальненні основних етапів її виробництва та даних про її асортимент, в уточненні фактичних даних про творчий спадок її авторів та у введенні нових предметів малої пластики до наукового обігу.

Висновки. Узагальнюючи вище викладений матеріал, можемо зробити висновки, що продукування на ДФЗ малої пластики не було пріоритетним напрямком діяльності підприємства, скоріше, було зумовлене ринковим попитом, що склався наприкінці 1990-х – 2000-х років. Пристосування до запитів споживача було характерною рисою діяльності українських фарфорових заводів того часу. Випуск малої пластики на ДФЗ був нетривалим та обмежувався сувенірним асортиментом і мініатюрою. У подальшій роботі необхідно продовжити виявлення нових зразків виробів адже у зв'язку розібранням виробничого устаткування та розграбуванням заводського музею найближчим часом існує ймовірність втрати свідчень про певний історико-культурний феномен краю. Необхідно також знайти матеріальне підтвердження згаданому в літературі факту випуску малої пластики підприємством у 1970-ті роки. Її пошук та дослідження триває. Сподіваємося на подальші знахідки та відкриття.

Примітки:

1 – після подій 2014 року, що призвели до бойових дій у районі Дружківки заводський музей було спустошено. Деякі експонати з'явилися на ринку у відкритому продажу.

2 – Користуючись нагодою, хочу висловити подяку колекціонерам О. Кочу, М. Лістровій, В. Литвиненку за фотоматеріали та можливість ознайомитися з їх колекціями.

3 – Ковальчук Василь Єфремович (нар. 1930 р.) – фарфорист. Навчався у Ворошиловградському (нині – Луганськ) художньому училищі (1946 – 1951), скульптурно-керамічне відділення, а також – Академії мистецтв Латвійської РСР (1951 – 1957), відділення кераміки на факультеті скульптури, по закінченні якого працював на Баранівському ФЗ (1957 – 1964), потім – головним художником на Бориславському ФЗ (1964 – 1971). З 1971 – по 1990 роки – на Дружківському ФЗ, де теж обіймав посаду головного художника, створював чайні, кавові сервізи, декоративні вази, займався розписом солями.

4 – Федяєв Сергій Олександрович (02.06.1935, с. Ільїнськ, південь Архангельського краю – помер у Дружківці) – художник-фарфорист, скульптор. Член спілки художників СРСР (1971). Навчався у Вищому художньо-промисловому училищі ім. В. І. Мухіної (1956 – 1961) на відділенні кераміки за спеціальністю «скульптура». По закінченню працював три роки на Хайтинському ФЗ. В 1963 році оженився та переїхав в Україну, де спочатку працював на Сумському ФЗ (вересень 1964 – червень 1965). Потім повернувся в Росію, в Челябінську обл. на Південно-Уральський ФЗ (працював у 1965 – 1971 роках). З 09.07. 1971 року працював на Дружківському ФЗ до серпня 1998 року, коли художника було звільнено у зв'язку із скороченням штату заводу.

5 – Василенко Ніна Іванівна (24.09.1944, с. Нововікторівка, Піщанобрідського р-ну, Кіровоградської обл.) – художник-фарфорист, скульптор. Член Національної спілки майстрів народного мистецтва України (1993). Закінчила Львівський інститут декоративно-прикладного мистецтва (1972, педагоги А. Бокотей, Е. Миско, З. Флінта). Працювала головним художником на ГФЗ (1972 – 1978); художником на ДФЗ (1978 – 2003). Учасниця обласних, всеукраїнських, міжнародних виставок (з 1967). Персональна виставка – в Дружківці (1995). Автор декоративних тарелів, монументальних композицій на тему поезій Л. Українки. Роботи зберігалися у музеях Городницького та Дружківського ФЗ.

6 – Банніков Віктор Васильович (нар. 1958, Кіровська обл.) – художник-фарфорист. Закінчив Ленінградське вище художньо-промислове училище ім. В. І. Мухіної, отримав направлення на роботу на Дружківський ФЗ, де працював з 1988 по кінець 1990-х років. Працював живописцем по фарфору, обіймав посаду головного художника. Потім був головним художником у Краматорську на приватному фарфоровому підприємстві. 2001 року разом із дружиною виїхав в Іжевськ (Росія), де став викладачем в Удмуртському художньому університеті.

7 – Баннікова Катерина Іванівна (нар. 1957, с. Сояна, Архангельської обл.) – живописець, кераміст. Навчалася в Ярославському художньому училищі (1976 – 1980), працювала в художньо-виробничих майстернях м. Угліч. Потім навчалася в Ленінградському вищому художньо-промисловому училищі ім. В. І. Мухіної (1983 – 1988), де познайомилася із майбутнім чоловіком і переїхала за ним у Дружківку. В 1994 – 2002 роках працювала у Дружківському художньому музеї. Учасниця художніх виставок з 1979 року. З 2002 року працює в Інституті мистецтв на кафедрі дизайну та малюнку в Удмуртському художньому університеті.

8 – Хайтинський фарфоровий завод (Росія, Іркутська обл., с. Мишелівка) засновано в 1869 році промисловцем І. Переваловим як «Переваловська фабрика». 1927 року увійшов у «Сібфарфортрест». 1954 роаку перейменований у Хайтинський ФЗ. Випускав скульптуру та скульптурний посуд, чайний, столовий посуд, вази. Після 2009 року про його діяльність відомостей немає.

9 – Південно-Уральський фарфоровий завод (Росія, Челябінська обл., м. Південноуральськ) засновано в 1963 році. Працював на привізній сировині з України. У розбудові його художньої частини приймали участь і художники з України, зокрема з Городницького ФЗ. Випускає столовий, чайний посуд, скульптуру, сувенірну продукцію.

Література

1. Дружковский фарфоровый завод имени 50-летия СССР. Каталог. – Донецк: Облполиграфиздат, 1988. – 33 с.: тон. илл.

2. Дружковский фарфоровый завод. Каталог изделий. – Донецк: Донеччина, 1992. – 79 с.: цв. илл.

3. Долиновская Т. Жизненный путь и некоторые аспекты творческого метода ведущего художника Дружковского фарфорового завода С. А. Федяева (к 75-летию со дня рождения мастера) [Текст] / Т. Долиновская // Музейний альманах. Наукові статті та матеріали. Донецький обласний художній музей. – Донецьк: ВД «Калміус», 2009. – С. 47 – 55.

4. Карпікова Л. О. Василенко Ніна Іванівна [Текст] / Л. О. Карпікова // Енциклопедія сучасної України. – К., 2005. – Т. 4. – С. 110.

5. Карпікова Л. О. Василенко Юрій Єрмолайович [Текст] / Л. О. Карпікова // Енциклопедія сучасної України. – К., 2005. – Т. 4. – С. 113.

6. Марки советского фарфора, фаянса и майолики. В 2-х тт. [Текст] / сост.: Насонова И. С., Насонов С. М., Гольский И. А., Дворкин Г. Л. – М., Издательство «Среди коллекционеров», 2009. – Т. 2. – 320 с.: ил.

7. ЦДАВО України, ф. 5187, оп. 1, спр. 56. – 4 с.

8. Павлуненко Л. Е. Керамическое сырье Украины [Текст] / Павлуненко Л. Е. // Строительные материалы и техногенная безопасность. – Симферополь, НАПКС, 2007. – вып. 22. – с. 40 – 43.

9. Ткаченко Л. М. Дружківський фарфоровий завод [Текст] / Л. М. Ткаченко // Енциклопедія сучасної України. – К., 2008. – Т. 8. – С. 442.

10. Школьна О.В. Фарфор-фаянс України XX ст.: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси. Кн. 1. [Текст] / О. В. Школьна. – К. : Інтертехнологія, 2011. – 400 с.: іл.

References

1. Druzhkivka porcelain factory named by the 50th anniversary of the USSR. (1988). Donetsk: Oblpoligrafizdat [in Russian].

2. Druzhkivka porcelain factory. (1992). Donetsk: Donechchina [in Russian].

3. Dolinovskaya, T. (2009). The career and some aspects of Druzhkivka porcelain factory's lead artists – S. A. Fedyaev creative method (the 75th anniversary of the artist's birthday). Museum almanac. Scientific articles and materials. Donetsk Regional Museum of Art. (pp. 47 – 55). Donetsk: VD «Kalmius» [in Russian].

4. Karpikova, L.O. (2005). Vasilenko Nina Ivanivna. Modern Encyclopedia of Ukraine. (Volume 4). Kyiv [in Ukrainian].

5. Karpikova, L.O. (2005). Vasilenko Yuri Yermolayovych. Modern Encyclopedia of Ukraine. (Volume 4). Kyiv [in Ukrainian].

6. Nasonova, I.S., Nasonov S.M., Golskij I.A. & Dworkin G. L. (2009). Labels of soviet porcelain, faience and majolica. (Volume 2). Moscow: Publisher «Among Collectors» [in Russian].

7. Report on the core business of Druzhkivka porcelain factory. (1966). TSDAVOU (f. 5187). (inv. 1. f. 56) [in Russian].

8. Pavlunenko, L.E. (2007). Ceramic raw materials Ukraine. Construction materials and technological safety. NAPCS, 22, 40 – 43 [in Russian].

9. Tkachenko, L.M. (2008). Druzhkivka porcelain factory. Modern Encyclopedia of Ukraine. (Volume 8). Kyiv [in Ukrainian].

