ISSN 2226-2180

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 34

Київ – 2018

УДК 78
ББК 85(4 Укр)
М 65

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ: Зб. наук. праць. Вип. 34. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2018. 357 с.

Збірник наукових праць «Мистецтвознавчі записки» має на меті висвітлення різноманітної історичної та теоретичної проблематики мистецтвознавства та культурології. Тематика статей пов'язана як із сучасною мистецькою практикою, так і з художньою культурою минулих епох. У статтях представлено широкий спектр мистецтвознавчої та культурологічної думки.

Видання розраховане на фахівців-дослідників, теоретиків і практиків мистецтва та культурології, викладачів, аспірантів та студентів гуманітарних навчальних закладів, а також на широкий загал усіх, хто цікавиться проблемами художньої культури.

Редколегія:

АФОНІНА О. С. – доктор мистецтвознавства, доцент (НАКККіМ) – *головний редактор;* **СТАНІСЛАВСЬКА К. І.** – доктор мистецтвознавства, професор (НАКККіМ) – *заступник головного редактора;* **ЗОСІМ О. Л.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (НАКККіМ) – *відповідальний секретар;* **БІЛЬЧЕНКО Є. В.** – доктор культурології, доцент; **БІТАЄВ В. А.** – доктор філософських наук, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України; **ВОЛКОВ С. М.** – доктор культурології, професор; **ГЕРЧАНІВСЬКА П. Е.** – доктор культурології, професор (НАКККіМ); **ГЛИВИНСЬКИЙ В. В.** – доктор мистецтвознавства, доцент (США); **ЖУКОВА Н. А.** – доктор культурології, доцент; **ЗУБАВІНА І. Б.** – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України; **КЛАУС КАЙЛ** – доктор філософії в галузі мистецтвознавства, габілітований; **МАРТИНЮК Т. В.** – доктор мистецтвознавства, професор; **МИЛЕНЬКА Г. Д.** – доктор мистецтвознавства, професор; **МИХАЙЛОВА Р. Д.** – доктор мистецтвознавства, професор; **ПЕТРОВА І. В.** – доктор культурології, професор; **ПОГРЕБНЯК Г. П.** – кандидат мистецтвознавства, доцент (НАКККіМ); **ПУЧКОВ А. О.** – доктор мистецтвознавства, професор; **РЖЕВСЬКА М. Ю.** – доктор мистецтвознавства, професор; **РОМАНЕНКОВА Ю. В.** – доктор мистецтвознавства, професор; **ФЕДОРУК О. К.** – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України; **ЧЕКАН Ю. І.** – доктор мистецтвознавства, доцент; **ЧЕПАЛОВ О. І.** – доктор мистецтвознавства, професор; **ШАК Т. Ф.** – доктор мистецтвознавства, професор (Росія); **ШКОЛЬНА О. В.** – доктор мистецтвознавства, с.н.с.; **ШУЛЬГІНА В. Д.** – доктор мистецтвознавства, професор (НАКККіМ).

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

Збірник наукових праць "Мистецтвознавчі записки" індексується в міжнародних базах даних:
International Impact Factor Services; Google Scholar; Journals Impact Factor; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services Science Index (РІНЦ)

Друкується за рішенням Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
протокол № 4 від 27 листопада 2018 р.

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Свідоцтво: КВ № 21135-10935ПР
від 08.12.2014 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018
© ТОВ "ІДЕЯ ПРИНТ", 2018
© Автори, 2018

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ

УДК 391:687.112:791:930

Білякович Ліана Миколаївна,
кандидат технічних наук, професор кафедри
дизайну одягу Київського національного університету
культури і мистецтв
podium-lex@ukr.net
ORCID: 0000-0001-7854-2043

ЦИКЛІЧНА ДИНАМІКА МОДИ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ І ПЕРСПЕКТИВИ ПРОГНОЗУВАННЯ НА ЗЛАМІ XX – XXI ст.

Метою статті *є узагальнення положень теорій циклічного розвитку моди та виявлення їхньої релевантності щодо прогнозування модних тенденцій зламу XX – XXI ст.* ***Методологічну основу дослідження*** *утворюють принципи історизму та об'єктивності, принципи системного підходу, порівняльно-історичний метод аналізу.* ***Наукова новизна*** *публікації полягає у виявленні релевантності положень «циклічних теорій» щодо прогнозування динаміки моди межі XX – XXI ст.* ***Висновки.*** *Аналіз теорій циклічності моди засвідчує актуальність низки їхніх положень щодо прогнозування модних тенденцій на зламі XX – XXI ст. Водночас, актуальними завданнями наукових студій лишаються: конкретизація тривалості модних циклів з урахуванням динамізації і полівекторності модних змін; аналіз поєднання закономірної циклічної динаміки з висхідними генеральними тенденціями; обґрунтування стильових параметрів модних циклів; поглиблене вивчення циклів прийняття та розповсюдження моди.*

Ключові слова: *теорії циклічної динаміки моди, принципи прогнозування у дизайні, методи прогнозування у дизайні, метод моделювання, екстраполяція.*

Билякович Лиана Николаевна, *кандидат технических наук, профессор кафедры дизайна одежды Киевского национального университета культуры и искусств*

Циклическая динамика моды: теоретико-методологические основания и перспективы прогнозирования на рубеже XX – XXI вв.

Целью статьи *является обобщение положений теорий циклического развития моды и выявление их релевантности относительно прогнозирования модных тенденций на рубеже XX – XXI вв.* ***Методологические основания исследования*** *образуют принципы историзма и объективности, принципы системного подхода, сравнительно-исторический метод анализа.* ***Научная новизна публикации*** *состоит в выявлении релевантности положений «циклических теорий» относительно прогнозирования динамики моды на рубеже XX – XXI вв.* ***Выводы.*** *Анализ теорий цикличности моды свидетельствует об актуальности ряда их положений относительно прогнозирования модных тенденций на рубеже XX – XXI вв. В тоже время, актуальными заданиями научных изысканий остаются: конкретизация длительности модных циклов с учетом динамизации и поливекторности изменений моды; анализ сочетания закономерной циклической динамики с восходящими генеральными тенденциями; обоснование стилистических параметров модных циклов; углубленное изучение циклов принятия и распространения моды.*

Ключевые слова: *теории циклической динамики моды, принципы прогнозирования в дизайне, методы прогнозирования в дизайне, метод моделирования, экстраполяция.*

© Білякович Л. М., 2018

***Biliakovych Liana**, Candidate of Technical Science, Professor of the Department of Clothes Design of Kyiv National University of Culture and Arts*

Cyclic dynamics of fashion: theoretical and methodological basis and prospects of the forecasting of the end of XX – beginning of XXI centuries

***The purpose of the article** is to generalize the positions of the theories of cyclic fashion development and to identify their relevance in fashion trends forecasting of the end of XX – beginning of XXI centuries. **Methodology**. Methodological basis of the research is formed by the principles of historicism and objectivity, the laws of the system approach, a comparative and historical method of analysis. **The scientific novelty** of the article is to find out the relevance of the principles of "cyclic theories" in the dynamics of fashion forecasting of the end of XX – beginning of XXI centuries. **Conclusions.** The analysis of the cyclicity of fashion theories confirms the topicality of a number of their principles in fashion trends forecasting of the end of XX – beginning of XXI centuries. At the same time, the topical tasks of scientific studies are the concretization of the fashion cycles duration taking into account the dynamization of fashion changes; the analysis of the combination of natural cyclic dynamics with ascending general tendencies; the substantiation of style parameters of fashion cycles; the in-depth study of the periods of acceptance and dissemination of fashion.*

***Key words:** theories of cyclic dynamics of fashion, principles of forecasting in design, methods of prediction in design, modeling method, extrapolation.*

Актуальність теми дослідження. Зі стрімким розвитком модної індустрії на зламі XX – XXI ст. століть все більшого значення для розробки стратегій розвитку компаній та їхньої комунікації зі споживачами набуває передбачення змін моди. З огляду на те, що ефективність і достовірність прогнозу залежить від вибору методів прогнозування, у сучасному науковому дискурсі окреслюється проблема критичної ретроспекції класичних теорій, які утворюють концептуальне підґрунтя прогностики. Чільне місце з-поміж останніх посідає *теорія циклічної динаміки*, що відображає зв'язок модних тенденцій із соціокультурними циклами та іманентні закономірності розвитку моди.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У останні десятиріччя з'явилось чимало публікацій, дисертацій і науково-методичних праць, присвячених тим чи іншим аспектам циклічної динаміки моди (Л. Білякович [2; 3], С. Бушуевої [4], А. Лебсак-Клейманс [9], Н. Філатової [14], О. Шандренко [15] та ін.). Водночас, властиве сьогоденню зростання значення fashion-прогнозування для модної індустрії вимагає ґрунтовного аналізу «циклічних» теорій та конкретизації їхніх положень щодо сучасних тенденцій розвитку моди.

Отже, метою статті є узагальнення положень теорій циклічного розвитку моди та виявлення їхньої релевантності щодо прогнозування модних тенденцій межі XX – XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Підґрунтям циклічної моделі динаміки моди слугує теорія соціокультурних циклів, репрезентована у працях О. Шпенглера, А. Тойнбі, А. Парето, М. Кондратьєва, П. Сорокіна та ін. Зокрема, істотною щодо концептуалізації модних тенденцій є думка про поєднання у детермінації циклічних змін зовнішніх чинників та «іманентної причинності». Шлях до визнання прогнозованості моди та урахування її тенденцій в модній індустрії відкривають твердження, що трансформації у межах циклів є безперервними, повторюваними, закономірними, передбачуваними [13], розвиток набуває

форми «відносного циклу», в якому вихідна і кінцева фази позбавлені тотожності [16, 184], а динаміку визначають хвилеподібні рухи, піднесення і спади, або ж амплітуди, що нагадують коливання маятника [13].

Чільне місце у теоріях циклічної динаміки моди та прогностичних стратегіях посіло поняття «*модного циклу*», розглянутого в аспекті детермінант, закономірностей, тривалості, «субстратного складу», хроноструктури, варіювання стильових параметрів тощо.

Так, у публікаціях одного з фундаторів циклічної концепції П. Ністрома (P. Nystrom) зміни у моді пояснено «імітацією» і впливом зовнішніх соціальних обставин, зокрема рівня добробуту, способу життя, освітнього цензу споживачів [10, 196]. У роботах американського антрополога А. Кребера (A. Kroeber) динаміку модних циклів пов'язано з дією непізнаванних «суперорганічних» сил при визнанні значення для мікроколивань моди досяжних пізнанню соціальних, економічних, політичних чинників [10, 211]. За переконанням Д. Робінсона (D. Robinson), еволюція моди не залежить від зовнішніх факторів й зумовлюється психологічною потребою появи нових модних зразків [21]. Конкретизацію детермінант модних циклів містить теорія Н. Барбера (N. Barber), за якою основним агентом динаміки моди є зміни у соціальному становищі жінки [17]. На думку Джона та Елізабет Лове (J. Lowe, E. Lowe), у циклічній динаміці моди поряд із передбачуваною зумовленістю розвитку системи її попередніми станами важлива роль належить непередбачуваним «відхиленням» та елементам випадковості, пов'язаним із «індивідуальними інноваціями та ініціативами» [19, 540]. Очікуванням новизни еволюцію моди пояснює американська дослідниця А. Янг [10, 225].

Чільне місце в теоріях циклічної динаміки моди посіло з'ясування «*субстратного складу*», «*просторової конфігурації*» циклів, у якому простежується два основних підходи. Згідно першого, цикли моди пов'язані з розвитком і зміною *модних стандартів* та *модних об'єктів*, силуетів, форми, конструкції, кольору, матеріалів виробів тощо. Згідно другого, сутність циклічних змін полягає у поширенні і прийнятті модних стандартів (об'єктів) «учасниками моди» [5, 56-57].

Спільним для циклічних концепцій є твердження, що *хроноструктура* модних циклів включає становлення тих чи інших тенденцій, обумовлене попереднім станом системи, їхній максимальний вияв і занепад, супроводжуваний накопиченням ресурсів для відтворення структурності, оновлення моди. Так, у роботах П. Ністрома графічним виразом модних змін слугує фрагмент синусоїди, що відображає зростання кількості споживачів, які обирають той чи інший стиль, з їх наступним зменшення за певний часовий проміжок [20, 354]. За переконанням Д. Робінсона, динаміка моди нагадує коливання маятника, який сягаючи межі траєкторії, повертається до серединного «золотого перетину» [21, 382]. Розвиваючи концепцію Д. Робінсона, Д. і Е. Лове висловили міркування, що точка рівноваги маятникоподібного руху моди (точка «перетину естетичних обмежень») є початком і кінцем модних тенденцій [19, 540], місцем виникнення збурень, що покладають початок новим модним процесам.

Важливого значення у «циклічній теорії» набуло визначення *тривалості* та *стильових параметрів* циклів моди.