10. Shkolna, O.V. (2011). Porcelain-faience of Ukraine of XX century. (Volume 1). Kyiv: Intertehnologiya [in Ukrainian].

УДК 78.083.1

Цзян Маньни,
соискатель кафедры теории музыки и композиции
Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой

ИСТОКИ «БЕРГАМАССКОЙ СЮИТЫ» К. ДЕБЮССИ: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ И ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Цель работы. Исследование связано с поиском истоков названия и основных особенностей «Бергамасской сюиты» Клода Дебюсси: об истории города Бергамо и его культуры; о танце бергамаска – его зарождении, распространении. **Методология** исследования заключается в применении системного, исторического, диалектического и компаративного методов. Указанный методологический подход позволяет рассмотреть танец бергамаска, используемый в произведениях композиторов различных эпох и стран, а также проанализировать истоки создания «Бергамасской сюиты» К. Дебюсси и сопоставить ее с симфонической сюитой Г. Форе «Маски и Бергамаски». **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о полисемии жанра сюиты; о сюите как циклической музыкальной форме, имеющей различное образное толкование; о специфических особенностях программной сюиты. **Выводы.** Бергамаска как музыкальное произведение самых различных жанров и бергамасская тема встречается у многих композиторов. Рассмотрение исторических вариантов существования сюиты свидетельствует о значительной ее эволюции. Отмечено переосмысление сюиты как жанра в творчестве К. Дебюсси и Г. Форе. Общее название фортепианного произведения «Бергамасская сюита» К. Дебюсси говорит о его танцевально-жанровых чертах: композитор воссоздал образ бергамасской пляски, развернув его в небольшую циклическую композицию сюиты из четырех частей, чьи размеры образуют концентрическую форму. Композитор протягивает жанровые и интонационные связующие нити на протяжении всего произведения, и таким образом пьесы цикла тематически перекликаются между собой.

Ключевые слова: Дебюсси, сюита, «Бергамасская сюита», бергамаска, Бергамо, танец.

Цзян Маньні, *здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Неждановой*

Витоки «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі: до історії створення та загальна характеристика

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком витоків назви і основних особливостей «Бергамаської сюїти» Клода Дебюссі: про історію міста Бергамо і його культури; про танець бергамаска – його зародження, поширення. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного, історичного, діалектичного та компаративного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розглянути танець бергамаска, що використовується у творах композиторів різних епох і країн, а також проаналізувати витоки створення «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі і зіставити її з симфонічною сюїтою Г. Форе «Маски і Бергамаски». **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про полісемію жанру сюїти; про сюїту як циклічну музичну форму, що має різне образне тлумачення; про специфічні особливості програмної сюїти. **Висновки**. Бергамаска як музичний твір самих різних жанрів та бергамаська тема зустрічається у багатьох композиторів. Розгляд історичних варіантів існування сюїти свідчить про її значну еволюцію. Відзначено переосмислення сюїти як жанру у творчості К. Дебюссі і Г. Форе. Загальна назва фортепіанного твору «Бергамаська сюїта» К. Дебюссі говорить про його танцювально-жанрові риси: композитор відтворив образ бер-

© Цзян Маньни, 2017

гамаського танцю, розгорнувши його в невелику циклічну композицію сюїти з чотирьох частин, чиї розміри утворюють концентричну форму. Композитор простягає жанрові і інтонаційні сполучні нитки протягом усього твору, і таким чином п'єси циклу тематично перегукуються між собою.

Ключові слова: Дебюссі, сюїта, «Бергамаська сюїта», бергамаска, Бергамо, танець.

Jiang Manni, *PhD-candidate of the musical theory and composition chair, Antonina Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa*

Origins of the «suite Bergamasque» by C. Debussy: the history of creation and general characteristics

Purpose of Article. The research deals with the origins of the name and peculiarities of the «Suite Bergamasque» by Claude Debussy: with the history of Bergamo city and its culture; with dance bergamasque – its formation and spreading. **Methodology.** The methodology of the research involves application of the systematic, historical, dialectical and comparative methods. The mentioned methodological method allows us to consider the dance bergamasque, which is used in the works of composers from different epochs and countries, as well to analyse origins of the creation of the «Suite Bergamasque» by C. Debussy and to compare it with a symphonic suite «Masques Bergamasques» by G. Fore. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work involves expansion of the apprehension of the polycemy of the suite genre; of the suite as a cyclic musical form having different imaginative interpretation; specific peculiarities of the program suite. **Conclusions.** Bergamasque as a music work of different genres and a bergamasque theme can be found in works of many composers. Consideration of historical variants of the suite testifies its considerable evolution. We have noticed new interpretation of the suite as a genre in the works of C. Debussy and G. Fore. The comprehensive name of the piano work «Suite Bergamasque» shows its dance-genre features: the composer recreated image of a bergamasque dance, having developed it in a small cyclic suite composition from four parts, timing of which create a concentrated form. The composer spreads genre and intonation binding threads throughout the whole work and thus pieces of the cycle are thematically correlating with each other.

Keywords: Debussy, suite, the «Suite Bergamasque», bergamasque, Bergamo, dance.

Актуальность темы исследования. Полисемия жанра сюиты, его собирательная роль дают различный спектр развития жанра сюиты в дальнейшем. Показательно и рассмотрение в указанном аспекте и истории развития жанра бергамаска. Анализ данного жанра, используемого в произведениях композиторов различных эпох и стран, вызывает значительный интерес.

Цель работы. Исследование связано с поиском истоков названия и основных особенностей «Бергамасской сюиты» Клода Дебюсси: об истории города Бергамо и его культуры; о танце бергамаска – его зарождении, распространении.

Изложение основного материала. Клод Дебюсси создал «Бергамасскую сюиту». Почему он так назвал ее? Откуда происходит это название? Что в произведении связано с Бергамо, бергамаской, берга-маской?

Обратимся к источнику содержательной программности «Бергамаской сюиты» Дебюсси. Что касается самого названия произведения – «Бергамасская сюита», – то оно как бы подразумевает обобщенное понятие – «итальянская», но, вместе с тем, имеет отношение и к Бергамо, Бергамаскам. И конечно, возникает интерес уточнить историю происхождения данного названия.

У К. Розеншильда мы встречаем некоторое объяснение происхождения этого названия: «Бергамо» – город в Италии – славится, как известно, памятниками средневековья, а Бергамаска – танец, который издавна плясали там. Еще к

XVII веку его резвая четырехдольная мелодия распространилась далеко за пределы Ломбардии и проникла в профессиональную музыку... [4, 103, сноска]. Жителей Бергамо называют бергамаски, бергамаск. (Обратим внимание, что Бергамаска периодически пишется как с прописной, так и со строчной буквы; а также с одной или двумя буквами «с»).

Скромный по итальянским меркам Бергамо – не только старинный город с соборами и крепостными стенами ушедших времен, но эта провинция – очень популярное у итальянцев место отдыха (моря нет, но есть горы и термальные источники).

Напомним, что в Бергамо родился великий архитектор Джакомо Кваренги, который в самом Бергамо ничего не строил, но возводил Петербург. (Отметим, что не стоит спрашивать жителей Бергамо о знаменитом Труффальдино, так как «труффа» – по-итальянски «афера», а «труффальдино» – даже не «аферист», а «аферистишка». Но недалеко от города Бергамо есть дом Арлекино – самого популярного персонажа в этой провинции).

Бергамо считается одной из самых богатых провинций Италии, и важную роль в процветании региона играет туризм: до Милана всего 50 км, до Вероны – 100, а до Венеции – 200 км. Кроме того, рядом находятся потрясающе красивые и известные города Италии – Клузоне и Сан-Пелегрино.

Уточним также, что Бергамаска (итал. bergamasca, франц. Bergamasque) – оживленный, веселый старинный национальный танец итальянских крестьян, сопровождаемый веселой мелодией. Так что родом танец из итальянской провинции Бергамо и зародилось данное танцевальное направление достаточно давно – в середине XV века.

Вместе с тем, танец бергамаска, истоки которого зарождались в Средние века и развивались в эпоху Возрождения и который был посвящен богу, при всей крестьянской простоте исполнялся с должным изяществом, обращаясь ввысь, как бы к небесам.

Интересно также, что встречается выражение «маски бергамаски», что подразумевает наличие карнавальности, частую смену как внешних, следовательно, и внутренних, обликов, лиц.

Существует танец Бергамаска в двух разновидностях: старинная бергамаска, основанная на постоянно повторяющихся басовых партиях (basso ostinato) и современный вариант танца, вероятно, имеющий мало общего с прародителем и напоминающий тарантеллу.

Танец Бергамаска стал известен в Англии XVI века (великий английский писатель Уильям Шекспир упоминал Бергамаску в своем произведении – пьесе комедии «Сон в летнюю ночь») и получил широкое распространение по всему миру. Данный источник подтверждает, что англичане уже в XVI веке имели сведения об этом танце-стиле, его исполнении. Вспомним также знаменитого «Труффальдино из Бергамо» в пьесе Карла Гольдони «Слуга двух господ».

Кроме того, бергамаски с сопровождающим текстом описаны в третьей книге Аццайоло «Vilotte del Fiore», относящейся к 1569 году. Басовые вариации на тему бергамаски включены в сонаты Уччеллини «Aria V sopra la bergamasca»

1642 года, а также в ряд других произведений той эпохи. Но Бергамаска так и не стала придворным танцем, хотя и была популярна при дворе.

В различных рукописях того периода бергамаска упоминается как простонародный энергичный танец, имеющий оригинальную мелодию быстрого темпа – повторяющийся бас с различными вариациями (импровизацией) исполнения.

Также музыку бергамаски сравнивают с немецкой народной песней Kraut und Rüben, которую Бах позднее ввел в Гольдберг-вариации. Для бергамаски характерны размер 4/4 или 2/4, четкое членение на восьмитакты. Этот оживлённый, энергичный танец приобрел большую популярность в Италии и других западноевропейских странах (Англия, Германия, Франция).

Особенностями бергамаски как итальянского танца являются простота, энергичность, ритмичность и парная «сплоченность» исполнителей. Конечно, хореографическое искусство Италии формировалось не обособленно, находясь под влиянием культуры Марокко и Ближнего Востока. Традиции экзотических стран соединялись с европейскими течениями и таким образом создавались оригинальные образцы танцевального наследия Италии.