Як відомо, уперше поняття *довготривалого модного циклу* використав А. Кребер [18], який разом із Д. Річардсон обґрунтував його протяжність у 100 років. Подібної точки зору притримувався Д. Робінсон, на думку якого тенденції моди сягають апогею за 50 років. Після цього розпочинається зворотній рух, а повний цикл обіймає 100 років [4, 64].

У переважній частині концепцій XX – початку XXI ст. утвердилось переконання, що розвиток модних форм і ліній у костюмі відбувається нерівномірно, до прикладу, пальто більш повільно змінює форму і менш реагує на моду, ніж сукня, тому прогнозування можливе лише з урахуванням циклів оновлення *предметів одягу*.

Так, А. Кребер і Д. Річардсон у вивченні еволюції жіночої вечірньої сукні XVII – 30-х рр. XX ст. послуговувались параметрами довжини і ширини спідниці, талії, декольте й виявили їхні стабільні, поступальні, зворотні зміни. Трансформацію елементів жіночого вечірнього вбрання досліджував Н. Барбер. Американська дослідниця А. Янг зосередилась на аналізі змін модної форми жіночої спідниці, виокремила три її типи (спідниця з «задньою повнотою», трубчастий тип, «дзвіночок»), цикли їхнього повторення у 32-38 років у 1760–1930-х рр. й повний цикл зміни у 100 років [4, 65].

У низці концепцій цикли виокремлено на підставі домінантної *узагальненої форми костюма*. Так, у дослідженні Р. Гузавічуте 16-річні цикли моди пов'язано з чергуванням двох типів ставлення до людської фігури – пластичного, що підкреслює природну анатомічну будову, та геометричного, що нівелює її геометризацією костюмних форм. Зміну циклів пояснено поступовим вичерпанням виражальних можливостей кожного з напрямів та переходом у свою протилежність геометричного і пластичного формотворення після досягнення апогею через 10–11 років в «геометричних» і «пластичних» періодах XX ст. [5, 62].

За твердженням Т.В. Козлової, циклічність жіночої моди зумовлюється чергуванням геометричних силуетів – прямокутника, трикутника (або трапеції), кола (або овалу): у прямокутному давньогрецькому вбранні, трапецієподібних костюмах середньовіччя, «овальних» – бароко і рококо, «прямокутних» – ампіру, трапецієподібних – бідермайєру, «овальних» – «другого рококо». Важливим видається міркування дослідниці про скорочення тривалості модних циклів від 300–500 років за доби античності, середньовіччя, Ренесансу, у XVII – XVIII ст. до повтору основних стильових форм упродовж 100 років у XIX ст. та їхньої синхронізації у XX ст. [8, 13–15].

На думку Т. Козлової, «цикл повного оновлення структури костюма становить 21–22 роки, півцикл – 10,5–11 років. Існують також цикли тривалістю 3, 8, 13, 33–34, 50–55, в межах яких розвивається певна форма чи деталь, візерунок або структура тканини. Історичні цикли, упродовж яких суттєво змінюється структура, можуть обіймати 89, 144–150 років» [8, 15]. Найстійкішою формою Т. Козлова вважає овал, який входить у моду кожні 48–50 років, хоча у межах циклу до нього звертаються приблизно кожні 12 років.

За три-чотири роки змінюються «зовнішні ознаки костюма – колір, тканина, деталі оздоблення» [8, 16].

У концепції Г. Пєтушкової критерієм структурування модних змін слугує наближення форм костюма до нормальної постави людської фігури завдяки зменшенню об'ємів на початку кожного десятиліття та зростання – у їх середині [11, 325].

Окрему групу утворюють студії поширення модних стандартів та їхнє прийняття «учасниками моди» [5, 56]. Так, у публікаціях Р. Мейєрсон та І. Кац структуру модного циклу описано як: 1) відкриття потенціалу моди; 2) її «просування» відкривачами чи початковими споживачами; 3) присвоєння назви; 4) поширення; 5) втрату виключності; 6) зникнення унаслідок заміни [7, 66-67]. У розвідках І. Савельєвої та Л. Сєрої за допомогою кластерного аналізу розкрито перспективи прогнозування змін жіночого одягу з урахуванням особливостей окремих споживчих сегментів [12].

Прикладом міждисциплінарного підходу до вивчення модних циклів є дисертація Т. Бєлько [1], у якій обґрунтовано біонічну теорію циклічного відображення у моді формоутворюючих принципів природних структур й виявлено зв'язок формотворення в костюмі з циклами сонячної активності в період 1905–1938, 1939–1957, 1958–1970, 1971–1983, 1984–1996 рр. Так, автором умотивовано, що низькому рівню сонячної активності відповідає домінування прямокутної структури костюма, середньому – трапецієподібної, максимальному – овальної у поєднанні з вкороченими спідницями та використанням хроматичних кольорів [1, 12-13].

Інтегральний підхід до вивчення модних циклів, заснований на аналізі «самоорганізації моди в системі єдиного процесу соціальної самоорганізації» та виявленні її «множинної зумовленості» соціокультурною динамікою, застосовано у дисертації Н. Філатової [14, 3]. Зокрема дослідницею встановлено, що кореляційні залежності модних змін з циклами сонячної активності та малими і середніми циклами економічної кон'юнктури обґрунтовують виокремлення 2, 3, 5, 8, 13-річних, а кореляційні залежності з динамікою великих хвиль економічної кон'юнктури, соціально-психологічним кліматом, науково-технічним прогресом, політичною динамікою – 21, 34, 55-річних циклів моди [14, 15-16]. Методологічно важливим є розгляд «процесу динаміки моди як відкритої системи, здатної ефективно переробляти потік зовнішніх впливів» [14, 17]. Значущою у перспективі fashion-прогнозування є запропонована Н. Філатовою диференціація п'ятирічних періодів, позначених сприйнятливістю до зовнішніх впливів, новаціями, ускладненням структури костюма, та десятирічних, пов'язаних з низькою чутливістю до нового, зниженням інтенсивності формотворення, прагненням до об'єднання, гармонізації конструкцій [14, 19].

З огляду на те, що вивчення модних змін має не лише наукове, а й практично-прогностичне значення, особливої актуальності на зламі XX – XXI ст. набуває *верифікація циклічних теорій*. Так, циклічну динаміку моди підтверджує повернення до стилю другого десятиріччя XX ст. у формах 1960-х, 1970-х, 1990-х та у декорі 2000-х рр. Стійкість тенденції засвідчує повторення

відомими брендами класичних зразків, до прикладу, випуск компанією Louis Vuitton у 2009 р. у новій інтерпретації моделей 1930–1950-х рр. [9, 72]. Водночас, модна еволюція демонструє відхилення від циклічної моделі в розвитку висхідних генеральних тенденцій, зростанні різноманітності, полівекторності, демасифікації моди [9, 85].

Дискусивним і недостатньо апробованим на емпіричному матеріалі залишається вибір параметрів модних циклів. Конкретизації щодо тенденцій зламу XX – XXI ст. потребують рушійні механізми циклічності у парадигмі «випадкового – закономірного». Насторогу викликають вірогідність суб'єктивної інтерпретації дослідниками тривалості «життя інновації».

У практично-прогностичній площині циклічність модних змін визначає низку *принципів прогнозування*, як-от урахування: визначеності циклічності моди циклічністю соціокультурного розвитку; відсутності у поверненнях до тенденцій минулого абсолютної тотожності; поєднання в модній динаміці об'єктивних і суб'єктивних чинників та існування «випадкових відхилень».

Методологічною основою прогнозування циклічної динаміки моди слугують *математичне моделювання* й, частково, *екстраполяція*, які, задля підвищення достовірності, точності та ефективності прогнозу, подолання обмеженості кожної з методик, урахування неформалізованих чинників та якнайповнішої характеристики процесів, поєднуються з методом експертних оцінок. Прикладом вдалого застосування методів, заснованих на циклічній моделі, є діяльність Стена Девіса та компанії Iconoculture.

Підсумовуючи, зазначимо, що сьогодні прогнозування є нагальною і необхідною потребою для розвитку fashion-індустрії у світовому контексті і в кожній економічно розвиненій країні. Адже цикл, від проектного задуму дизайнера одягу до промислового впровадження колекції (з урахуванням маркетингово-рекламної та PR-компанії) та її поставки на прилавки торгівельної мережі, складає 14-17 місяців, тобто майже півтора року, тоді як так званий «подіумний прогноз» дизайнерських колекцій *prêt-à-porter* та *haute couture* дає уявлення про тренди лише за півроку (а останнім часом, за рік) до сезону продажів. Прогнозування моди необхідне не лише на стадії проектування та виготовлення одягу, а й на стадії проектування властивостей і виготовлення текстильних волокон, ниток, пряжі, тканин, фарбників, адже текстильні технології, як і тренди на текстиль, є випереджаючими у порівнянні з трендами на одяг й розробляються за 3-4 роки до появи на прилавках сезонного модного одягу. Саме тому наукові спостереження, систематизація та аналітичні методики вивчення закономірностей модних змін упродовж значного часу дають можливість передбачати напрям руху та оновлення тенденцій моди.

Наукова новизна публікації полягає у виявленні релевантності положень «циклічних теорій» щодо прогнозування динаміки моди межі XX – XXI ст.

Висновки. Отже, методологічно значущими у прогнозуванні сучасних модних тенденцій положеннями «циклічних теорій» є: утвердження закономірності, безперервності, повторюваності й прогнозованості моди при синергії у детермінації модних циклів соціокультурних впливів та «іманентної

причинності» змін (П. Ністром, А. Кребер, Д. Робінсон, Н. Барбер, А. Янг); визнання відсутності у поверненнях до минулого абсолютної тотожності; умотивування співіснування трансформацій, зумовлених попередніми станами системи, та випадкових відхилень (Д. та Е. Лове); дослідження фаз модних циклів, періодів зародження, кульмінації і занепаду тенденцій, репрезентованих у вигляді коливань маятника (Д. Робінсон, Д. і Е. Лове) або ж фрагменту синусоїди (П. Ністром). Водночас, актуальними завданнями подальших наукових студій лишаються: конкретизація тривалості модних циклів з урахуванням динамізації модних змін; аналіз поєднання закономірної циклічної динаміки з висхідними генеральними тенденціями – зростанням різноманітності, полівекторності та демасифікації моди; обґрунтування стильових параметрів модних циклів; більш ретельне вивчення циклів прийняття та розповсюдження моди.

Література

1. Белько Т. В. Бионические принципы формирования костюма: автореф. дисс. на соискание научной степени доктора техн. наук: спец. 17.00.06 «Техническая эстетика и дизайн». Москва: Моск. гос. текст. ун-т им. А. Н. Косыгина, 2006. 32 с.

2. Білякович Л. М. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на науковий твір №37053. Навчальна дисципліна для вищих навчальних закладів «Методологія прогнозування моди» (зміст, концепція, структура, навчальна програма) (Україна; дата подання 22.09.2010; дата реєстрації 22.02.2011; Міністерство освіти і науки України; Державний департамент інтелектуальної власності).

3. Білякович Л. М. Свідоцтво про реєстрацію авторського права на науковий твір №37054. Навчальна дисципліна для вищих навчальних закладів «Прогнозування моди» (зміст, концепція, структура, навчальна програма) (Україна; дата подання 22.09.2010; дата реєстрації 22.02.2011; Міністерство освіти і науки України / Державний департамент інтелектуальної власності).

4. Бушуева С. С. Теории циклического развития моды // Технико-технолог. проблемы сервиса. 2012. № 3 (21). С. 63-67.

5. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения. 4-е изд., испр. и доп. Москва: КДУ, 2010. 228 с.

6. Гузявичуте Р. А. Исследование стабильных признаков в проектировании одежды XX века: автореф. дисс. на соискание научной степени: 07.00.06 «Техническая эстетика и дизайн». Москва: Моск. гос. текст. институт, 1977. 28 с.

7. Килошенко М. М. Прогноз моды: поиск основной переменной продолжается // Директор. 2007. № 5 (95). С. 66-67.

8. Козлова Т. В. О прогнозе моды // Текстильная промышленность. 1978. № 6. С. 12-16.

9. Лебсак-Клейманс А. В. Долгосрочные тенденции моды в контексте социокультурных изменений: автореф. дисс. на соискание научной степени канд. соц. наук.: спец. 22.00.06 «Социология культуры, духовной жизни». Москва: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2013. 23 с.

10. Линч А. Изменения в моде. Причины и следствия. Минск: Гревцов Паблишер, 2009. 280 с.

11. Петушкова Г. И. Проектирование костюма. Москва: Издательский центр «Академия», 2004. 416 с.

12. Савельева И. Н. К вопросу прогнозирования свойств одежды на основе изучения динамики спроса // Мода и дизайн: тезисы Межд. науч. конф. (16-19 апреля 2002 г.). Санкт-Петербург: СПГУТ, 2002. С. 12-16.

13. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика / Пер. с англ., вступ. ст. и комм. В.В. Сапова. Москва: Астрель, 2006. 1176 с.

14. Филатова Н. А. Построение гармонической матрицы моды: дисс. … канд. техн. наук. 17.00.06. Москва: Моск. гос. текст. ун-т им. А. Н. Косыгина, 2003. 302 с.

15. Шандренко О. М. Етномистецькі ренесанси моди XX ст. // Культура і сучасність. 2009. № 1. С. 123-128.

16. Штомпка П. Социология социальных изменений / Пер. с англ. В. А. Ядова. Москва: Аспект Пресс, 1996. 416 с.

17. Barber N. Women's Dress Fashions as a Function of Reproductive Strategy. Sex Roles. 1999. № 40 (5/6). P. 459-471.

18. Kroeber A. On the Principle of Order in Civilizasion as Exemplified by Chenge in Fashion. American Antropologist, New Series. 1919. 21/3. P. 235-263.

19. Lowe J. Cultural Pattern and Process : A Study of Stylistic Change in Women's Dress. American Antropologist. New Series. 1982. № 84 (3). P. 536-538.

20. Nystrom P. Economics of Fashion. New York: Ronald Press Company, 1928. 521 p.

21. Robinson D. The Economics of Fashion Demand. Quarterly Journal of Economics. 1961. № 75 (3). P. 376-398.

References

1. Belko, T.V. (2006). Bionic principles of costume forming. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: MSTU named after A.I. Kosygin [in Russian].

2. Biliakovych, L.M. (22.02.2011). Certificate of authorship №37053. Navchalna dystsyplina dlia vyshchykh navchalnykh zakladiv "Metodolohiia prohnozuvannia mody" (zmist, kontseptsiia, struktura, navchalna prohrama) (Ministry of Education and Science of Ukraine. State Intellectual Property Department).

3. Biliakovych, L.M. (22.02.2011). Certificate of authorship № 37054. Navchalna dystsyplina dlia vyshchykh navchalnykh zakladiv "Prohnozuvannia mody" (zmist, kontseptsiia, struktura, navchalna prohrama) (Ministry of Education and Science of Ukraine. State Intellectual Property Department).

4. Bushueva, S.S. (2012). Theories of cyclic development of fashion. Tekhniko-tekhnoloh. problemy servisa, 3 (21), 63-67 [in Russian].

5. Hoffmann, A.B. (2010). Fashion and people. New theory of the fashion and fashion behavior. Moscow: KDU [in Russian].

6. Guziavichute, R.A. (1977). The study of stable features in the clothes design of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: MSTU [in Russian].

7. Kiloshenko, M.M. (2007). Fashion forecasting: the search for the main variable continues. Director, 5 (95), 66-67 [in Russian].

8. Kozlova, T.V. (1978). On the fashion forecasting. Tekstilnaia promyshlennost, 6, 12-16 [in Russian].

9. Lebsak-Klejmans, A.V. (2013). Continuous fashion trends in the context of sociocultural changes. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: RSHU [in Russian].

10. Lynch, A., & Strauss, M. (2009). Changing Fashion: A Critical Introduction to Trend Analysis and Meaning. (A.M. Goldina, Trans). Minsk: Grevtsov Pablisher [in Russian].

11. Petushkova, H.Y. (2004). Costume design. Moscow: Izdatelskii tsentr «Akademia» [in Russian].

12. Saveleva, I.N., & Seraya, L.N. (2002). On the problem of clothes characteristics forecasting on the basis of demand dynamics research. Proceedings of the International Scientific Conference "Fashion and Design". (pp. 12-16). Saint Petersburg: SPGUT [in Russian].

13. Sorokin, P.A. (2006). Social and cultural dynamics. (V.V. Sapov, Trans). Moscow: Astrel [in Russian].

14. Filatova, N.A. (2003). The construction of a harmonic fashion matrix. Doctor's thesis. Moscow: MSTU named after A. I. Kosygin [in Russian].

15. Shandrenko, O.M. (2009). Ethno-art renaissances of the fashion of the XX century. Kultura i suchasnist, 1, 123-128 [in Ukrainian].

16. Sztompka, P. (1996). The Sociology of Social Change. (V.A. Yadov, Trans). Moscow: Aspekt Press [in Russian].

17. Barber, N. (1999). Women's Dress Fashions as a Function Reproductive Strategy. Sex Roles, 40 (5/6), 459-471 [in English].

18. Kroeber, A. (1919). On the Principle of Order in Civilization as Exemplified by Change in Fashion. American Anthropologist, New Series, 21/3, 235-263 [in English].

19. Lowe, J. (1982). Cultural Pattern and Process: A Study of Stylistic Change in Women's Dress. American Anthropologist, New Series, 84/3, 521-544 [in English].

20. Nystrom, P. (1928). Economics of Fashion. New York: Ronald Press Company [in English].

21. Robinson, D. (1961) The Economics of Fashion Demand. Quarterly Journal of Economics, 75 (3), 376-398 [in English].

УДК 316.324.8:005

Коваленко Єлена Ярославівна,
кандидат економічних наук, доцент,
доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
elena.kovalenko.ya@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2253-5762

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ КУЛЬТУРИ ІНДУСТРІАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ

Мета роботи *– теоретичний аналіз і узагальнення передумов виникнення культури індустріального менеджменту, що сприятиме збагаченню культурологічної науки новими знаннями про становлення культури управління в індустріальному суспільстві.* ***Методологічною*** *основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, соціокультурний та історичний підходи, фундаментальні положення теорії й історії культури управління. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння, узагальнення, формалізація.* ***Наукова новизна*** *одержаних результатів полягає у виявленні об'єктивних передумов виникнення культури індустріального менеджменту.* ***Висновки.*** *Основними передумовами становлення культури індустріального менеджменту є: по-перше, європейська наука і механіцизм, що випливає з картини світу Ньютона – уявлення будь-якої реальності як машини, а також атомізм (індивідуалізм), раціоналізм і соціальний дарвінізм, як «природний закон» про міжвидову боротьбу за існування: по-друге, протестантська етика, яка виправдовувала наживу й накопичення багатств; по-третє, політекономія, яка представила господарство у вигляді машини, що діє за законами ньютонівської механіки, тільки замість руху мас був рух товарів, грошей і робочої сили; По-четверте, великі науково-технічні відкриття, що вимагало нових форм та способів організації управління; по-п'яте, теоретичні, філософські й культурологічні розробки, що з'являлися у країнах Європи та США: ідеї Ч. Беббіджа про спеціалізацію і поділ праці, Е. Юра про філософію фабричного виробництва, Б. Трентовського про ставлення філософії до кібернетики як мистецтва управління, Р. Оуена про соціально-орієнтоване управління. Початком розвитку автономної теорії індустріального менеджменту слід вважати 1886 р., коли на зборах Американського товариства інженерів-механіків була представлена доповідь Г. Тауна «Інженер як економіст», яка визначила еволюцію наукових шкіл та культури індустріального менеджменту.*

Ключові слова: *культура менеджменту, індустріальне суспільство, передумови.*

© Коваленко Є. Я., 2018

***Коваленко Елена Ярославовна**, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Предпосылки возникновения культуры индустриального менеджмента

***Цель работы** – теоретический анализ и обобщение предпосылок возникновения культуры индустриального менеджмента, что будет способствовать обогащению культурологической науки новыми знаниями о становлении культуры управления в индустриальном обществе. **Методологической основой** исследования является диалектический принцип познания, системный, социокультурный и исторический подходы, фундаментальные положения теории и истории культуры управления. Использованы общенаучные и междисциплинарные методы исследования: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнение, обобщение, формализация. **Научная новизна** полученных результатов заключается в выявлении объективных предпосылок возникновения культуры индустриального менеджмента. **Выводы.** Основными предпосылками становления культуры индустриального менеджмента являются: во-первых, европейская наука и механицизм, который вытекает из картины мира Ньютона, – представление любой реальности как машины, а также атомизм (индивидуализм), рационализм и социальный дарвинизм, как «естественный закон» о межвидовой борьбе за существование: во-вторых, протестантская этика, которая оправдывала наживу и накопление богатств; в-третьих, политэкономия, которая представила хозяйство в виде машины, действующей по законам ньютоновской механики, только вместо движения масс было движение товаров, денег и рабочей силы; в-четвертых, большие научно-технические открытия, что потребовало новых форм и способов организации управления; в-пятых, теоретические, философские и культурологические разработки, появившиеся в странах Европы и США: идеи Ч. Беббиджа о специализации и разделении труда, Э. Юра о философии фабричного производства, Б.Трентовского об отношении философии к кибернетике как искусству управления, Р.Оуэна о социально-ориентированном управлении. Началом развития автономной теории индустриального менеджмента следует считать 1886 г., когда на собрании Американского общества инженеров-механиков был представлен доклад Г. Тауна «Инженер как экономист», который определил эволюцию научных школ и культуры индустриального менеджмента.*

***Ключевые слова:** культура менеджмента, индустриальное общество, предпосылки.*

***Kovalenko Elena,** PhD in Economics, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Art Management and Event Technologies National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The prerequisites for the emergence of culture industrial management

***The purpose of the article** theoretical analysis and generalization of the preconditions of culture industrial management, which will contribute to the cultural enrichment of science with new knowledge about the formation of the management culture in the industrial society. **The methodology** of the research is the dialectical principle of cognition, systemic, sociocultural and historical approaches, the fundamental tenets of the theory and history of culture management. Used General scientific and interdisciplinary methods of research: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison, generalization, formalization. **The scientific novelty** of the obtained results lies in identifying objective prerequisites for the emergence of culture industrial management. **Conclusions**. The main prerequisites of the formation of the culture of industrial management are: first, European science and mechanistic, deriving from the Newton's picture of the worldview of reality as a machine, and atomism (individualism), rationality and social Darwinism, as the "natural law" on mshvidoba the struggle for existence: secondly, protestant ethics which justified a making money and accumulation of riches; thirdly, political economy, which presented an economy as a machine which operates after the laws of Newtonian mechanics, only in place of motion of the masses there was motion of commodities, money and labor force; fourthly, large scientific and technical openings, that required new forms and methods of*

organization of management; fifthly, theoretical, philosophical and cultural science developments which appeared in the countries of Europe and USA: ideas of Ch. Babbage about specialization and division of labour, A. Ure about philosophy of factory production, B. Trentowski, about attitude of philosophy toward cybernetics as art of management, R. Owen about the socially oriented management. It follows to consider at the beginning of the development of the autonomous theory of industrial management 1886 when on collections of the American society of engineers-mechanics the lecture of H. Taun was presented «Engineer as an economist», which defined the evolution of scientific schools and culture of industrial management.

Key words: *management culture, industrial society, pre-conditions.*

Актуальність теми дослідження. Менеджмент – невід'ємний і найважливіший компонент функціонування різноманітних людських організацій та суспільства в цілому як суперорганізації. Він є багатогранним соціокультурним феноменом людства й особливим різновидом професійної праці, який виник і розвивається разом з еволюцією організацій, забезпечуючи їх цілісність та життєздатність у конкурентному середовищі. Тому зрозуміти витоки і природу цієї діяльності можна, лише звернувшись до феномена менеджменту як загально-соціального явища.

Менеджмент як соціальне явище і сфера людської практики виник задовго до того, як став предметом спеціальних наукових досліджень, які розпочалися тільки наприкінці XIX ст. З цього часу й усе наступне століття були наповнені виникненням управлінських теорій і формуванням нової управлінської культури – культури індустріального менеджменту.

Теоретичні та практичні питання індустріального менеджменту достатньо повно висвітлені у працях таких відомих дослідників управління, як Ф. Тейлор, А. Файоль, М. Вебер, М. Фоллет, а також у працях їхніх сучасних послідовників: П. Друкера [8], Я.Мартинишина [13; 14], Г. Мінцберга [16] та ін.

Проте залишаються недостатньо дослідженими й майже зовсім невисвітленими питання щодо різних об'єктивних суспільних передумов і напрацювань попередніх вчених та практиків-управлінців, їхнього внеску у створення фундаменту наступних теоретичних побудов і формування культури менеджменту індустріального суспільства.

Мета роботи – теоретичний аналіз і узагальнення передумов виникнення культури індустріального менеджменту, що сприятиме збагаченню культурологічної науки новими знаннями про становлення культури управління в індустріальному суспільстві.

Виклад основного матеріалу. Головним елементом культури, на якій базується індустріальне суспільство, є Європейська наука, що виникла чотири століття тому. Не випадково свою працю, у якій описана духовна суть ринкової економіки, – «Протестантська етика і дух капіталізму» (1905 р.) – *Макс Вебер* починає з питання: яке зчеплення обставин привело до того, що тільки на Заході виникло таке явище культури, як Наука [3, 44]? Цілком очевидно, що це зчеплення обставин не випадкове і є передумовою формувалося у XVII–XVIII ст. індустріального суспільства.