Для танца бергамаски характерна квадратная структура и быстрый темп. Скорее всего, поэтому, первоначально пользуясь успехом как танец, бергамаска к концу XVIII века становится чаще всего инструментальным жанром. Вариации на её тему можно услышать в произведениях Лауро Росси, Франциско Сальвадоре, Массади Паскуини. Фрагмент её мелодии звучит в «Гольдберг-вариациях» Иоганна Себастьяна Баха, поскольку бергамаска весьма похожа на более позднюю немецкую народную песню «Kraut und Ruben».

Рожденный и получивший наибольшее распространение в народной среде, танец бергамаска чужд яркости и броскости: его исполняли в скромном крестьянском платье. Впрочем, демонстрация общности и сплоченности простого народа не нуждается в сложных движениях и пёстрых нарядах. Также бергамаска не обладала четкой закономерностью строения, и даже когда ее форма отчасти определилась, танец так и не вошел в число придворных. Однако это не помешало ему пользоваться успехом и у аристократов – большей частью благодаря упомянутым музыкальным произведениям известных композиторов.

В XVI – XVIII веках бергамаска становится жанром чисто инструментальным. Композиторы часто обращались к бергамаске, воспроизводя в своих произведениях ее мелодию или только ритм; сочиняя вариации на мелодию бергамаски, данную в виде basso ostinato (С. Росси, Б. Марини, С. Шейдт и многие другие).

Танец современной бергамаски исполняется в оживленном, быстром темпе, имеет размер 6/8 и отчетливо напоминает другой итальянский танец – тарантеллу, как по характеру исполнения, так и по музыкальному сопровождению.

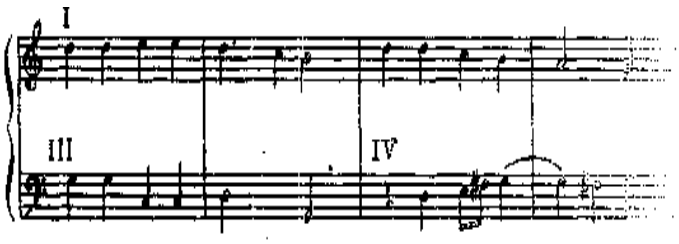
Бергамаска как музыкальное произведение самых различных жанров и бергамасская тема встречаются у многих композиторов:

- у лютниста Джамбаттисто Доменико (1619);
- известная скрипичная соната на Бергамаску – у мантуанца Саломоне Росси (1622),

- Ария с вариациями на бергамасскую тему у моденского мастера Марко Уччелини (1642);
- Пьеса для органа (либо клавесина) «Бергамаска» Джироламо Фрескобальди;
- Симфоническая сюита Габриэля Форе (1919);
- Бергамасская тема есть в одной из камерных сонат венецианского известнейшего скрипача и композитора Бьяджо Марини (1655).

Во всех этих произведениях использованы различные варианты одной и той мелодии, вскоре заинтересовавшей и композиторов других стран – австрийцев, немцев, англичан и т.д.

Очень интересна «Бергамаска» Джироламо Фрескобальди**,** построенная как полифоническая пьеса на народную тему, превращенную композитором в четыре самостоятельные темы, которые постоянно и в различных вариантах контрапунктируют, создавая сложнейшую четырехтемную контрапунктическую композицию, состоящую из шести контрастных разделов. Темы также активнейшим образом меняют свои внутренние облики ритмически.

Народная тема бергамаски, разделенная на четыре:

Н. Копчевский пишет: «Все развитие строится на изысканной контрапунктической обработке и на разнообразном сочетании этих тем» [3, 11]. Эпиграф Фрескобальди «Chi questo Bergamasca sonare non pocho imparera», т.е. «Кто сыграет эту Бергамаску – немалому научится» – может относиться не только к исполнительским трудностям, но и к необходимости понимать сложнейшую сущность полифонического развития.

У Габриэля Форе, открывшего своим творчеством так называемую «Прекрасную эпоху», переступив при этом черту традиционного романтизма, стремясь уйти от пафоса Гектора Берлиоза и четких конструкций Камилла Сен-Санса, и вместе с тем обратившись к искусству добаховских эпох, к французской песне и григорианским песнопениям. Форе был первым из французов, о котором можно сказать, как об основоположнике нового пути, как о композиторе, проложившим мост от «строгого искусства» Сезара Франка к пленительной нежности и трепетности нарождающегося импрессионизма.

Обратился Габриэль Форе к бергамаске уже в начале XX века. Но его «Masques Bergamasques» считается более поздней, современной версией танцевального стиля, отличающейся очень быстрым, даже стремительным темпом, размером 6/8 и скорее приближенной к тарантелле, нежели к старинной бергамаске.

В симфонической сюите «Маски и Бергамаски» Габриэля Форе, сочиненной в 1919 году (исполняли Кэтрин Стотт, Ричард Дэвис, Питер Диксон, филармонический оркестр БиБиСи, дирижёр Ян Паскаль Тортелье), стиль произведе-произведения соприкасается с искусством Ватто и французских музыкантов XVIII века. Эта мастерски написанная сюита – такое же симптоматичное явление во французской музыке тех лет, как в русской – Классическая симфония Прокофьева. Кстати, Сергей Сергеевич, будучи в Париже, явно слышал музыку Форе, отголоски чего наблюдаем в его флейтовой сонате, навеянной образами юности.

«Маски и Бергамаски» Форе, ор.112, состоит из следующих четырех пьес:

I. Увертюра
II. Менуэт
III. Гавот
IV. Пастораль.

У Клода Дебюсси в «Бергамасской сюите», как и у Габриэля Форе в «Маски и Бергамаски», речь идет о сюите в старинном итальянском стиле. Но связь эта с первоисточником оказывается достаточно опосредованная. В сюитах по четыре части: первая – «Увертюра» – ассоциируется с «Прелюдией»; вторые части аналогичны – «Менуэты»; финал «Паспье» ассоциируется с «Пастораль» и т.п. Сравнительная схема строения сюит Дебюсси («Бергамасская сюита») и Форе («Маски и Бергамаски»):

ДЕБЮССИ	**ФОРЕ**
1890-1905	1919
ПРЕЛЮДИЯ	УВЕРТЮРА
МЕНУЭТ	МЕНУЭТ
ЛУННЫЙ СВЕТ	ГАВОТ
ПАСПЬЕ	ПАСТОРАЛЬ

Музыка Дебюсси очень далека от Бергамаски XVII – XVIII столетий. Активно бытует мнение (например, того же К. Розеншильда), что некоторые «неясные отголоски последней (бергамаски – Ч. М.) можно было бы, пожалуй, уловить лишь во второй теме четвертой пьесы (Пасспье) [5, 103], значительно меньше они заметны, или их вовсе нет, в других частях «Бергамасской сюиты» Дебюсси.

В «Бергамасской сюите» Дебюсси не столько отражена старинная Италия, сколько поэтическое творчество его современника Верлена. Первое стихотворение «Галантных празднеств» поэта – уже знакомо нам по романсам Дебюсси начала 80-х годов «Лунный свет» (совпадение названия с с третьей частью сюиты не случайно). Тут и появляются впервые в творчестве композитора «бергамасские» образы.

Название танца встречается в поэзии француза Пьера Верлена, олицетворяя светлый образ романтического прошлого. Вот первая строфа, написанная в обычной для автора (Верлена) изысканно-непринужденной манере, с оттенком грустного скепсиса:

Весь облик ваш –
Изысканный пейзаж,
Где на газон
Под струнный звон
Слетают маски
В пляске бергамасской.
Их фантастичный вид
Печаль в себе таит... (Выделено нами. – Ч. М.).

Дебюсси воссоздал образ бергамасской пляски, развернув его в небольшую циклическую композицию сюиты из четырех частей: Прелюдия (Moderato, F-dur) вводит нас в атмосферу «Празднеств». В центре сюиты – «Лунный свет» (образ так любимый композитором), Andante, Des-dur – лирический пейзаж. Вокруг него как бы в зоне сияния «Лунного света», – находятся два танца, причем оба созданные в миноре: Менуэт (Andantino, a-moll) и Паспье (Allegretto, fis-mol).

Танец Бергамаска часто называют «маски-бергамаски», т. е. добавляя второй элемент составного слова перед ним и получая новое, пожалуй, очень яркое определение содержания. «Маски-бергамаски» – не только полушутливая и звучная игра слов или деталь картины, овеянной воспоминаниями об Италии. Если искать в «Бергамаской сюите» Дебюсси местный колорит, то он, конечно, оказывается французским: более архаичный по краям цикла, более близкий к современной музыкальной жизни и интонациям – в середине. В этом смысле название жанра данного произведения «сюитой» оказывается несколько условным у Дебюсси.

Бергамо – оказывается сокровищницей романской старины, и, хотя оба танца, использованные в «Бергамаской сюите» Дебюсси, являются национально-французскими, «бергамаска» фигурирует здесь только как некая обобщающая формула былого времени. Собственно, отсюда взяты и жанры, использованные в XVII – XVIII веках: Прелюдия, Менуэт, Паспье [5, 103].

Впрочем, общее название фортепианного произведения Дебюсси «Бергамасская сюита» говорит о его танцевально-жанровых чертах, что подтверждают и названия трех частей сюиты – первой, второй и последней: Прелюдия, Менуэт, Паспье. Два традиционных названия пьес сюиты Дебюсси – «Прелюдия» и «Менуэт», несколько уступают оригинальным частям «Лунный свет» и «Паспье».

При этом темповая драматургия произведения «Бергамасская сюита» следующая: три первые пьесы цикла сюиты медленные. Их темп тем не менее в рамках медленного постепенно ускоряется; и последняя часть, выполняющая функцию финала, – быстрая.