І тут важливо підкреслити, що по суті Наука замінила Церкву як вищий, єдиний авторитет, що легітимізував й освячував політичний лад та соціальний

порядок. Таким чином, наука стала інструментом панування. Згадаймо знаменитий афоризм *Френсіса Бекона*: «Знання – сила», або дослівно «Знання само по собі є силою» [2, 12]. Одна зі складових цієї сили (влади) – авторитет тих, хто володіє знанням, тобто вчених, які формально отримують таку силу.

У всіх країнах Заходу, де відбулися буржуазні революції, вчені зробили вагомий внесок у наукове обґрунтування нового ладу. В Англії – *Ісаак Ньютон* і його послідовники, які з нової картини світу виводили ідеї про «природність» конституції, яка повинна обмежити владу монарха, «адже Сонце підкоряється закону гравітації» [1, 231]. *Томас Гоббс* розвинув тезис про людину як егоїстичний атом, що веде «війну всіх проти всіх» [6, 156]. Глибокі зміни в суспільстві неможливі без ідеологічного обґрунтування. При цьому звертаються до науки, як в донауковий період зверталися до жерців і філософів.

Величезною силою у розумінні процесів управління в такому суспільстві є механіцизм, що випливає з картини світу Ньютона – уявлення будь-якої реальності як машини. *Готфрід Лейбніц* писав: «Процеси в тілі людини й кожної живої істоти є такими ж механічними, як і процеси в годиннику» [11, 93]. Коли західну людини переконали, що вона – машина і в той самий час частинка іншої величезної машини, це було найважливішим кроком до того, щоб перетворити її в керованого члена громадянського суспільства. Світ, що був для людини Середньовіччя Храмом, став Фабрикою – системою машин.

Наука зруйнувала цей Храм, представивши людині світ як описувану простою математичною мовою машину. Людина була виведена за межі цього світу і протиставлена йому як дослідник та підкорювач. Моральні цінності з моменту становлення науки залишилися у віданні релігії, а сама наука стала орієнтуватися тільки на істину. Це було абсолютно новим явищем у культурі. До цього акт пізнання був нерозривно пов’язаний з етичною і навіть релігійною позицією – він творився в ім’я Добра, як крок до розуміння задуму Творця.

Треба підкреслити, що в культурі Заходу перехід до розгляду світу як абстрактної картини злився з глибокою релігійною революцією – Реформацією. Природа втратила цінність й перестала бути посередницею між Богом і людиною. Для пізнання світу, протиставленого людині, європейська наука запропонувала метод, що включає раціональне теоретизування, спостереження і експеримент («допит Природи під тортурами»). І світом, перед яким людина не відчуває благоговіння, управляти стає набагато «легше».

Велике значення мало нове уявлення про простір, розуміння нескінченності й утвердження атомізму. Зняття просторових обмежень породило переконання у можливості необмеженої експансії, настільки важливу в ідеології індустріалізму. Зародження атомізму пояснюється, крім необхідності для створення цілісної механістичної картини світу, культурно-ідеологічними потребами, тенденцією до «атомізації» суспільства в XVII–XVIII ст. *Піама Гайденко* пише: «Руйнується феодальна суспільна структура, індивід звільняється від зв’язків і обмежень, які раніше визначали його спосіб життя. Відбувається відділення виробника від засобів виробництва, розширюються ринкові відносини. На перше місце виступає приватний капітал, тобто індивід

поводиться як окремий атом, і з хаотичного руху атомів складається рівнодіюча тенденція розвитку суспільства» [4, 314].

Той індивідуалізм, на якому засновується у ринковій економіці вільне підприємництво, не міг виникнути без відчуття людиною себе як вільного атома людства. Інакше був би нестерпний розрив з колективами, в яких існувала людина аграрного суспільства – з патріархальної сім'єю, рідним селом, церквою і т. д. Атомізм, як природний порядок речей, надав законність звільнення від структур феодальної залежності та держави, заклав філософську основу представництва в західній демократії («одна людина – один голос»).

Томас Гоббс представляє людину самотньою і залежною тільки від себе самої, яка знаходиться у ворожому оточенні, де її визнання іншими вимірюється владою над цими іншими. Співіснування індивідуумів визначається їх вихідною рівністю. Але ця рівність кардинально відмінна від тієї, яка була задекларована у християнській релігії: там всі люди рівні «за великим рахунком», бо створені за образом і подобою Божою. Тут же, за Гоббсом, «рівними є ті, хто у змозі завдати один одному однакові збитки у взаємній боротьбі» [6, 85]. Рівність людей-атомів передбачає як ідеал не любов і солідарність, а безперервну війну, причому війну всіх проти всіх: «хоча блага цього життя можуть бути збільшені завдяки взаємній допомозі, вони досягаються набагато успішніше пригнічуючи інших, ніж об'єднуючись з ними» [6, 85]. Такий стан суспільства визначається природним правом, у якому немає місця моральним нормам.

Очевидно, що у неконтрольованому стані така конкуренція індивідуумів означала б самознищення людства. І тому політичний порядок, за Т. Гоббсом, є своєрідним договором між усіма «воюючими сторонами». Тобто, політична влада отримує легітимацію «знизу», від сукупності вільних і рівних громадян, а не «зверху», як ієрархія, освячена традицією та релігією.

Велике значення для обґрунтування індустріального суспільства мав не тільки продукт науки (картина світу), а й методологія процесу пізнання. Наука перебудовувала мислення на раціональну основу. Раціоналізм став засобом звільнення людини від безлічі норм, зафіксованих у традиціях. «Ніколи не приймати за істинне нічого, що я не пізнав би таким з очевидністю... включати в свої судження тільки те, що видається моєму розумові настільки ясно й настільки чітко, що не дає мені ніякого приводу піддавати це сумніву» [7, 109], – писав *Рене Декарт*.

Проте слід звернути увагу, що застосування чисто наукового методу до осмислення реальних, цілісних проблем життя не є наукою, а скоріше науковістю – незаконною операцією, імітацією науки. На обмеженість компетенції науки вказували багато вчених. *Іммануїл Кант*, пише: «є щось там, за тими межами, куди наука не може проникнути» [10, 62]. І *Вернер Гейзенберг*, добавляє, що «не слід допускати виродження усіх інших пізнавальних органів за рахунок розвитку одного раціонального аналізу, що треба осягати дійсність усіма дарованими нам органами й сподіватися на те, що у такому випадку дійсність, яка нам відкрилася відобразить сутнісне» [5, 183]. Це, на нашу думку,

важливо пам'ятати, при застосуванні наукового методу до пізнання об'єкту управління.

Вагомий вплив на наукове обґрунтування нового суспільства й культури його управління також справила еволюційна теорія *Чарльза Дарвіна* [21], перенесена з природознавства у поведінку людей і представлена як закон суспільства – міжвидову боротьбу за існування, у якій знищуються нездатні та виживають найпристосованіші.

Важливу роль в обґрунтуванні господарської моделі індустріального суспільства й культури його управління відіграла політекономія, яка з самого початку заявила про себе як про частину природничої науки, як про сферу пізнання, повністю вільну від моральних обмежень і цінностей. Починаючи з *Адама Сміта* вона почала вивчати економічні явища поза морального контексту. І якщо виходити із вчення *Арістотеля,* то це наука про хрематистику – вид діяльності, який націлений на накопичення багатства, у противагу іншому виду діяльності – економії, спрямованої на задоволення необхідних потреб.

Легітимною моральною основою ринкової економіки, бізнесу (хрематистики) послужила протестантська етика: «Вище благо цієї етики насамперед у наживі... ця нажива до такої міри мислиться як самоціль, що стає чимось трансцендентним і навіть просто ірраціональним щодо "щастя" або "користі" окремої людини. Тепер вже не набувальництво служить людині засобом задоволення її матеріальних потреб, а все існування людини спрямовується на набувальництво» [3, 79].

Ринкова економіка та бізнес виникли як глибока мутація в дуже специфічній культурі. Вони виникли тоді, коли в товар перетворилися речі, які для традиційного мислення ніяк не могли бути товаром: гроші, земля і людина (робоча сила). Це був глибокий переворот у метафізиці та релігії.

Перетворення людини в атом, що володіє правами і свободами, змінювало ідею держави, яка раніше була побудована ієрархічно й обґрунтовувалася, набуваючи авторитет через Божественне Одкровення. Держава була патерналістською. *Лютер* легітимізував класову державу, в якій представником Бога стає не монарх, а клас багатих. А *Сміт* визначив головну роль держави в охороні приватної власності від тих, хто ніякої власності не має [18, 833].

Саме індустріалізм (з його складовими – громадянським суспільством, фабричним виробництвом і ринковою економікою) породив той тип держави, який *Гоббс* охарактеризував як Левіафан. Тільки такий наділений міццю страж міг увести в законні рамки конкуренцію – цю війну всіх проти всіх.

Крім концепції людини-атома, каркасом політекономії Адама Сміта була ньютонівська картина світобудови. Сміт просто перевів ньютонівську модель світу як машини у сферу економіки, тільки замість руху мас був рух товарів, грошей і робочої сили. Абстракція людини економічної була абсолютно аналогічною абстракції матеріальної точки в механіці.

Економіка була представлена машиною, що діє за природними законами. З ньютонівської механіки було перенесено принцип рівноваги і стабільності,

хоч, насправді, це не було науковим висновком і не підтвердилося на практиці. І навіть слідом за Ньютоном, була введена деяка потойбічна сила, яка мала приводити економіку в рівновагу – це «невидима рука ринку» (вираз «невидима рука» використовувався у механіці для пояснення руху під впливом гравітації).

Виникнення індустріального суспільства й культури його менеджменту були пов'язані також з великими успіхами в розвитку науки і техніки. До числа найбільш значущих інновацій, які сформували обличчя промисловості кін. XIX – XX ст., традиційно відносяться наступні відкриття [19]:

У 60–70-х рр. XIX ст. на зміну віку пари прийшов вік електрики. Вченими була створена технологія отримання, передачі та прийому електричної енергії: *М. Депре* – в Франції, *М. Доліво-Добровольським* – у Росії.

На принципово новій основі стала створюватися паро- та гідроенергетика. Перша динамо-машина була винайдена *В. Сіменсом* у 1867 р. в Німеччині, а перший сучасний генератор створив *Т. Едісон* у 1883 р. в США. У 1883 р. шведський інженер *Г. Лаваль* створив парову турбіну. У результаті з'єднання парової турбіни і динамо-машини з'явилися перші турбогенератори, протягом декількох років після цього були винайдені електродвигуни.

Основою світлотехніки став винахід різних конструкцій електричної лампи: в Росії вона була запропонована *О. Лодигіним* у 1873 р. і *П. Яблочковим* у 1875 р., а в США – *Т. Едісоном* у 1879 р.

Наприкінці XIX ст. на річці Ніагарі в США була побудована перша гідроелектростанція. Нові електродвигуни були набагато безпечніші й економічніші, ніж попередні, й істотно підвищили продуктивність праці в промисловості.

У результаті цих винаходів виникли нові галузі, почалася електрифікація всіх галузей промисловості, транспорту, міської інфраструктури, домоволодінь.

Величезну роль зіграв винахід двигунів внутрішнього згоряння (бензиновий – *Н. Отто* в 1877 р., нафтовий – *Р. Дизель* у 1893 р. в Німеччині) і з'явилися: 1879 р. – трамвай, 1885 р. – автомобіль, 1891 р. – тепловоз, 1903 р. – аероплан.

Виникли нові види зв'язку. У 1876 р. *А. Белл* у США отримав патент на телефон, а вже в 1877 р. у США була побудована перша телефонна станція. Після того як у 1889 р. німецький фізик *Г. Герц* виявив електромагнітні хвилі, а в 1895 р. росіянин *О. Попов* продемонстрував світові перший радіоприймач.

Технічний прогрес істотно змінив технологію у таких галузях важкої промисловості, як металургія, металообробка, машинобудування та ін. У 1870–1880-х рр. були впроваджені нові способи виробництва сталі в конвертері під сильним дуттям (*Г. Бессемер*, Англія) і в спеціальній печі (*П. Мартен*, Франція), у результаті за 1870–1900 рр. світова виплавка сталі була збільшена в 212 разів.

Швидко розвивалася хімічна промисловість. У 1869 р. *Дж. Хайетт* у США отримав целулоїд, у 1884 р. на його основі був запропоновано виготовлення штучного волокна. Були розроблені синтетичні способи

отримання органічних сполук для виробництва барвників, лікарських, парфумерних та інших продуктів.

Впровадження машин дозволяло здійснювати стрімке зростання продуктивності праці й водночас посилювало поділ праці між робітниками і підприємствами, що вимагало нових форм та способів організації праці.

Формування теоретичних передумов наукового управління й культури індустріального менеджменту відноситься до поч. XIX ст., коли стали з'являтися праці, присвячені вивченню нових тенденцій у розвитку промислового виробництва.

Такі праці з'являлися в країнах Європи та США. Однак найцікавішими були роботи англійських вчених, що було пов'язано з тим, що Великобританія першою вступила на шлях індустріалізації. В останній чверті XIX ст., після того, як лідерство перейшло до США, концептуальними для становлення культури індустріального менеджменту стали праці американських вчених і практиків.

Найбільше значення для становлення культури індустріального менеджменту мали ідеї англійського вченого *Чарльза Беббіджа* про спеціалізацію і поділ праці, викладені у книзі «Економіка машин і виробництв» (1832 р.), що допомагають зрозуміти природу та значення фабричного виробництва.

Ч. Беббідж склав перелік позитивних характеристик спеціалізації [20, 301–306]:

– дозволяє скорочувати час, необхідний для оволодіння професією;
– зменшує витрати матеріалів під час курсу навчання;
– виключає час, який витрачається на перехід від однієї роботи до іншої;
– дає можливість досягти високого рівня кваліфікації;
– стимулює працеощадні інновації;
– забезпечує значно більше поєднання людини й завдання.

Таким чином, спеціалізація призводить до скорочення часу, необхідного для навчання, підвищує рівень вмілості працівника, знижує загальні втрати і в результаті призводить до зростання продуктивності та прибутку.

Важливе значення для утвердження нової культури управління мали дослідження шотландського вченого *Ендрю Юра*. Його працю «Філософія виробництва» (1835 р.), можна розглядати як огляд фабричної системи і як практичний довідник з організації виробництва.

Структуроутворюючими елементами свого вчення він зробив терміни «філософія виробництва» і «філософія фабрики», які протиставляв терміну «філософія витончених мистецтв». Е. Юр був активним прихильником і пропагандистом фабричної системи виробництва. Він підкреслював її високу продуктивність і вважав, що вона забезпечує найкращі виробничі умови, ніж невеликий цех або домашня майстерня. До того ж, у фабричній системі виробництва він бачив велике майбутнє і мріяв побудувати суспільство відповідно до структури фабрики.

На думку Е. Юра, причиною проблем у промисловості є брак механізації. Тому він висловлювався за заміну ручної праці машинами й доводив, що

машини сприяють прогресу, оскільки забезпечують виробництво дешевих товарів шляхом заміни кваліфікованих робітників некваліфікованими. Крім того, робітники на механізованих виробництвах більш задоволені своєю роботою, так як вони не зайняті важкою фізичною працею [25].

Як і Беббідж, Юр закликав до розширення поділу та спеціалізації праці. Він уперше показав, що в умовах зростання великої промисловості відбувається подальше поглиблення поділу праці, розчленовування процесу виробництва на складові частини, що обумовлює застосування науки у виробництві.

Вагомий внесок у формування культури індустріального менеджменту здійснив польський філософ *Броніслав Трентовський*. Найбільш відомим його твором є книга «Ставлення філософії до кібернетики як мистецтва управління народом» (1843 р.). Основними термінами, які він використовує є «гіберно/кіберно» і «гібернет/кібернет», які означають об'єкт і суб'єкт управління. Відповідно до такого підходу кібернетика визначалася як теорія управління людьми.

Вивчення завдань управління і управителя Б. Трентовський проводить з позицій гегелівських методів аналізу та принципів діалектики.У рамках такого підходу суспільство й будь-яка його частина являє собою суперечливу єдність, а розв'язання суперечностей є основою його розвитку.

Аналізуючи управління, він підкреслював, що одного мистецтва мало, для вироблення рішення завжди потрібен певний науковий аналіз. Він вважав, що в міру розвитку людського суспільства процес управління чимраз більшою мірою повинен набувати рис наукового дослідження. Тому кібернет – особа, яка отримала право управління, – поступово набуває рис вченого.

Б. Трентовський розглядав будь-який колектив як внутрішньо суперечливий, оскільки у кожного є свої цілі та бажання. До основних функцій кібернета він відносив: примирення різних прагнень членів колективу; використання прагнень на загальне благо колективу; спрямування діяльності різних підрозділів таким чином, щоб із суперечливих прагнень народжувався єдиний поступальний рух.

Він розвивав ідеї системності щодо управління державою. На його думку, дійсно ефективне управління повинне враховувати всі найважливіші зовнішні й внутрішні чинники, що впливають на об'єкт управління.

Формуючи власну філософію управління, Трентовський вважав, що, крім наукових знань про попередній розвиток і про загальні принципи управління, для ефективного управління необхідне врахування конкретної ситуації. При одній і тій же політичній ідеології він повинен управляти по-різному в Австрії, Росії або Пруссії. Точно так само і в одній і тій же країні він повинен управляти завтра інакше, ніж сьогодні [24].

Важливою ідейною передумовою у формуванні культури індустріального менеджменту була соціально-орієнтована концепція управління *Роберта Оуена* – англійського промисловця і теоретика соціалізму.

Р. Оуен проводилися соціально-управлінські експерименти, метою яких була гуманізація відносин між підприємцями й робітниками, знаходження нових способів організації виробництва та управління, які дозволили б

полегшити умови праці, підвищити зарплату працівникам і надати їм гарантії зайнятості.

Суть його концепції викладено у праці «Виклад раціональної системи суспільства» (1830 р.) [23]:

1. Поліпшення умов праці: скорочення робочого дня до 10 год.; заборона праці дітей молодше 10 років; полегшення жіночої та дитячої праці; підвищення заробітної плати та її збереження у період вимушеного простою (для дітей передбачалась мережа безкоштовних освітньо-виховних установ; для дорослих – клуб, у якому проводилися культурно-просвітницькі заходи).

2. Поліпшення умов життя робітників: у поселеннях поліпшували існуючі будинки й будували нові; в магазині продукти відпускалися за собівартістю і т. п. За рахунок цього на фабриках відбувалося збільшення продуктивності праці. Очевидними ставали тенденції працьовитості, взаємодопомоги й дотримання основних вимог громадського порядку.

3. Удосконалення загального управління підприємством: було введено щоденний і щотижневий облік запасів сировини, незавершеного виробництва та готової продукції; був уведений контроль за впровадженням нової техніки. Зміна системи управління дозволила перетворити його фабрики в одні з найбільш продуктивних і прибуткових компаній.

До числа видатних європейських вчених XIX ст., які зробили великий внесок у створення теоретичних передумов індустріального менеджменту, можна, насамперед, віднести: Дж. Мілля, А. Сен-Сімона, К. Маркса, А. Маршалла, а також багатьох та інших вчених.

Англійський економіст *Джон Мілль* у працях «Система логіки» (1843 р.) й «Основи політичної економії та деякі аспекти їх застосування до соціальної філософії» (1848 р.) розглядав окремі питання управління. З його точки зору, управління здійснюється у двох формах: авторитарний менеджмент, який передбачає контроль діяльності людей за допомогою сили та санкцій, і не авторитарний – смисл якого полягає у стимулюванні людей до праці та самоврядування [15].

Французький соціолог *Анрі де Сен-Сімон* у книзі «Про промислову систему» (1821 р.) висунув і спробував обґрунтувати ідею про необхідність професійного управління і запропонував програму створення справедливого суспільного ладу, заснованого на засадах асоціації. На його думку, суспільство майбутнього має ґрунтуватися на науковій і планово-організованій великій промисловості, яка управлятиметься з єдиного центру за єдиним планом, що розробляється вченими [17].

Німецький економіст *Карл Маркс* у своїй найбільш відомій праці «Капітал» (1867 р.) сформулював деякі методологічні положення, що стосуються управління: «Усяка безпосередньо суспільна або спільна праця, здійснювана в порівняно великому масштабі, потребує більшою чи меншою мірою управління, яке встановлює узгодженість між індивідуальними роботами й виконує загальні функції, що виникають з руху всього виробничого організму на відміну від руху його самостійних органів» [12, 335].

Значний внесок у формування передумов виникнення культури індустріального менеджменту зробив англійський економіст *Альфред Маршалл*. У своїй праці «Елементи економіки промисловості» (1892 р.) він до трьох факторів виробництва (праця, земля і капітал), запропонованих Ж. Сеєм, додав четвертий важливий фактор, що забезпечує зростання продуктивності праці, – організацію виробництва.

При розгляді різних форм організації виробництва, таких як ремісниче виробництво, партнерство, акціонерне товариство, він прагнув не тільки показати, чому не можна задовольнитися якоюсь однією формою, а виявити їх управлінську структуру. На його думку, для ефективного управління потрібна єдиноначальність. Навіть на нижньому рівні організації поділ відповідальності недоцільний [22].

У другій пол. XIX ст. у США стала розвиватися так звана американська система виробництва. Проте існував низький рівень виробничої культури й робота керуючих майже цілком ґрунтувалася на досвіді та інтуїції інженерів. До інженерів, які хотіли внести в свою роботу елементи наукового підходу, ставилися з недовірою. Повагою користувався швидше той інженер, який міг, наприклад, палицею накреслити на підлозі майстерні контури потрібної йому деталі або вузла й на основі такого креслення організувати його виробництво.

Одним із перших у США, хто обґрунтовував нові форми управління був залізничний інженер *Деніель Маккаллум*. На його думку, для ефективного управління необхідні: організаційна структура; детальні інструкції для працівників; точні звіти про виконувані роботи; сувора дисципліна; справедлива заробітна плата; ієрархія влади й особиста відповідальність [9, 114].

Відправним пунктом розвитку автономної і системної теорії індустріального менеджменту доцільно вважати 1886 р., коли на щорічних зборах Американського товариства інженерів-механіків (ASME) була представлена доповідь *Генрі Тауна* «Інженер як економіст», яка багато в чому визначила напрямок подальшої еволюції управлінської думки та культури менеджменту. Праці членів цього товариства, перш за все Г. Тауна, Г. Меткалфа, В. Партриджа і Ф. Хелсі, стали останньою ланкою, необхідною для формування індустріального менеджменту.

У своїй доповіді Г. Таун відзначав, що наявний управлінський досвід не став предметом теоретичного узагальнення, у менеджерів немає наукової дисципліни, в рамках якої накопичений досвід систематизувався б у принципи і теорії. Він доводив, що менеджмент повинен бути перетворений в особливу науку. Управління Таун вважав практично мистецтвом, подібним технічному конструюванню. Тому закликав усіх керівників до регулярного підвищення кваліфікації й до набуття знань у галузі менеджменту [9, 143].

Принципово новим у Г. Тауна був акцент на економічну складову результатів діяльності інженерів, які до цього цікавилися лише технічною ефективністю. Вважається, що цей виступ Тауна, прослуханий Ф. Тейлором, надихнув останнього на послідовну розробку наукового менеджменту індустріального суспільства.

Висновки. Отже, передумовами становлення культури індустріального менеджменту є такі:

1. Європейська наука і механіцизм, що випливає з картини світу Ньютона – уявлення будь-якої реальності як машини, а також атомізм, раціоналізм і соціальний дарвінізм, як «природний закон» про міжвидову боротьбу за існування.

2. Протестантська етика, яка виправдовувала діяльність, спрямовану на наживу й накопичення багатств поза розумними потребами.

3. Політекономія, яка представила господарство у вигляді машини, що діє за законами ньютонівської механіки, тільки замість руху мас був рух товарів, грошей і робочої сили.

4. Великі науково-технічні відкриття, що вимагало нових форм та способів організації управління.

5. Теоретичні, філософські й культурологічні розробки, що з'являлися в Європі та США: ідеї Ч. Беббіджа про спеціалізацію праці, Е. Юра про філософію виробництва, Б. Трентовського про кібернетику, Р. Оуена про соціально-орієнтоване управління.

6. Початком розвитку автономної теорії індустріального менеджменту слід вважати 1886 р., коли на зборах Американського товариства інженерів-механіків була представлена доповідь Г. Тауна «Інженер як економіст».

Наукова новизна одержаних результатів полягає у виявленні й узагальненні передумов виникнення культури індустріального менеджменту, а практичне значення – у доповненні теорії та історії культури новими знаннями щодо розвитку світової культури й мистецтва управління.

Перспективами подальших наукових розвідок у цьому напрямі може стати поглиблення таких досліджень в умовах конкретних країн світу.