«Бергамасская сюита» достаточно традиционно состоит из почти обычных 4-х частей:

Название частей	Тональность	Темповое содержание	Внутренний жанр	Роль в цикле	Размер
1. ПРЕЛЮДИЯ	F-dur	Moderato (tempo rubato) – (умеренно, сдержанно)	Черты вальса	Вступление	C
2. МЕНУЭТ	a-moll (III ступень)	Andantino, pp et tres delicatement (очень изящно, изысканно, утонченно)	Скерцозный	Средняя часть	¾
3. ЛУННЫЙ СВЕТ	Des-dur (VI низкая)	Andante tres expressif (очень выразительно)	Ноктюрн	Программный эпизод	9/8
4. ПАСПЬЕ	fis-moll (одно терцовый минор к основной тональности) и s к энгармонизму третьей части	Allegretto ma non troppo	Старинный французский танец	Финал	C

Пьесы «Прелюдия» и «Лунный свет» наиболее весомы в сюите, многогранные по своим образам. Они как бы ближе к повседневности, к нашему времени, хотя и занимают в драматургии цикла «свои места», соответственно старинной традиции: Прелюдия – начинает сюиту, а «Лунный свет» – медленная часть в ее центре или почти в центре цикла, т.е. предфинальная часть.

Эти пьесы совпадают с общими метрическими отношениями формы: I и III части – опорные доли большой композиции; а танцы («маски-бергамаски») расположены на «легких долях». Во всем слышен тонкий расчет взыскательного художника, его стремление в пестрой веренице своих видений сохранить гармоничную цельность всей картины, ее архитектонику.

Вместе с тем размеры частей создают концентрическую форму в «Бергамасской сюите»: крайние части – с характерным размером «С», средние, внутренние – с трехдольными ¾, 9/8. Данное танцевальное направление наиболее близко бергамаске.

Композитор протягивает жанровые и интонационные связующие нити на протяжении всего произведения и таким образом пьесы цикла тематически перекликаются между собой.

Так, в двух первых частях «поющие» терции и мелодические голоса, протянутые поверх фигуративной ткани, звучат предвестниками третьей пьесы цикла – «Лунного света».

Танцевальная тема Менуэта, вопреки традиции, иногда растворена в движении мелодических линий прелюдийного типа.

А в середине Паспье (pp, As-dur) возникает новый рисунок – реминисценция лирического пейзажа. Это также гармонирует с поэзией Верлена, у которого ночной ландшафт – музыкально резонирующий фон картины – выписан лишь в последней, третьей строфе стихотворения. Но Дебюсси образно и композиционно слил ее со второй (грустная песня) и это составило эстетически естественный центр всей композиции, опоясанный «бергамасскими» танцами по краям.

Тональный план пьес «Бергамасской сюиты» может сначала показаться аморфным и случайным. Но в действительности здесь все точно и рационально мотивировано, хотя, разумеется, совсем не в классическом стиле. Тоники четырех пьес сюиты: F – a – Des – fis образуют терцовую цепь с энгармонической заменой Cis на Des и повышением основной тональности F (на fis) в минорной трактовке (однотерцовая) – в финале. Здесь также характерно чередование тональностей мажор – минор, мажор – минор.

Заметим, что к увеличенным гармониям – «гармониям необычайного» Дебюсси проявил интерес еще в первых романсах: «Галантные празднества». Диезная альтерация F–fis (при том еще и мажоро-минор) приводит к размыканию, импрессионистически-нарочитому «обрыву» тонального плана начала и завершения цикла, и в то же время нарушает основную, казалось бы, бемольную структуру цикла.

Тональные пары пьес обнаруживают также парную связь первой степени родства (при энгармонической замене): F – a, Cis – fis (три пьесы в соотношении тональностей в большую терции и его разрушение в финале – квартовая «оттяжка»).

Тоникальная направленность поворота от фа мажора (Прелюдия) к ля минору (Менуэт) была бы идеально уравновешена следованием ре-бемоль – фа (S-t) в двух последних частях сюиты, если бы не призрачность фа мажора – фадиез минор. Она тонко гармонирует с образно-поэтическим строем верленовского стиха: симметрия оказывается нарушенной, разомкнутой, и это созвучно эстетике импрессионизма.

Посредине сюиты ля минор и ре-бемоль мажор «ласкающе» сопоставлены в терцовом плане. Возможно, фа мажор «Прелюдии» традиционно подчеркивает некий пасторальный нюанс, хотя в ней явно преобладают помпезность и декоративный размах. Ля-минорная середина первой пьесы «Прелюдия» предвещает интонационно и тонально родственный ей Менуэт. В свою очередь, в Менуэте обаятельно, свежо звучит тональный сдвиг от середины сложной трехчастной формы к репризе (fis-moll, Es-dur, A-dur) в определенной степени гармонически близок Des-dur'y пьесы «Лунный свет».

В середине «Пасспье» маленькое и меланхоличное As-dur'ное «интермеццо» (доминанта к Des-dur'y «Лунного света») на некоторое время возвращает нас в бемольную сферу пейзажа. Дебюсси уже достиг высочайшего искусства накладывать гармонические краски скользящими тональными полосами, излучающими свет и быстро сменяющими оттенки экспрессии. Мажор «Лунного света» оказывается удивительно и даже неизъяснимо печален.

Итак, в «Бергамасской сюите» нет стихии различных впечатлений. Наоборот, все взвешено эстетически и структурно интеллектом, вполне сознательно решающим поставленную художественную задачу. И все же «в этом прелестном произведении, где дарование, культура и техника художника уже развернулись во всем блеске и очаровании молодости, есть еще разные слои, разные степени зрелости стиля» [5, 106].

Примечательно, что наиболее популярная часть цикла «Лунный свет» – это та пьеса «Бергамасской сюиты», которую Дебюсси сделал не только композиционным, но и выразительно-смысловым центром сочинения. То, что звучит лишь подтекстом в прелюдии и танцах, открыто и свободно «изливается» здесь: Дебюсси в 1890-м году еще не свойственно было свои интимные переживания укрывать броней холодной элегантности. что пришло гораздо позже.

В «Бергамасской сюите» (название указывает на связь с миром староитальянского искусства), изданной в 1905 году в парижском издательстве Фромон, Дебюсси обращается к танцевальной старине, причудливо сочетая ее с изысканностью современного ладогармонического мышления. Рядом с жанровыми миниатюрами в духе клавесинной музыки XVIII века («Прелюдия», «Менуэт», «Паспье») впервые возникает меланхолически нежный ночной пейзаж «Лунный свет» (третья часть сюиты), один из ранних опытов импрессионистской звукописи у Клода Дебюсси.

Обратим внимание, что это сюита, в которой не только каждая часть имеет название, но и все произведение в целом также. Таким образом, «Бергамасская сюита» – является образцом программной сюиты (собственно, как и «маленькая сюита» «Детский уголок» Дебюсси).

Несмотря на наличие названий у каждой части сюиты, программа здесь оказывается обобщенной, поскольку имеется общее название произведения – «Бергамасская». Отметим, что наиболее ярким предшественником создания именно такого типа программности можно считать произведения Ференца Листа.

«Бергамасская сюита» Дебюсси написана в 1890 году (и переделывалась до 1905 года). Это одно из его ранних сочинений, ставшее, как уже шла речь, очень популярным у слушателей и исполнителей, в том числе и китайских. Сюита в течение пятнадцати лет оставалась неопубликованной. Но затем она стала популярной в первую очередь благодаря своей третьей части – «Лунный свет», которая «свидетельствует о любви композитора к комедии дель арте» [5, 51].

Следует обратить внимание на то, что «Бергамасская сюита» долго не удовлетворяла Дебюсси, в связи с чем она была неоднократно переделана композитором и полностью в завершенном виде закончена лишь через 15 лет после первоначального варианта – в 1905 году – т.е. в эпоху уже полной зрелости композиторского мастерства. Итак, Дебюсси создал «Бергамасскую сюиту», навсегда связав себя с Бергамо, с Бергамаской, с маской-бергамаской…

Научная новизна работы заключается в расширении представлений о полисемии жанра сюиты; о сюите как циклической музыкальной форме, имеющей различное образное толкование; о специфических особенностях программной сюиты.

Выводы. Бергамаска как музыкальное произведение самых различных жанров и бергамасская тема встречается у многих композиторов. Рассмотрение исторических вариантов существования сюиты свидетельствует о значительной ее эволюции. Отмечено переосмысление сюиты как жанра в творчестве К. Дебюсси и Г. Форе. Общее название фортепианного произведения «Бергамасская сюита» К. Дебюсси говорит о его танцевально-жанровых чертах: композитор воссоздал

образ бергамасской пляски, развернув его в небольшую циклическую композицию сюиты из четырех частей, чьи размеры создают концентрическую форму. Композитор протягивает жанровые и интонационные связующие нити на протяжении всего произведения, и таким образом пьесы цикла тематически перекликаются между собой.

Литература

1. Бергамаска // Интернет-ресурс. – режим доступа:http://www.elementdance.ru /lingvo/bergamaska
2. Бергамо // Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. 1890–1907 : В 86 томах. – СПб, 1893. – Т.5. – С. 475 – 476.
3. Копчевский И. Предисловие / И. Копчевский // Дж. Фрескобальди. Избранные клавирные сочинения / Сост. и ред. И. Копчевского. – М. : Музыка, 1983. – С. 4-12.
4. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники / К. Розеншильд. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 144 с.
5. Холмс Пол. Дебюсси / Пол Холмс / пер. с англ. А. Ивановой, Н. Истоминой. – Челябинск : Урал LTD, 1999. – 172 с.