Література

1. Ахутин А. В. Поворотные времена. Санкт-Петербург : Наука, 2005. 743 с.
2. Бэкон Ф. Сочинения : в 2-х т. Пер. с англ. Москва : Мысль, 1978. Т. 2. 576 с.
3. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма. Пер. с нем. Москва : Директ-Медиа, 2016. 178 с.
4. Гайденко П. П. Научная рациональность и философский разум. Москва : Прогресс-Традиция, 2003. 528 с.
5. Гейзенберг В. Избранные труды. Пер. с нем. Москва: Эдиториал, 2001. 616 с.
6. Гоббс Т. Левіафан, або Суть, будова і повноваження держави церковної та цивільної. Пер. з англ. Київ : Дух і Літера, 2000. 600 с.
7. Декарт Р. Рассуждение о методе. Москва: Академический проект, 2017. 205 с.
8. Друкер П. Управление в обществе будущего. Москва: Вильямс, 2007. 320 с.
9. Дункан Дж. Основополагающие идеи в менеджменте. Пер. с англ. Москва : Дело, 1996. 420 с.
10. Кант И. Критика чистого разума. Пер. с нем. Москва : Эксмо, 2016. 784 с.
11. Лейбниц Г. Сочинения : в 4-х т. Пер. с нем. Москва : Мысль, 1983. Т. 1. 636 с.
12. Маркс К. Капитал. Критика политической экономии : в 4-х т. Пер. с нем. Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2013. Т. 1. 565 с.
13. Мартинишин Я. М., Коваленко Є. Я. Формування сучасної системи управління життєдіяльністю суспільства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності*. 2018. Вип. 1. С. 7–24.

14. Мартинишин Я. М., Хлистун О. С. Феномен ідей в управлінні життєдіяльністю суспільства. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності*. 2018. Вип. 2. С. 7–25.

15. Милль Дж. Основы политической экономии с некоторыми приложениями к социальной философии. Пер. с англ. Москва : Эксмо, 2007. 1040 с.

16. Минцберг Г. Создание эффективной организации. Пер. с англ. Санкт-Петербург : Питер, 2011. 502 с.

17. Сен-Симон А. Сочинения : в 2-х т. Пер. с фр. Москва : АСТ, 2015. Т. 1. 956 с.

18. Смит А. Исследование о природе и причинах богатства народов. Пер. с англ. Москва : Эксмо, 2016. 1056 с.

19. Федюкин В. К. История техники и технологий. Москва : Политехника, 2007. 416 с.

20. Babbage Ch. On the Economy of Machinery and Manufactures. Cambridge : Cambridge university press, 2009. 343 p.

21. Bowler P. Evolution: The History of an Idea. Berkeley : University of California Press, 2003. 412 p.

22. Marshall A. Elements of Economics of Industry. London : Forgotten Books, 2015. 448 p.

23. Owen R. Outline of the Rational System of Society. London : Nabu Press, 2015. 28 p.

24. Trentowski B. Stosunek filozofii do cybernetyki czyli sztuki rządzenia narodem. Poznań : Żupański, 1843. 268 s.

25. Ure A. The Philosophy Manufactures. London : Charles Knight, 1835. 480 p.

References

1. Akhutin, A. V. (2005). *Rotary times*. St. Petersburg: Nauka [in Russian].

2. Bekon, F. (1978). *Works*. (Trans. in Eng.). (Vol. 2). Moscow: Mysl' [in Russian].

3. Veber, M. (2016). *The protestant ethic and the spirit of capitalism*. (Trans. in Germ.). Moscow: Direkt-Media [in Russian].

4. Gaidenko, P. P. (2003). *Scientific rationality and philosophical mind*. Moscow: Progress-Traditsiia [in Russian].

5. Geizenberg, V. (2001). *Selected works*. (Trans. in Germ.). Moscow: Editorial [in Russian].

6. Hobbs, T. (2000). *Leviathan, or the Nature, structure and powers of state ecclesiastical and civil*. (Trans. Eng.). Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].

7. Dekart, R. (2017). *Discourse on method*. (Trans. in Fr.). Moscow: Akademicheskii proekt [in Russian].

8. Druker, P. (2007). *Managing in the society of the future*. (Trans. in Eng.). Moscow: Vil'iams [in Russian].

9. Dunkan, Dzh. (1996). *Fundamental ideas in management*. (Trans. in Eng.). Moscow: Delo [in Russian].

10. Kant, I. (2016). *Critique of pure reason*. (Trans. in Germ.). Moscow: Eksmo [in Russian].

11. Leibnits, G. (1983). *Works*. (Trans. in Germ.). (Vol. 1). Moscow: Mysl' [in Russian].

12. Marks, K. (2013). *Capital. A critique of political economy*. (Trans. in Germ.). (Vol. 1). Moscow: Mann, Ivanov, & Ferber [in Russian].

13. Martynyshyn, Y. M., & Kovalenko, Y. Y. (2018). Formation of the modern system management of life society. *Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Seriia: Menedzhment sotsiokul'turnoi diial'nosti*, *1*, 7-24 [in Ukrainian].

14. Martynyshyn, Y. M., & Khlystun, E. S. (2018). The phenomenon of ideas in the management activity of the society. *Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu kul'tury i mystetstv. Seriia: Menedzhment sotsiokul'turnoi diial'nosti, 2,* 7-25 [in Ukrainian].

15. Mill', Dzh. (2007). *Principles of political economy with some applications to social philosophy*. (Trans. in Eng.). Moscow: Eksmo [in Russian].

16. Mintsberg, G. (2011). *Creation of an effective organization*. (Trans. Eng.). St. Petersburg: Piter [in Russian].

17. Sen-Simon, A. (2015). *Works*. (Trans. in Fr.). (Vol. 1). Moscow: AST [in Russian].

18. Smit, A. (2016). *An inquiry into the nature and causes of the wealth of nations*. (Trans. in Eng.). Moscow: Eksmo [in Russian].
19. Fediukin, V. K. (2007). *The history of engineering and technology*. Moscow: Eksmo [in Russian].
20. Babbage, Ch. (2009). *On the Economy of Machinery and Manufactures*. Cambridge: Cambridge university press.
21. Bowler, P. (2003). *Evolution: the history of an idea*. Berkeley: University of California Press.
22. Marshall, A. (2015). *Elements of Economics of Industry*. London: Forgotten Books.
23. Owen, R. (2015). *Outline of the Rational System of Society*. London: Nabu Press.
24. Trentowski, B. (1843). The Relationship of philosophy to Cybernetics it is the art to lead the people. Poznań: Żupański [in Poland].
25. Ure, A. (1835). *The philosophy manufactures*. London: Charles Knight.

УДК 008.001+008(091)+069+069.4

Руденко Сергій Борисович,
кандидат культурології, докторант
Київського національного університету
культури і мистецтв
rudenkosb@ukr.net
ORCID: 0000-0002-2319-1845

СПОКУТУВАННЯ «МУЗЕЙНИХ ГРІХІВ» Т. ШОЛИ ЯК НАПРЯМ ІНЖЕНЕРНОЇ МУЗЕОЛОГІЇ

Мета дослідження. *З'ясувати теоретичні наслідки інституційної критики музею, здійсненої Т. Шолою, а також піддати науковій критиці висунені ним теоретичні гіпотези.* ***Методологія.*** *Критицизм К. Поппера.* ***Наукова новизна.*** *З'ясовано, що сутність концепції «музейних гріхів» Т. Шоли полягає у тому, що їхнє спокутування має відбутися через інституційне самогубство музею.* ***Висновки.*** *Т. Шола фіксує екзистенційну кризу музею, що проявляється у своєрідних «гріхах». Науковець вдається до редукованого теоретичного спростування. Воно базується на незадоволенні практикою деяких музейних інституцій (малозрозумілі сцієнтизовані експлікації, удавана аполітичність музеїв, нерелевантні етичні цінності тощо). Теоретичне спростування базується на дедуктивній логіці, яку Т. Шола в ході своїх спростувань ігнорує. Дослідник наповнює інженерну теорію музею, з одного боку, апокаліптичним змістом, а з іншого – ідеалами утопічної соціальної інженерії. Все це може нести небезпечні наслідки як для музеїв, так і для суспільства в цілому. Перспективним напрямом подальших досліджень є розробка утилітарної теорії музею (утилітарної музеології).*

Ключові слова: *Томіслав Шола, музейні гріхи, музеологія, музеєзнавство, пам'ятка, інженерна теорія музею, соціокультурне призначення музею, інституційна специфіка музею, інституційна редукція музею, редукція спростування.*

Руденко Сергей Борисович, *кандидат культурологии, докторант Киевского национального университета культуры и искусств*

Искупление «музейных грехов» Т. Шолы как направление инженерной музеологии

© Руденко С. Б., 2018

Цель исследования. *Выяснить теоретические последствия институциональной критики музея, осуществленной Т. Шолой, а также подвергнуть научной критике выдвинутые исследователем теоретические гипотезы.* ***Методология.*** *Критицизм К. Поппера.* ***Научная новизна.*** *Установлено, что содержание концепции «музейных грехов» Т. Шолы состоит в том, что путь к «искуплению» лежит сквозь институциональное самоубийство музея.* ***Выводы.*** *Т. Шола фиксирует экзистенциональный кризис музея, который находит свое воплощение в своеобразных «грехах». Учёный прибегает к редуцированному опровержению теорий. Оно базируется на неудовлетворенности практикой некоторых музейных институтов (речь идет, например, о малопонятных сциентезированных экспликациях, мнимой аполитичности музеев, нерелевантных этических ценностях и т.д.). В свою очередь, теоретическое опровержение основывается на дедуктивной логике, которую Т. Шола в ходе своих размышлений игнорирует. Исследователь наполняет инженерную теорию музея, с одной стороны, апокалиптическим содержанием, а с другой – идеалами утопической социальной инженерии. Все это может иметь негативные последствия как для музеев, так и для общества в целом. Перспективным направлением дальнейших исследований является разработка утилитарной теории музея (утилитарной музеологии).*

Ключевые слова: *Томислав Шола, «музейные грехи», музеология, музееведение, музейный предмет, инженерная теория музея, социокультурное назначение музея, институциональная специфика музея, институциональная редукция музея, редукция опровержения.*

Rudenko Serhii*, Phd in Culturology (Cultural Studies), Doctor of science degree applicant, Kyiv National University of Culture and Arts*

Redemption of «museum sins» T.Šola of engineering museology

Purpose of the article. *To reveal the theoretical consequences of the institutional critic of a museum by T. Šola and to criticize hypothetic theories suggested by this scientist.* ***Methodology****. Criticism by K. Popper.* ***Scientific novelty.*** *Found out, that redemption of «museum sins» requires institutional suicide of museum.* ***Conclusions****. T.Šola had fixed existential crisis of museum, which appears in «museum sins». Scientist uses reduction of refutation of theory. This refutation based on disaffection with the practice of some museum institutions (such as complicated explications, fake apoliticality of museums, inappropriate ethic values, etc.). Refutation based on deductive logic, which ignored in refutations of Šola. Scientist filled engineering theory of museum with apocalyptic sense, for the one hand, and another – with ideas of utopian social engineering. Further research might be related to the investigation of the utilitarian theory of museum (utilitarian museology).*

Key words*: Tomislav Šola, museum sins, museology, museum studies, museum thing, engineering theory of museum, social and cultural usage of the museum, institutional specific of the museum, institutional reduction of the museum, reduction of refutation.*

Актуальність теми дослідження. У дослідженнях соціокультурної сутності та інституційної специфіки музею можна виділити два взаємопов’язаних напрями. Перший полягає у критиці музейних інститутів – практичної сторони музейної роботи. Другий пов’язаний із критикою відповідних теорій музею. Інституційна критика є більш поширеною. Досить часто вона має нищівний характер. Як правило, інституційна критика є поверхневою і базується на стереотипних моделях розуміння музею. Позиція, котру займають інституційні критики є досить зручною: набагато легше робити зауваження практикуючим музейникам, ніж створювати власний музейницький продукт. У той же час, ця критика все ж є корисною. Вона може покращити роботу музеїв. Водночас, використовуючи цей підхід, складно вийти за межі

існуючих музейних парадигм. Проте інституційна критика може стати вихідною точкою для створення теорій музею як соціокультурного інституту. Якщо вивести критику на теоретичний рівень, ретельно фіксувати перебіг впровадження теорій і, зрештою, висувати нові теорії, музейний інститут буде розвиватися, стаючи кориснішим для суспільства.

Аналіз досліджень і публікацій. Поєднати обидва напрями критики музею спробував у своїх дослідженнях музеолог Т. Шола. Насамперед мова йде про книгу цього хорватського науковця під назвою «Вічність тут більше не живе. Тлумачний словник музейних гріхів» [4]. Шола має значний авторитет в середовищі музеєзнавців, його праці активно перекладаються різними мовами. Здебільшого він відомий своїм інтегративним підходом до культурної спадщини [2]. Його сутність полягає у тому, що незважаючи на відмінності між пам'ятками (вони поділяються на неуречевлені та уречевлені; серед останніх виділяються нерухомі та рухомі; другі, знову-таки, фрагментуються на музейні, архівні та бібліотечні [3]), їхній потенціал максимально розкриється в ході їхньої консолідації. В зв'язку з цим, перспективним є створення відповідних синтетичних інститутів, а також створення окремої наукової дисципліни (херітології, мнемології, мнемософії [4] або ж пам'яткознавства як метанауки [3]). Т. Шола протягом тривалого часу висловлював інноваційні ідеї, пов'язані із напрямами перспективного розвитку музейного інституту. В музеєзнавчих колах до цих ідей прийнято ставитися із високим пієтетом, враховуючи авторитет хорватського дослідника, його активну участь у конституюванні науки музеєзнавства тощо. Проте, критичні музеологічні погляди дослідника ніколи не піддавалися критиці, а, отже, імовірний теоретичний потенціал його доробку залишається нез'ясованим.