References

1. Bergamasca. Retrieved from http://www.elementdance.ru/lingvo/bergamaska [in Russian].
2. Brockhaus F.A. & Efron I.A. (1893). Encyclopedic Dictionary. 1890-1907: In 86 Vols. Bergamo. Brockhaus F.A., Efron I.A. (Eds.). SPb. (Vols. 5) [in Russian].
3. Kopchevsky, I. (1983). J. Frescobaldi. Selected works clavier. Foreword. Moscow: Muzyika [in Russian].
4. Rozenshild, K. (1963). Young Debussy and his contemporaries. Moscow: Gosudarstvennoe muzyikalnoe izdatelstvo[in Russian].
5. Holmes, P. (1999). Debussy. (A. Ivanov, N. Istomin, Trans). Chelyabinsk: Ural LTD [in Russian].

УДК 784 (477)+008 «20»

Овсянніков В'ячеслав Георгійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОП-РОК ЯК СКЛАДОВА ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Мета роботи. У дослідженні охарактеризовано поп-рок як важливу складову популярної музичної культури України початку XXI століття на прикладі творчого доробку гуртів «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла». **Методологія** дослідження полягає в застосуванні комплексного методу, який дав змогу розглядати творчість українських гуртів, що працюють у стилі поп-рок, як цілісне явище, де поезія, музика, відеоряд виступають у синтезі, характерному для менестрельної традиції, до якої належить рок-музика. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що вперше в українській науці було проаналізовано творчий доробок гуртів «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла» 2000-х років у контексті популярної музичної культури

© Овсянніков В.Г., 2017

України, зокрема охарактеризовано тематику їхньої творчості, стильові орієнтири, відеоряд у музичних кліпах. На основі аналізу було виявлено основні параметри дослідження поп-року як стилю рок-музики, що сполучає риси рок- та поп-музики. **Висновки.** Поп-рок поєднує елементи рок-музики (єдність музиканта, поета і виконавця, колективність творчості, індивідуалізація стилю, соціальна активність) та популярної музики, яка сьогодні тісно поєднана з шоу-бізнесом (типізація та кліше у текстах і музиці, продюсерська, а не авторська творчість, концентрація на іміджі виконавця, відеокліп як засіб презентації хітової композиції). У творчості популярних українських гуртів «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла» у різний спосіб сполучаються традиції, що йдуть від рок-музики та шоу-бізнесу. Творчий доробок цих колективів є репрезентативним з точки зору спроби віднаходження балансу при поєднанні надбань світової рок-музики та національних музичних традицій, які можуть проявлятися не лише через фольклор, а за допомогою текстів, образів, музичного стилю.

Ключові слова: популярна музична культура України, поп-рок, «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла».

Овсянников Вячеслав Георгиевич, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Поп-рок как составляющая популярной музыкальной культуры Украины начала XXI века

Цель работы. В исследовании охарактеризован поп-рок как важная составляющая популярной музыкальной культуры Украины начала XXI века на примере творчества групп «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитела». **Методология** исследования заключается в применении комплексного метода, который позволил рассматривать творчество украинских групп, работающих в стиле поп-рок, как целостное явление, где поэзия, музыка, видеоряд выступают в синтезе, характерном для менестрельной традиции, к которой принадлежит рок-музыка. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в украинской науке было проанализировано творчество групп «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитела» 2000-х годов в контексте популярной музыкальной культуры Украины, в частности охарактеризованы тематика их творчества, стилевые ориентиры, видеоряд в музыкальных клипах. На основе анализа было выявлено основные параметры исследования поп-рока как стиля рок-музыки, совмещающий черты рок- и поп-музыки. **Выводы.** Поп-рок сочетает элементы рок-музыки (единство музыканта, поэта и исполнителя, коллективность творчества, индивидуализация стиля, социальная активность) и популярной музыки, которая сегодня тесно связана с шоу-бизнесом (типизация и клише в текстах и музыке, продюсерское, а не авторское творчество, концентрация на имидже исполнителя, видеоклип как средство презентации хитовой композиции). В творчестве популярных украинских групп «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитела» различным способом соединяются традиции, идущие от рок-музыки и шоу-бизнеса. Творческие достижения этих коллективов является репрезентативными с точки зрения попытки нахождения баланса при сочетании достижений мировой рок-музыки и национальных музыкальных традиций, которые могут проявляться не только через фольклор, а при помощи текстов, образов, музыкального стиля.

Ключевые слова: популярная музыкальная культура Украины, поп-рок, «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитела».

Ovsiannikov Viacheslav, *postgraduate of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Pop rock music as a part of Ukrainian popular music culture at the beginning of the 21st century

Purpose of Article. In the study the pop rock is characterized as an important part of Ukrainian popular music culture at the beginning of the 21st century. on the example of creative work of such bands as «SKAI», «Motor'rolla», «Antytila». **Methodology.** The research methodology lies in applying of integrated approach, which has allowed considering the work of

Ukrainian bands, working in pop rock genre, as an integral phenomenon where poetry, music and video sequence appear in the synthesis. It is typical for minstrel tradition to which the rock music belongs. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is in the fact that for the first time in Ukrainian science the creative work of «SKAI», «Motor'rolla» and «Antytila» bands of 2000-s in the context of Ukrainian popular music culture are analysed. In particular, the subject areas of their creativity, style guidelines and video sequence in music videos are characterized. Based on the analysis of the main parameters of the pop rock study as a style of rock music that combines features of rock and pop music are found out. **Conclusions.** Pop rock combines the elements of rock music (unity of a musician, a poet and an artist, work collectivity, style personalization and social activity) and popular music, which nowadays is tightly connected with show business (standardization and cliché in the texts and music, producer's instead of author's creativity, concentration on the artist's public image, music video as a tool of hit song presentation). In the creative work of popular Ukrainian bands such as «SKAI», «Motor'rolla» and «Antytila» in many ways. The traditions that come from rock music and show business are combined. Their work is representative in terms of finding balance attempts in the combination of the rock music advances and national music traditions, which can be apparent not only through folklore, but also through texts, images and music style.

Keywords: Ukrainian popular musical culture, pop rock, «SKAI», «Motor'rolla», «Antytila».

Актуальність теми дослідження. Сучасна українська неакадемічна музична культура репрезентована різними мистецькими напрямками, серед яких рок посідає важливе місце. Серед напрямків рок-музики, які вийшли на широкий загал і не є андеграундом, найбільшу популярність сьогодні має поп-рок. Попри поширеність останнього в українському культурному просторі, у поле зору дослідників найчастіше потрапляє музика класичних, синтетичних та експериментальних напрямів року і значно менше уваги приділяється більш популярним його відгалуженням, до яких належить поп-рок. У науковому полі цей напрям рок-музики є найменш досліджуваним: він зазвичай лише згадується як один з його різновидів. У розвідках, присвячених популярній музиці, поп-рок також переважно оминається, оскільки спектр питань при її вивченні надзвичайно широкий, і поп-рок поки що не потрапив у поле зору науковців і не став предметом спеціального дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На пострадянському просторі у працях В. Конен, В. Сирова, А. Цукера, Т. Чередніченко та інших вчених рок розглядається з соціокультурних та мистецтвознавчих позицій. В Україні дослідницька традиція вивчення рок-музики представлена роботами Є. Андреєва, І. Вавшко, Л. Васильєвої, Н. Лівої, В. Откидача, І. Палій, І. Палкіної та інших науковців, у яких порушено питання рок-культури, рок-мистецтва та рок-музики у різних аспектах, а об'єктом аналізу в їхніх працях виступає як зарубіжна, так і українська рок-музика. У вітчизняній науці при вивченні творчості українських виконавців найбільша увага приділяється фолк-роковому напряму (дослідження В. Тормахової [7]), який є найбільш репрезентативним щодо національної ідентичності української рок-музики, також у доробку українських вчених є розвідки щодо експериментальних напрямів рок-музики (наприклад, мелодекламація у розвідці І. Палкіної [4]). Український поп-рок цікавить науковців значно менше, а серед тих колективів, які потрапляють у поле зору укра-

їнських науковців, безумовним лідером є гурт «Океан Ельзи» (дослідження І. Вавшко [2]). Утім, українська поп-рокова сцена є значно більш широкою та різноманітною, а тому може стати предметом спеціального дослідження.

Мета статті полягає у вивченні творчості українських колективів, що працюють у напрямі поп-року, який є одним з провідних напрямів вітчизняної популярної музичної культури початку XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Сучасна українська популярна музика представлена не лише поп-музикою, хіп-хопом, роком, електронікою, традиційною естрадою, а й таким різновидом рок-музики як поп-рок, яка синтезує риси поп-музики та року. Поп- і рок-музика, на думку В. Сирова, є різними напрямами, де «рок» і «поп» стоять в опозиції один до одного, у них протистоять бунтарське та конформістське, справжнє та ілюзорне, серйозне та розважальне, натуральне та штучне тощо» [6, 40]. При цьому дослідник наголошує, що в обох напрямів музики одне коріння, бо «рок вийшов з надр поп-музики та надовго зберіг у собі її відбиток» [6, 37]. Також у поп- та рок-музики є й спільні риси, такі як багатомільйонна аудиторія та засіб комунікації «зірка – наповп»; в обох важливими є закони комерції, серед яких хіт-паради, реклама тощо; щодо власне музичної складової, то в обох напрямах провідною є пісенно-куплетні структури, елекроінструментарій, гучна динаміка, ритм, звукові ефекти тощо [6, 36-37]. В. Сиров концептуально розмежовує обидва напрями, однак зазначає, що є й проміжний музичний шар – поп-рок, до якого дослідник відносить творчість Пола Маккартні, Елтона Джона, Еріка Клептона, музику гуртів Bee Gees, Queen, Nirvana, U2, Linkin Park та ін., вказуючи, що при стильовій еволюції музика рухається найчастіше у бік «поп», ніж навпаки [6, 37].

Щодо останнього спостереження автора, його підтвердити може приклад еволюції стилю популярного українського гурту «Скрябін», який 2003 р. при зміні складу перейшов з електроніки до поп-рокового звучання. До поп-року відносять і найпопулярніший гурт України «Океан Ельзи», який є візитівкою української рок-сцени, хоча у наукових розвідках та журналістських нарисах відсутня така стильова дефініція щодо стилю колективу. Серед українських гуртів, які можна віднести до напряму поп-рок, назвемо «СКАЙ», «Мотор'ролла» та «Антитіла», які яскраво репрезентують українську поп-рокову сцену. Три останні колективи, які нами обрано для характеристики вітчизняного поп-року, ми об'єднуємо не лише стильовими, а й мовними критеріями (усі три гурти виконують пісні українською мовою, на відміну від російськомовних українських гуртів та виконавців, які також є репрезентантами українського поп-року), а також періодом творчого злету, який припадає на перше десятиріччя XXI століття.

Засновниками гурту «СКАЙ» («С. К. А. Й.») [5] у 2001 р. стали тернополяни Олег Собчук та Олександр Грищук, які почали своє сходження на музичний олімп з рідного міста, поступово розширюючи свою аудиторію від Західної України до усієї країни. Колектив брав участь у різних фестивалях, однак вийти на загальнонаціональний рівень їм вдалося завдяки участі 2005 р. у програмі «Свіжа кров» на каналі М1, після чого гурту було запропоновано контракт. Через рік колектив випускає свій перший студійний альбом «Те, що треба» (2006),

який відрізнявся розмаїттям музичного матеріалу. На сьогоднішній день гурт записав п'ять альбомів («Те, що треба» (2006), «Планета С. К. А. Й.» (2007), «!» (2010), «Край Неба» (2014), «Нове життя» (2016), які демонструють різні грані творчості колективу.

Індивідуальне обличчя гурту було сформовано у першому альбомі «Те, що треба» (2006), куди увійшли композиції, написані у попередні роки. Автором більшості текстів є вокаліст «СКАЙ» Олег Собчук, а участь у створенні композицій та аранжуванні беруть усі музиканти. У творчості гурту переважає особиста лірика, однак є багато пісень соціально-громадської тематики. Провідним стилем колективу є поп-рок, хоча деякі композиції можуть бути охарактеризовані як альтернативний рок та пост-панк.

Хітом, що приніс колективу загальноукраїнське визнання, стала композиція «Тебе це може вбити», хоча вперше вони були представлені широкій публіці (передача «Свіжа кров» на каналі М1) з піснею «Подаруй світло». Балада «Тебе це може вбити» є своєрідною візитівкою гурту, на яку було знято кліп, де роль ліричної героїні зіграла дружина Олега Собчука.

Пісня носить особистісний характер, при цьому в її тексті відсутня будь-яка конкретика – розповідь йде ніби з підсвідомості автора, який, не наважаючись відкрити коханій людині деякі сторінки свого життя, висловлюється за допомогою недомовок та натяків. Водночас такого роду текст стає своєрідною загадкою і для слухача, даючи їм широкий простір для уяви.

Щодо музичної складової пісні, то вона є класичною рок-баладою, її мелодичними прототипами є західні зразки рок-музики, вплив яких позначено на музичному матеріалі та формі твору. Виразна мелодія пісні допомагає поєднати розірвані фрази-спогади ліричного героя, вона фактично є безперервною і переривається лише невеличкими інструментальними програшами. Єдності твору сприяє мелодична близькість приспівів та куплетів, які плавно переходять один в один, створюючи ефект поступового розгортання розповіді-сповіді ліричного героя.

Відеоряд пісні лише частково пов'язаний з її текстом, де героїня вже є мертвою, але підкреслює символічність змісту твору та асоціативність з класичними сюжетами. У цілому ж композиція є класичним зразком любовної лірики, яка звертається до вічної теми кохання, яка завжди межує зі смертю. Образи героїв відео також вирішено у романтичному ключі, чим підкреслюється вічність теми кохання-смерті. Утім, через десять років Олег Собчук у пісні «Ідеальна» з альбому «Нове життя» (2016) пропонує іншу інтерпретацію теми кохання, ніж висловлену у творі «Тебе це може вбити». Ліричний герой вже не вагається і врешті-решт відмовляється від недомовок і стає з коханою відвертим. Але це вже не той романтичний хлопець, а справжній чоловік, образ якого ідеально накладається на новий імідж соліста, а маскулінність героя підкреслюється більш «важкою» та експресивною музикою.

Пісня «Best друг» з другого альбому «Планета С. К. А. Й.» (2007) розкриває особистісну тему, але вже не кохання, а дружби. Утім, відеоряд до неї виводить цей твір у соціальну площину, оскільки у кліпі порушено проблему ВІЛ/СНІДу у контексті ставлення суспільства до інфікованих та хворих, коли

більшість друзів відвертаються від людини, якщо дізнаються про її хворобу. Відеоряд таким чином дає соціально важливу інтерпретацію тексту пісні, яка, на перший погляд, не торкається тем громадського звучання. Щодо музичної складової пісні «Best друг», то вона має чіткий поділ на куплети і приспів, де останній, згідно з канонами поп-музики, є більш мелодично яскравим та виразним. Стилістично композиція «Best друг», як і попередня «Тебе це може вбити», орієнтується на західні взірці рок-музики.

Отже, творчий доробок гурту «СКАЙ» є класичним зразком українського поп-року початку XXI століття, який характеризується зверненням до особистісної та соціально значимої тематики, стильовою орієнтацією на світові традиції поп-року, переломлюючи їх крізь призму своєї індивідуальності.

Гурт «Мотор'ролла» [3] було засновано у Хмельницькому 1994 р. За більш ніж 20 років існування колективу його склад зазнавав змін, і найбільш серйозні відбулися у період з 2000 по 2003 р., коли з гурту пішов один з його засновників – вокаліст Олександр Буднецький, а його місто зайняв Сергій Присяжний, який до того був у ньому гітаристом та бек-вокалістом. За час існування гурт випустив п'ять альбомів («Забави патріотів» (1996), «Тиск» (1999), «…шо кому не ясно?» (2005), «Кольорові сни» (2008), «Два кроки до весни» (2015)), які характеризують творчість колективу з її перших кроків до сьогодні. Оновлений склад гурту набув всеукраїнської популярності піснями, що увійшли до третього альбому «…шо кому не ясно?» (2005).

У творчості гурту «Мотор'ролла» чільне місце посідають пісні особистісного змісту, також є твори й соціальної спрямованості. Тексти і музику створюють усі учасники колективу, серед яких лідер гурту Сергій Присяжний, низку пісень написано на вірші Тамари Приймак. Колектив співпрацює з іншими виконавцями, зокрема лідерами гуртів ВВ, «Тартак» та «Mad Heads», співачками Валентиною Степовою, Ерікою та ін. Окрім поп-року, музиканти звертаються до інших рокових стилів –альтернативний рок, ґрандж, ню-метал.

Композиція «Не дзвонила, не заходила» з альбому «…шо кому не ясно?» (2005) є особистісною лірикою, яка має іронічний характер. Цікавим є музичне вирішення пісні, яке, з одного боку, спирається на традиції світового року, з іншого – на національні музичні традиції. Пісня починається традиційними гітарними рифами, але на початку куплету відразу ж відбувається модуляція в іншу тональність, що не часто буває у рок-композиціях, хоча сам прийом модуляції, часто неодноразової, є достатньо поширеним в рок-музиці. Повернення в основну тональність у приспіві і подальше тональне роз'єднання заспіву та приспіву має на меті показати змістовне їхнє розшарування, оскільки тексти заспіву та приспіву фактично лежать у двох площинах – дещо «шизофренічний» текст заспіву, у якому часто поєднується непоєднуване («комети, планети та краплі ртуті, плакати, солдати та що може бути») для характеристики героїні, та короткий текст приспіву («Не дзвонила, не заходила .... не любила, з розуму зводила …»), де герой резюмує щодо їхніх стосунків. Роз'єднання приспіву та заспіву є не лише текстовим та тональним, а й стилістичним – у заспіві викори-

стано стилістику західної рок-музики, тоді як у приспіві з'являються типові інтонації, характерні для української музики, які генетично споріднені з танцювальними та жартівливими піснями, незважаючи на мінорний лад пісні. Іронічний характер підкреслюється й відеорядом, де лірична героїня охарактеризована відповідною зовнішністю та незграбними рухами. Українські інтонації цілком органічно вплетені до музики пісні, а тому не наближають її до фолк-року, а дають змогу поєднати традиції європейського поп-року з українською музичною традицією.

Одним з найпопулярніших хітів гурту «Мотор'ролла» є пісня «8-ий колір» з того ж альбому, авторами якої є Сергій Присяжний та Тамара Приймак. Це лірична композиція, за жанром близька до рок-балади. Пісня є класичним зразком особистісної лірики, де тісно поєднані мотиви кохання та смерті, які також знайшли відображення і у відеоряду, який, однак, не є ідентичним із сюжетною лінією твору. З точки зору структури пісня «8-ий колір» має традиційну форму із заспівом та приспівом, де останній виступає кульмінацією мелодичного розвитку, його вершиною. Попри класичні форми та прийоми рок-музики (інструментальний епізод перед повтором приспіву наприкінці твору, який майже кінематографічно ілюструє драматизм сюжету, експресивний вокал), пісня не вписується у класичні західні зразки рок-балад, а є близькою до української пісенно-романсової лірики завдяки й інтонаційним зворотам, але передусім тридольному розміру, використання якого є нетиповим для класичного року.

Пісня «Моя вода» з альбому «Кольорові сни» (2008) також є рок-баладою, а її загальна драматургія близька до пісні «8-ий колір» із заспівом та приспівом з кульмінацією розвитку на останньому, драматичним інструментальним епізодом перед повтором останнього приспіву. Стилістично цей твір близький до класичних традиції західної рок-музики. Відеоряд за сюжетом не збігається з текстом пісні, але по-своєму інтерпретує тему кохання, яка розкривається у тексті твору.