Мета статті. З'ясувати теоретичні наслідки інституційної критики музею, здійсненої Т. Шолою, а також піддати науковій критиці висунені ним теоретичні гіпотези.

Виклад основного матеріалу. Т. Шола має необхідну наукову сміливість, щоб зізнатися у тому, що на питання про те, чим є музей та яка його місія «не можуть відповісти більшість професіоналів у сфері спадщини, не говорячи… про користувачів» [4, 180]. У цілому можна стверджувати, що Т. Шола дотримується інженерного підходу до музейного інституту. Сутність цього підходу полягає у тому, що музей розглядається як принагідний інструмент оптимізації суспільного життя, без чіткого призначення та мінливою інституційною специфікою. Отже, робота музею може бути переорієнтована під конкретні актуальні соціально-культурні потреби.

Для того, щоб віднайти шляхи утилітарного використання музею Шола бере за основу критичний метод, звинувачуючи музеї у своєрідних «гріхах». Класифікувати й охарактеризувати усі «музейні гріхи» досить складно, тому що ними усіяний досить об'ємний текст книги Шоли (вона налічує 360 сторінок), а тяжкі й легкі «гріхи» представлені вперемішку – відсутність зручних сидінь у експозиційних залах межує із інституційною самоізоляцією музею. Перерахування структурних компонентів роботи не наблизить до чіткого розуміння авторської позиції. Водночас можна зробити ряд узагальнень.

Т. Шола вважав, що музеї не мають бути чимось на кшталт «кардіостимуляторів» суспільства або місцями для «некромантських» практик, чи то агрегатами для продукування історичних симулякрів. На його думку, культурне різноманіття опинилося під загрозою в зв'язку із глобалізацією. На зміну культурним цінностям приходять безкультур'я. Оскільки музей є осередком саме культурної спадщини, його роль в суспільстві має стати однією із провідних на шляху повернення до якогось «нормального» стану суспільства. Музей, на переконання науковця, має стати осередком вирішення нагальних проблем соціуму, пов'язаних із виживанням людства і пошуками мудрості.

В інституційній критиці музею у виконанні Т. Шоли можна віднайти велику кількість проникливих спостережень, практичних рекомендацій, дотепних умовиводів. Проте, сама манера викладу наповнена релігійною патетикою, скидається на проповідницький текст. Багато уваги Шола приділяє музейному цинізму, який полягає у нехтуванні актуальною мораллю. Зокрема, неповага до людської смерті, оскільки в музеях, наприклад, розміщенні пам'ятки, здобуті в результаті «розкрадання могил» (для Шоли могильне грабіжництво не може бути виправдане цілями археології [4, 139]). Зазначимо, що такий підхід, в свою чергу, може призвести до ретушування історичної дійсності.

Виключення з музейних репрезентацій неетичних із актуальної точки зору речей може також призвести до зникнення необхідного контрасту із сучасною етикою (звичайно, якщо вважати що етика прогресує). Водночас будь-які етичні норми є мінливими, й підлаштування під їхню кон'юнктуру може зашкодити об'єктивному сприйняттю реальності. Мабуть, найбільш корисним з етичної точки зору є якраз демонстрація морального різноманіття, дані про яке дає історія культури.

«Проповідництво» присутнє й у критиці, спрямованій на інші напрями соціально-культурного використання музею. Наприклад, Шола висловлюючи незадоволення ринковою теорією музею, виходить не з наукових позицій, а із власних (лівих) політичних переконань, оголошуючи капіталізм суцільним злом, а, отже, проголошуючи неприпустимість перетворення музеїв на культурницькі підприємництва. Водночас науковець допускає, що музей вимушений до певної міри комерціалізуватися, при цьому, не втрачаючи свого соціально-культурного призначення, яке, втім, залишається нез'ясованим. Шола не береться встановлювати, чи взагалі можлива конверсія музею до суб'єкту ринкових відносин, а обмежується моральним негативним присудом капіталізації музею.

У критиці науково-просвітницького підходу до розуміння призначення музею Т. Шола є більш раціональним і прагматичним. Він слушно зазначає, що музей не може бути тривимірним вираженням підручника або певної наукової концепції, звертає увагу на небезпеку нав'язування думки наукового істеблішменту через музейні репрезентації, зауважує, що надмірна сцієнтизація музею відштовхує відвідувачів. Крім того, він звертає увагу на проблеми історичної епістемології, пов'язані, наприклад, із викривленнями минулого за допомогою лінійних схем. На його думку, музей залишається нечутливим до

розвитку методології історичного пізнання, використовуючи архаїчні підходи. Водночас, Шола не торкається фундаментальних відмінностей між класичною та музейною наукою.

Т. Шола висловлює обурення з приводу удаваної аполітичності музеїв. Він зазначає, що: «твердження, відповідно до якого вони (музеї – *Р.С.*) стоять поза політикою, вже є політичною заявою. Фактично, музеї, як і інші інститути [культурної] спадщини є надзвичайно політизованими за своєю природою» [4, 110]. Проте таке «ухиляння» музеїв від політичної відповідальності, на думку Шоли, призвело до захоплення теми національної ідентичності правими партіями, що пішло на шкоду лівацьким ідеям. Цей аргумент сам по собі є політичним, оскільки незрозуміло, чим ліві сили, яким симпатизує Шола, є кращими за праві.

Через політичну заангажованість з поля зору дослідника випала суто наукова проблема: як музеї, в основі діяльності яких лежить наукова інформація, взагалі можуть виконувати політичні функції. Тому що політична репрезентація тягне за собою догматизацію, відмову або обмеження наукової критики тощо. До «смертних» гріхів Шола відносить дезінтегрованість сфери суспільної діяльності, пов'язаної з пам'ятками. Саме тому дослідник вважає ключовим інтегральний підхід. Він і справді є продуктивним, зокрема для означення наук, до гносеологічної області яких належать пам'ятки. Чітке розуміння сутності та специфіки пам'яток дозволяє говорити про пам'яткознавство як метанауку, що об'єднує музеєзнавство, архівне пам'яткознавство, бібліотечне пам'яткознавство та пам'яткознавство нерухомих пам'яток [3].

У застосуванні інтегрального підходу Т.Шола йде іще далі. Науковець вважає «гріхом» зацикленість на оригіналах. У розділі «Фетишизм і одержимість оригіналами» Шола зазначає, що «музейна традиція надто обтяжена міфом про оригінальний об'єкт… вкупі з концептуалізацією світу й музею ідея «оригінальності» розпорошується і стає відносною як ніколи… оригінал важливий, проте не обов'язковий… Музеї – не сховища експонатів, а сховища (виділено – *Р.С.*) ідей, смислів [4, 130-131]). Зауважимо, що в цьому випадку мова йде про музей не як творця ідей, а не лише зберігача. Проте, на себе звертає увагу більш важливий аспект. На думку Шоли, стереотипний фетишизм і засноване на ньому розуміння соціально-культурної сутності музею є шкідливими, оскільки все це має дезінтегруючий вплив на теорію і практику використання культурної спадщини, котра може бути представлена й не автентичними об'єктами, зокрема, в інтернеті. Звідси природно випливає, що музей – це лише скороминущий інститут спадщини, і Шола цілком логічно приходить до висновку, що шлях розвитку музею полягає у його розкладанні – *деінституалізації* [4, 179].

Ця деінституалізація, втім, повинна бути схожа не на поступове згасання, а на активну участь музею в суспільному житті, аж допоки суспільна діяльність, пов'язана із культурною спадщиною, не стане чимось на зразок «спільної справи» у «федорівському» розумінні або «форуму», згідно з поглядами Д. Камерона. На відміну від К. Хадсона – учителя Т. Шоли, котрий

вважав оптимальним пасивне спостереження за музейною трансмутацією, хорватський учений вважав за можливе управляти активним «самогубством» музею аж до повного його розчинення в інших суспільних практиках, пов'язаних із культурної спадщиною.

Така радикальна позиція «креативного руйнування» базується на запереченні кунсткамерної теорії. Відповідно до цієї теорії уся сутність музейної роботи зводиться до обслуговування процесів виявлення, збереження, дослідження і демонстрації пам'яток. Не погоджуючись із цим, Шола підкреслює, що музейний фетишизм заважає прогресу. Слабким місцем кунсткамерної теорії є нерозуміння соціально-культурної сутності пам'яток як джерел інформації. Для цієї теорії історико-культурна пам'ятка є самоцінною. Але її цінність має інформаційну природу. Сукупність пам'яток дозволяє формувати складні смисли. На перший погляд, матеріальний носій відходить на задній план. Це ніби викликає необхідність обирати між ідеями (інформаційною природою пам'ятки) та автентичністю (матеріальними носіями).

Прогресивно мислячі дослідники і разом з ними Т.Шола обирають ідеї, відкидаючи предмети, і помиляються. Вони не беруть до уваги, що інформація пам'ятки підтверджується автентичністю її носія. Зрештою, розуміння інформаційної природи пам'ятки у цих дослідників є неповним. Шола та дослідники, що мислять у схожому ключі, не припускають, що використання автентичних пам'яток лежить в основі музейницького мистецтва, розуміння специфіки якого є ключовим для з'ясування інституційних особливостей музею. А розуміння інституційної специфіки необхідне для з'ясування соціально-культурного призначення музею.

Не можна відкидати тих фактів, що автентичність пам'яток є відносною, несе у собі помилки атрибуції, нашарування часу тощо. Але на сучасному етапі, коли все важче відрізнити достовірну інформацію від недостовірної, роль автентичних об'єктів (точніше, проведення чіткої лінії між автентичними й не автентичними предметами) зростає. Якщо ж автентичний предмет зробити факультативним елементом музейної роботи, музей, по-перше, не зможе бути корисним суспільству в тому, що воно гостро потребує (подолання тотальної імітації). По-друге, він втрачає свою специфіку і перетворюється на інституцію без місії, котра намагається прилаштуватися до ситуативних суспільних потреб. *Не служить суспільству, а прислужує йому*. Зрештою, парадоксальна ситуація, відповідно до якої прогрес музею полягає у його елімінації не стосується об'єктивної реальності, а має мислену природу, пов'язану із упущеннями в ході критики кунсткамерної теорії музею.

Поруч із поглядами, в яких висловлюється думка про необхідність деконструкції музею, хорватський спеціаліст, як і багато інших дослідників, наголошують на посиленні суб'єктності цього інституту. Це опосередковано свідчить про те, що з-поміж, інших інститутів культурної спадщини – архівів та бібліотек – музей, в принципі, має найбільше можливостей для створення власних смислів. Таким чином, мова, швидше, має йти не про механічне поєднання (взаєморозчинення) пам'яткових інституцій (тим більше, що

нерухомі пам'ятки досить часто, взагалі, не пов'язані із якоюсь інституцією, що має на меті розкривати їхній інформаційний потенціал). На противагу інтегральному підходу у розумінні Шоли, йдеться про те, що саме музейницькі методи можна поширити на діяльність інших сфер історико-культурної спадщини. Іншими словами, *йдеться про редукцію пам'яткових інститутів до музею*.

Музеєфікація як така на практиці давно застосовується у сфері нерухомих пам'яток (заповідники, музеї-заповідники, музеєфікація пам'яток археології in situ), нематеріальної спадщини (екомузеї). Бібліотеки (мова йде про ті з них, що містять у своїх фондах пам'ятки) та архіви застосовують у своїй діяльності виставки (за аналогом із музейними), зокрема віртуальні. Отже, цим можна говорити про те, що ефективнішим за інтегральний є *диференціальний підхід*. З'ясування специфіки пам'яткових інститутів дозволяє вповні дослідити рівень їхньої суспільної корисності. Зазначимо, що питання про інституційну редукцію пам'яткових установ не є остаточно вирішеним і потребує подальшої розробки. В ході диференціації може з'ясуватися, що теза про редукцію пам'яткових інститутів до музею є хибною.

У міркуваннях Т. Шоли спостерігається «планувальницький» (по-суті, марксистський, утопічно-інженерний) підхід до музею. Дослідникові видається малопривабливим впровадження незначних змін та фіксація емпіричних результатів імплементації. В цілому, Шола відстоює протилежну точку зору. На думку науковця, відсутність широкого бачення розвитку світу, великих утопій, може призвести до виникнення «цілком неідеологічного світу, в якому буде панувати хаос, в результаті чого з'явиться ґрунт для різноманітних тоталітарних норм» [1, 164]. З поля зору дослідника вислизає та обставина, що всі тоталітарні утворення якраз базуються на великій утопії, загальній ідей, яка досить часто є благородною. Проте в певний момент виявляється, що люди не вписуються у цю глобальну ідею, в результаті чого з'являються репресії, що мають на меті «підігнати» людей під панівну ідеологію. Отже, великі соціальні проекти, навіть за умови найретельнішого планування, несуть у собі загрозу неочікуваних деструктивних наслідків.