Ще одну пісню з альбому «Кольорові сни» «Аеліта» можна розглядати як таку, що має соціальний підтекст і розкриває тему вживання наркотиків. Хоча у самому тексті є лише натяк на цю проблематику («Плямою світла мовчить Аеліта, п'є своє приторне зілля»), сюжет відеоряду концентрується саме на цій тематиці. За стилем і драматургією твір близький до попереднього, що свідчить про використання апробованої моделі музичної драматургії у піснях гурту. Утім, музичний матеріал, поезія, яка є далеко не простою та насиченою символами та алегоріями, робить твори гурту «Мотор'ролла» цікавим та різноманітними, а відеоряд, який традиційно для кліпів, не ілюструє зміст твору, а лише відштовхується від нього, даючи самостійний сюжет, доповнює композиції і розкриває їх внутрішній потенціал.

Офіційною датою народження гурту «Антитіла» [1] є 2008 р., хоча його соліст Тарас Тополя вперше виступив з піснею «Антитіла», яка потім стала назвою гурту, в одному з київських клубів 2004 р. За менш ніж 10 років існування колектив випустив п'ять альбомів: «Будувуду» (2008), «Вибирай» (201I), «Над

полюсами» (2013), «Все красиво» (2015), «Сонце» (2016). Більшість творів колективу написано українською мовою, але є кілька пісень англійською та російською, що було пов'язано з творчою співпрацею гурту у різні періоди творчості. Музику і більшість текстів пише соліст Тарас Тополя. У стильовому відношенні «Антитіла» не є однорідним – окрім поп-року, музиканти звертаються й до інших стилів – рок-н-рол, альтернативний рок, інді-рок. Тематика є типовою для поп-рокових колективів і включає особистісну лірику, пісні соціальної проблематики, твори патріотичного змісту.

Композиція «Будувуду» з однойменного альбому є зразком особистісної лірики, де тема кохання трактується в іронічному ключі. Для відтворення відповідного образу музикантами було обрано стилістику рок-н-ролу, яка дуже вдало накладається на текст пісні, а відеоряд доповнює образ шалених коханців, які вдаються до магічних практик.

Пісня «Вибирай» з однойменного альбому присвячена гостросоціальній проблематиці впливу телебачення на людину. Стилістично пісня близька до західних зразків рок-музики, а у музичній драматургії твору використано прийом, вже описаний нами на прикладі пісні гурту «Мотор'ролла» «Не дзвонила, не заходила» – тональне розмежування заспіву та приспіву, яке і у цьому випадку обумовлений текстом, де у заспівах йде оповідь, а у приспівах звертання до молодої людини обрати нетелевізійну реальність. Відеоряд в алегоричній формі ілюструє основний меседж пісні, унаочнюючи в сюжеті та образах залежність людини від картинки на телеекрані.

Ще одна соціально значима тема піднята у пісні «Невидимка» з того ж альбому – тема абортів. Як і в попередньому кліпі, текст пісні доповнюється відеорядом, який ілюструє зміст твору. За допомогою виражальних засобів – повтору слів та музичних фраз – досягається ефект напруження, який посилює драматизм ситуації та тривогу. Єдність твору придає практично її повне звучання на тонічному органному пункті, що при швидкому темпі ніби стримує рух і надає пісні внутрішньої драматичності.

Пісні гурту «Антитіла» 2000-х років орієнтуються на європейський музичний стиль поп-року, однак музиканти колективу обирають ті його моделі та жанри, що відповідають творчому задуму. У 2010-х роках після співпраці з російською шоу-індустрією гурт частково змінив музичні орієнтири, і у низці пісень більш пізнього періоду відчувається вплив російського року, який хоча і дещо нівелюється українськими текстами пісень, однак є достатньо відчутним.

Висновки. Поп-рок, як будь-який інший напрям рок-музики, належить до менестрельної традиції, однією з характерних рис якої є авторство текстів та музики самим виконавцям і в яких відображено їхній світогляд. На відміну від поп-музики, яка у більшості випадків представлена шоу-бізнесовими проектами, де за кінцевий продукт відповідає не композитор, автор тексту чи виконавець, а продюсер, зацікавлений передусім у швидкому прибутку, а тому орієнтований на пересічного слухача та його музичні смаки, який не дбає про індивідуальність та унікальність свого продукту, поп-рок є відгалуженням рок-

музики, де попри дещо «полегшений» (у порівняні з класичним або «важким» роком) музичний стиль яскраво виражена індивідуальність авторів-виконавців. Ця індивідуальність проявляється у тематиці творчості поп-рок-колективів, де окрім особистісної лірики важливе місце посідають соціально значимі теми; у виборі музичного стилю, який може орієнтуватися як на західні зразки, так і на українські музичні традиції, переломлені в особливий спосіб. Останнє особливо важливо у контексті розвитку української популярної музики, зразком та орієнтиром якої є світова музична традиція: найбільш болючим місцем української рок-музики та особливо поп-року є відсутність зв'язку з національним корінням та недостатній вияв національної специфіки через використання засобів музичної виразності та інструментарію, винайдених та апробованих у світовій музичній практиці. До соціальної тематики музиканти гуртів «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла» звертаються протягом усього періоду своєї творчості, хоча провідною тематикою колективів є особистісна лірика. З точки зору музичного стилю усі названі гурти орієнтуються на зразки світової, подекуди російської рок-музики, однак у низці композицій відчутні й українські музичні традиції через використання фольклорних та пісенно-романсових інтонацій. Також національно орієнтованим чинником творчості гуртів «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла» є виконання пісень українською мовою, що стимулює музикантів до пошуку органічного поєднання світових та українських музичних традицій у рок-музиці, де національне виявлятиметься не лише в текстах творів, а й у музиці, причому без прямого запозичення фольклорних джерел, що у подальшому має сприяти інтеграції української рок-музики у світовий контекст.

Поп-рок однак не позбавлений рис шоу-бізнесу, серед яких назвемо використання типових прийомів музичного розвитку та апробованих музичних форм, які межують з музичними кліше, характерними для поп-музики. В аналізованих композиціях ми відзначали індивідуальні рішення у композиціях пісень через поєднання тексту, мелодики, інструментального супроводу, але також і типові прийоми, апробовані в попередніх композиціях, які в той чи інший спосіб було використано у наступних. Утім, у більшості випадків типізованість стосувалася прийомів розвитку та динамізації композиції, а не самого музичного матеріалу, який в кожній пісні є індивідуальним. Також до шоу-бізнесових складових поп-року відзначимо орієнтацію на хітові композиції альбомів та зняття на них кліпів, які стають засобом промоції пісень та презентації колективу. У відеокліпах музиканти презентують свій образ, доповнюють зміст пісні або ж розповідають новий сюжет, який прямо не пов'язаний з її змістом, але підкреслює основний меседж твору.

Література

1. Антитіла. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://antytila. com/

2. Вавшко І. В. Океан, що не має дна. До 20-річчя заснування гурту «Океан Ельзи» / І. В. Вавшко // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Вип. 25. – К. : Міленіум, 2014. – С.378–381.

3. Мотор'ролла. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.motor-rolla.com.ua/

4. Палкіна І. І. Жанр мелодекламації в українській рок-музиці / І. І. Палкіна // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2014. – № 4. – С. 144–148.

5. СКАЙ. Офіційний сайт [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.skay.com.ua/

6. Сыров В. Стилевые метаморфозы рока / В. Сыров. – СПб. : Композитор, 2008. – 312 с.

7. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Тормахова Вероніка Миколаївна ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – 17 с.

References

1. Antytila (2016). Retrieved from http://antytila.com/ [in Ukrainian].

2. Vavshko, I. V. (2014) The ocean that has no bottom. The 20th anniversary of the group «Okean Elzy». Mystesttvoznavchi zapysky, 25, 378–381 [in Ukrainian].

3. Motor'rolla (2016). Retrieved from http://www.motor-rolla.com.ua/ [in Ukrainian].

4. Palkina, I. I. (2014). Recitation-genre to music in Ukrainian rock-music. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 4, 144–148 [in Ukrainian].

5. SKAY (2016). Retrieved from http://www.skay.com.ua/ [in Ukrainian].

6. Syrov, V. (2008). Stylistic metamorphosis of the rock. SPb: Kompozitor [in Russian].

7. Tormkhova, V. N. (2007). Ukrainian popular music and folklore: interosculation and synthesis. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Бабушка Л.Д. Festive видовище як феномен візуальної медіа культури 3

Денисюк Ж.З. Семантика інтернет-простору як середовище формування творів постфольклорного типу..... 14

Хлебосолов І.О. Теоретико-методологічні засади державного регулювання національного культурного простору 22

Шаган А.Л. Громадянський діалог як форма соціокультурної взаємодії 31

РОЗДІЛ ІІ. МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОСТІ

Дениско П.В. Сполучення людини і скляного об'єкта як приклад гібридної візуальної метафори 38

Гусакова Н.М., Штефюк В.Д. Багатоплановість професійно-педагогічної діяльності творчої особистості режисера..... 48

РОЗДІЛ ІІІ. ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ

Безручко О.В. Issues of work of two authors, film directors (co-writers of scripts and film directors) on a debut movie in the second half of the 1930ies [Проблематика роботи двох авторів-режисерів («парних» сценаристів і режисерів) над дебютним фільмом у другій половині 30-х рр. ХХ ст.] 57

Гармаш Ю.Т., Прядко О.М. Кольорова гармонія у творах екранного живопису..... 67

Герц І.І. Інноваційні прийоми в опануванні дисципліною «методика виконання класичного танцю» 77

Єсипенко Р.М. Організаційні проблеми українського театру 60-80-х років ХХ століття (заходи з підвищення кваліфікації творчих працівників театрів) 86

Перцова Н.О. Принцип хорової театралізації на прикладі творчості академічного камерного хору «Хрещатик» 94

Толмачов Р.В. Теоретико-методологічні особливості роботи з дитячим хором 100

Антоненко О.М. Музична культура Запорізького краю 30-50-тих рр. ХХ ст. 109

Афоніна О.С. Художні прийоми «подвійного кодування» в синтезі мистецтв…….118

Бондарчук В.О. Дмитро Гнатюк – у боротьбі за естетичну ідентифікацію вітчизняного культурно-мистецького простору 1960-х років 128

Дундяк І.М. Музеєфікація церковного мистецтва Прикарпаття (факти, постаті): друга половина XX – початок XXI століть 137

Жук М.Й., Зенічев Д.В. Містобудівні аспекти формування предметно-ландшафтного середовища житлової забудови 146

Іванников Т.П. Сюїта «Koyunbaba» Карло Доменіконі: риси орієнталізму в італійській гітарній музиці 155

Івлева В.П., Повх І.М. Роль міського дизайну в сучасному урбаністичному середовищі 169

Каблова Т.Б. Румянцева С.В. Специфіка вивчення регіональної хорової культури в соціальному контексті розвитку XX – початку XXI ст. 179

Кузенко П.Я. Роль особистості майстра в розвитку народного мистецтва Гуцульщини XIX ст. 184

Світлична О.М., Цебрик А.В. Типові ознаки пластичної мови м'якої дитячої книги 194

Фіалко В.О. Режисерсько-сценографічна складова театрального процесу України 1970-х років 203

Шумакова С.М. «Театр станів»: синестетична природа дієво-енергетичного початку 209

Василишина Н.А. Оссіанічна тема у французькому живописі та її значення в формуванні пейзажних парків Європи……...216

Гуренко Л.О. «Епоха без символу»: її культурологічна індикація Миколою Вороним 226

Домащук Х.С. Арт-галерея в сучасному соціокультурному просторі України 232

Корусь О.П. Мала пластика Дружківського фарфорового заводу……..240

Цзян Маньні Витоки «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі: до історії створення та загальна характеристика 249

Овсянніков В.Г. Поп-рок як складова популярної музичної культури України початку XXI століття……259

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА I. ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Бабушка Л.Д. Festive зрелище как феномен визуальной медиакультуры 3

Денисюк Ж.З. Семантика интернет-пространства как среды формирования произведений постфольклорного типа…….14

Хлебосолов И.А. Теоретико-методологические основы государственного регулирования національного культурного пространства 22

Шаган А.Л. Гражданский диалог как форма социокультурного взаимодействия 31

ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Дениско П.В. Соединение человека и стеклянного объекта как пример гибридной визуальной метафоры 38

Гусакова Н.Н., Штефюк В.Д. Многоплановость профессиональной деятельности творческой личности режисера 48

ГЛАВА III. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Безручко А.В. Проблематика работы двух авторов-режиссеров («парных» сценаристов и режиссеров) над дебютным фильмом во второй половине 30-х гг. XX ст. 57

Гармаш Ю.Т., Прядко А.М. Цветовая гармония в произведениях экранной живописи……67

Герц И.И. Инновационные приемы в овладении дисциплиной «Методика исполнения классического танца»……..77

Есипенко Р.Н. Организационные проблемы украинского театра 60-80-х годов XX ст. (Мероприятия по повышению квалификации творческих работников театра)……..86

Перцова Н.А. Принцип хоровой театрализации на примере творчества академического камерного хора «Хрещатик»……...94

Толмачов Р.В. Теоретико-методологические особенности работы с детским хором 100

Антоненко А.Н. Музыкальная культура Запорожского края 30-50-х гг. XX в.…109

Афонина Е.С. Художественные приемы «двойного кодирования» в синтезе искусств……118

Бондарчук В.А. Дмитрий Гнатюк – в борьбе за эстетическую идентификацию отечественного культурно-художественного пространства 1960-х годов 128

Дундяк И.Н. Музеефикация религиозного искусства Прикарпатья (факты и личности): вторая половина XX – начало XXI в. ……..137

Жук Н.И., Зеничев Д.В. Градостроительные аспекты формирования предметно-ландшафтной среды жилой настройки…….146

Иванников Т.П. Сюита «Koyunbaba» Карло Доменикони: черты ориентализма в итальянской гитарной музыке 155

Ієвлева В.П., Повх И.П. Роль городского дизайна в современной урбанистической среде..... 169

Каблова Т.Б. Румянцева С.В. Специфика изучения региональной хоровой культуры в социальном контексте развития XX – начала XXI вв. 179

Кузенко П.Я. Роль личности мастера в развитии народного искусства Гуцульщины XIX в. 184

Светличная Е.Н., Цебрик А.В. Типовые признаки пластического языка мягкой детской книги..... 194

Фиалко В.А. Режиссерско-сценографическая составляющая театрального процесса Украины 1970-х годов 203

Шумакова С.Н. «Театр состояний»: синестетическая природа действенно-энергетического начала..... 209

Василишина Н.А. Оссианическая тема во французской живописи и ее значение в формировании пейзажных парков Европы……..216

Гуренко Л.А. «Эпоха без символа»: ее культурологическая индикация Николаем Вороным..... 226

Домащук К.С. Арт-галерея в современном социокультурном пространстве Украины..... 232

Корусь Е.П. Малая пластика Дружковского фарфорового завода…….240

Цзян Маньни Истоки «Бергамасской сюиты» К. Дебюсси: к истории создания и общая характеристика..... 249

Овсянников В.Г. Поп-рок как составляющая популярной музыкальной культуры Украины начала XXI века..... 259

CONTENTS

CHAPTER I. PROBLEMS OF CULTURE: HISTORICAL AND CURRENT INTELLIGENCE

Babushka L. Festive spectacle as a phenomenon of visual media culture……..3

Denysyuk Zh. Semantics of the internet-space as among the formation of post-film type works..... 14

Hlebosolov I. Historiographical review of theoretical and methodological principles of state regulation of national cultural space……....22

Shagan A. Civil dialogue as a form of social and cultural interaction……31

CHAPTER II. THE MORAL AND ETHICAL ISSUES OF THE DAY

Denysko P. The combination of a man and a glass object as an example of hybrid visual metaphor……...38

Gusakova N.,
Shtefiuk V. Diversity of professional and pedagogical work of the director's creative personality……48

CHAPTER III. ARTISTIC CREATIVITY AS A SUBJECT AESTHETIC ART ANALYSIS

Bezruchko O. Issues of work of two authors, film directors (co-writers of scripts and film directors) on a debut movie in the second half of the 1930ies 57

Garmash Y., Pryadko A. Colour harmony in screen painting works……..67

Herts I. Innovative techniques for mastering the discipline «methodology of performing of a classical dance»…….77

Esypenko R. The organisational problems of the theatre in 1960-1980 (the measures of the improvement of the theatrical workers' professional skills)..... 86

Pertsova N. The principle of the choral dramatization on the works of academic chamber choir «khreschatyk»…….94

Tolmachov R. The theoretical and methodological particularities of the work with a child's choir……..100

Antonenko O. Musical culture of zaporizhzhya region at the 1930 – 1950s……109

Aphonina O. Artistic techniques «double coding» in the synthesis of the arts…..118

Bondarchuk V. Dmytro Gnatiuk – in the struggle for aesthetic identification of domestic cultural and artistic space of the 1960s years……128

Dundiak I. Museumification of religious art of Carpathian Region (facts and personalities): in the second half of the XX century – early XXI centuries 137

Zhuk M., Zenichev D. Town development aspects of subject-landscape environment residential building 146

Ivannikov T. Carlo domeniconi's suite «koyunbaba»: features of orientalism in italian guitar music 155

Iyevleva V., Povkh I. The role of urban design in the modern urban environment…… 169

Kablova T., Rumyantseva S. The specificity of exoploring the concept of regional choral culture in the social context of the twentieth century 179

Kuzenko P. Role of master's personality in folk art development of Hutsulshchyna in XIX century 184

Svitlichna O., Tsebryk A. Typical features of the plastic language of a soft child's books…...194

Fialko V. Producer-designing constituent of the theatrical process of ukraine in the 1970s……203

Shumakova S. «Theatre of states»: synesthetic nature of action and energy-related origin……209

Vasylyshyna N. Ossyan's theme in french painting and landscape art of the XIX century……...216

Hurenko L. «Epoch without symbol»: its culturological indication of mykola voronyi……226

Domashchuk K. Art gallery in modern social and cultural space of Ukraine……....232

Korus O. Druzhkivka porcelain factory figurines……240

Manni J. Origins of the «suite Bergamasque» by C. Debussy: the history of creation and general characteristics 249

Ovsiannikov V. Pop rock music as a part of Ukrainian popular music culture at the beginning of the 21st century 259

Вимоги до публікацій
в наукових журналах Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались.**

Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 «Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання»; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) «Реферат и аннотация. Общие требования»; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93,**

e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua.

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. **Правила цитування:**

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
- вторинне цитування не дозволяється;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. **Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами).**

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами).**

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат,** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки.**

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому» *(Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).*

Наприклад:

Антропологічна компонента природи держави

В.В.Хміль, Т.В. Хміль

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширення уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

Ключові слова: парадигма антропологічності; держава; громадянське суспільство етика; мораль; постлібералізм

6. **Вимоги до основного тексту:**

– «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження**. **Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (http://translit.kh.ua/#passport);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнового автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book)
- http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії: http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf

Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв’язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ, ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

TOPICAL PROBLEMS OF HISTORY, THEORY AND PRACTICE OF ARTISTIC CULTURE

Збірник наукових праць

Journal

Випуск XXXVIII

Редактор	*М.П. Данильченко*
Редагування англомовних анотацій і транслітерації	*Т. С. Рева*
Комп'ютерна верстка	*Т. В. Кравченко*

Адреса редакції

01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 30.05.2017 р. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Ум.-друк. арк. 16,16. Облік.-вид. арк 21,38. Наклад 300 прим.

Видавництво «Міленіум»

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготовлювачів, розповсюджувачів видавничої продукції

ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в, тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millenniu