Намагаючись підкреслити важливу роль гранд-ідеологій, Шола парадоксально ностальгує за тоталітарними часами. Наприклад, науковець відзначає суспільну корисність централізованих культурних мереж СРСР та країн соцтабору [4, 142, 143, 206]. Не говорячи про музейні реституційні суперечки (викликані розпадом СРСР, а, отже, й відповідної музейної мережі та системи збереження Музейного фонду), треба зауважити, що централізовані помилки відбиваються на усій мережі, в той час як помилки окремих музеїв мають менш масштабні наслідки. Чого варте лише приведення «у відповідність» із політичними вимогами репрезентацій радянських музеїв, яке призвело до атрофії креативності музейних працівників. Таким чином, активне управління музейною справою, реформування музею «з гори» є «гріхом», користуючись термінологією Шоли, інженерної теорії музею, який у роботах хорватського ученого постав на повний зріст.

Наукова новизна. З'ясовано, що сутність концепції «музейних гріхів» Т. Шоли полягає у тому, що їхнє спокутування має відбутися через інституційне самогубство музею.

Висновки. Т. Шола піддав критиці кунсткамерну теорію музею (згідно з нею призначення й специфіка музею полягає в оперуванні автентичними музейними пам'ятками). На думку дослідника, коли дотримуватися цієї концепції, музей відштовхуватиме відвідувача, не генеруватиме смисли, відстане від розвитку інформаційно-комунікативних технологій, а, отже, стане малокорисним для суспільства. Шола вважав, що інституційна теорія музею (суть якої полягає у тому, що музейний інститут має вижити за будь-яку ціну, адаптуючись до швидких змін оточуючого середовища), приносить мало користі, оскільки призводить до консервуванню музею та його самоізоляції. Т. Шола виступав проти ринкової теорії музею, тому що вона перетворює музей на засіб поширення несправедливості, зумовленої капіталістичною системою. Крім того, ринкова теорія живить музейницький цинізм й не дозволяє музею бути осередком моральності. Шола вважає, що музей має бути політичним, оскільки від політики соціокультурний інститут абстрагуватися не може. При цьому дослідник не звертає увагу на збіднення музейного потенціалу в зв'язку із ретрансляцією ідеології, зумовленої політичною кон'юнктурою. Т. Шола виступає також проти науково-просвітницької теорії музею, оскільки пов'язує її із сцієнтизмом та надмірним академізмом, що ізолює музей від широких верств населення.

Т. Шоли вдається до редукованого теоретичного спростування. Дослідник вважає, що достатньою підставою для спростування теорії є незадоволення практикою деяких музейних інституцій (малозрозумілі сцієнтизовані експлікації, удавана аполітичність музеїв, нерелевантні етичні цінності тощо). Теоретичне спростування (за К. Поппером) базується на дедуктивній логіці. Теорія може виступати як засновок для умовиводу. Якщо висновок із умовиводу хибний, значить хибним є засновок (засновки). Отже, теорія, що є засновком також є хибною – «не спрацьовує». Це, в свою чергу, означає, що засновки (засновок) умовиводу, що лежить в основі теорії є хибним. В такий спосіб відбувається логічне спростування теорій. На жаль, Т. Шола не послуговується дедуктивною логікою у своїх спростуваннях.

Хорватський дослідник фіксує екзистенційну кризу музею, що проявляється у своєрідних «гріхах». Не зважаючи на те, що учений вважає, що найкращі музеї змогли подолати ці «гріхи», риторика Шоли спрямована на інше. Фактично, науковець вважає, що спокутування музейних «гріхів» можливе лише шляхом інституційного самозаперечення, точніше, інституційного самогубства. Дослідник виходить із того, що музейникам не варто триматися за музейні інститути, а сконцентруватися на оформленні нової професії, пов'язаної з історико-культурною спадщиною та моделюванням нових соціальних інститутів спадщини. Таким чином, Шола наповнює інженерну теорію музею, з одного боку, апокаліптичним змістом, а з іншого – ідеалами утопічної соціальної інженерії. Цей нігілістичний підхід може мати негативні наслідки. В практичному сенсі, в умовах скорочення фінансування

культури, погляди Шоли можуть бути сприйняті державними чиновниками (приватним капіталом) надто буквально, в результаті чого існування музеїв може опинитися під загрозою. З теоретичної точки зору розробка теорії музею як соціокультурного інституту втрачає сенс, оскільки у майбутньому цей інститут має зникнути (а місце реальних закладів заступить футуристична абстрактна модель, котру іще необхідно розробити).

Перспективним напрямом подальших досліджень є розробка утилітарної теорії музею (утилітарної музеології).

Література

1. Sola T. Mnemosophy/Heritology – Chapter 6, Public memory institutions and their idealist objective. *Academia*. URL: https://www.academia.edu/37552289/Mnemosophy_Heritology_-_Chapter_6_Public_memory_institutions....pdf.

2. Sola T. Mnemosophy/Heritology. *Academia*. URL: https://independent.academia.edu/TomislavSola (дата обращения: 28.09.18).

3. Руденко С. Б. Музейна пам’ятка: соціокультурна сутність та місце в системі історико-культурних цінностей. *Academia*. URL: https://www.academia.edu/7487323/12rudenko.

4. Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула, 2013. 357 с.

References

1. Sola, T. Mnemosophy/Heritology. Chapter 6. Public memory institutions and their idealist objective. Retrieved from https://www.academia.edu/37552289/Mnemosophy_Heritology_-_Chapter_6_Public_memory_institutions....pdf [in English].

2. Sola, T. Mnemosophy/Heritology. Retrieved from https://independent.academia.edu/TomislavSola [in English].

3. Rudenko, S.B. (2012). Museum thing: social and cultural essence and place in the system of historical and cultural values. Kyiv [in Ukrainian].

4. Shola, T. (2013). Eternity does not live here anymore – a glossary of museum sins. Tula [in Russian].

УДК 7.03:394.2(44)

Стрельчук Вікторія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук,
професор кафедри сценічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
maximile@ukr.net
ORCID: 0000-0002-8516-5829
Іващенко Ірина Віталіївна,
доцент кафедри режисури та акторської майстерності,
декан факультету режисури та шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
fusia5@ukr.net
ORCID: 0000-0002-1046-0735

СВЯТКОВА НАРОДНА КУЛЬТУРА ФРАНЦІЇ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ

Метою роботи *є дослідження становлення і розвитку французької святкової народної культури в історичній ретроспективі, визначити її культурний і ціннісний компоненти.* ***Методологія*** *роботи ґрунтується на історичному та системно-структурному принципах дослідження. Мета і завдання публікації обумовили застосування таких методів дослідження, як аналіз та узагальнення, що надало можливість виявити і проаналізувати основні історичні етапи становлення та розвитку французької святкової народної культури. Системно-структурний метод дав змогу виявити культурні і ціннісні компоненти предмету дослідження.* ***Наукова новизна*** *полягає в дослідженні теоретичного розуміння історичної ретроспективи становлення французької святкової народної культури, виявлення і обґрунтування її культурних і ціннісних компонент.* ***Висновки.*** *Дослідження дало змогу констатувати, що всю історію революційних свят можна зрозуміти як яскраву ілюстрацію подібного осліплення: свято, яке бажає бути вільним і стихійним, обростає застережливістю і примусовістю; воно постійно розподіляє людей на касти, на обраних та презренних. Хоча напередодні прагнуло до злиття всіх воєдино; воно обертається пародією і завершується у пустоті. Маніакальна одержимість революційної епохи святами є історією глибинного розчарування. За таких умов свята можуть возвеличувати лише фальшиві похвали світу і сердечні єдності, і розуміння. А, значить, виконувати декоративні функції. Свята стають строкатим фасадом, фікцією, примарою, чиє призначення – приховати гнітючу реальність. Вбивча іронія подій: саме таке визначення XVIII століття дало французьким народним святам.*

Ключові слова: *святкова народна культура, народний виступ, святкова церемонія, святковий ритуал, святкова поведінка, святкова кон'юнктура.*

Стрельчук Виктория Александровна, *кандидат педагогических наук, профессор кафедры сценического искусства Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Иващенко Ирина Витальевна,*** *доцент кафедры режиссуры и актерского мастерства, декан факультета режиссуры и шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

© Стрельчук В. О., 2018
© Іващенко І. В., 2018

Праздничная народная культура Франции: историческая ретроспектива становления и развития

Целью работы *является исследование становления и развития французской праздничной народной культуры в исторической ретроспективе, определение ее культурного и ценностного компонентов.* ***Методология работы*** *основывается на историческом и системно-структурном принципах исследования. Цель и задачи публикации обусловили применение таких методов исследования, как анализ и обобщение, что позволило выявить и проанализировать основные исторические этапы становления и развития французской праздничной народной культуры. Системно-структурный метод позволил выявить культурные и ценностные компоненты предмета исследования.* ***Научная новизна*** *заключается в исследовании теоретического понимания исторической ретроспективы становления французской праздничной народной культуры, выявление и обоснование ее культурных и ценностных компонентов.* ***Выводы.*** *Исследование позволило констатировать, что всю историю революционных праздников можно понять как яркую иллюстрацию подобного ослепления: праздник, который желает быть свободным и стихийным, обрастает предостережением и принудительностью; он постоянно распределяет людей на касты, на избранных и презренных. Хотя накануне стремился к слиянию всех воедино; он оборачивается пародией и завершается в пустоте. Маниакальная одержимость революционной эпохи праздниками является историей глубинного разочарование. В таких условиях праздники могут восхвалять только фальшивые похвалы мира и сердечное единство, и понимание. А, значит, выполнять декоративные функции. Праздники становятся пестрыми фасадом, фикцией, призраком, чье назначение – скрыть гнетущую реальность. Убийственная ирония событий: именно такое определение XVIII век дал французским народным праздникам.*

Ключевые слова: *праздничная народная культура, народное выступление, праздничная церемония, праздничный ритуал, праздничное поведение, праздничная конъюнктура.*

Strelchuk Victoria, *Candidate of pedagogical sciences, Professor, Department of Stage Art of Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Ivashchenko Irina,*** *Associate Professor, Department of Directing and Acting, Dean of the Faculty of Directing and Show Business Kyiv National University of Culture and Arts*

Festive folk culture of France: historical retrospective of formation and development

The purpose of the article *is to study the formation and development of the French festive folk culture in historical retrospect, to determine its cultural and value components.* ***The methodology*** *of work is based on the historical and system-structural principles of research. The purpose and objectives of the publication led to the use of such research methods: analysis and synthesis, which enabled to identify and analyze the main historical stages of the formation and development of the French festive folk culture. The system-structural method allowed to reveal the cultural and value components of the subject of research.* ***Scientific novelty*** *consists in the study of the theoretical understanding of the historical retrospective of the formation of the French festive folk culture, the discovery and justification of its cultural and value components.* ***Conclusions.*** *The study made it possible to state that the whole history of revolutionary holidays can be understood as a vivid illustration of such blindness: a holiday, which wishes to be free and spontaneous, becomes obnoxious with caution and coercion; it continually distributes people to the caste. On the chosen and despicable, although on the eve of the eager to merge altogether; it turns a parody and ends in a void. The maniacal obsession of the revolutionary epoch of holidays is a history of deep frustration. In such conditions, holidays can only exacerbate false praises of the world and heart unity and understanding. And so do decorative functions. Holidays become colorful facades, fictions, ghosts, whose purpose - to conceal the oppressive reality. Murdering irony of events: precisely this definition of the eighteenth century gave the French folk holidays.*

Key words*: festive folk culture, folk speech, festive ceremony, festive ritual, festive behavior, festive conjuncture.*

Актуальність теми дослідження. Свята у Франції старого ладу були численні та різноманітні. Серед них можна виділити періодичні календарні свята, які у більшості мали релігійне значення. Їх заносили до католицького літургійного календаря, вони мали свої сезонні риси (свята весняного та літнього циклів).

У кожній комуні відзначали день святого покровителя, свято Діви Марії та інших святих; великі релігійні свята: Різдво, Великдень, свято усіх святих. Окрім цих існувала велика кількість святкувань та процесій, які були пов'язані з особливими випадками. Численні свідоцтва про свята були зібрані французькими етнографами та етнологами XIX століття.

Зміст проведення таких подій суворо регламентувався. Була складена особлива програма, в якій послідовно викладався розвиток святкової ходи, її атрибутика, обговорювався час та місце проведення церемонії, джерело фінансування. Організація урочистостей була спрямована на укріплення існуючої ієрархічної структури суспільства, підтримання інших офіційних цінностей.

Аналіз досліджень і публікацій продемонстрував, що про традиційні народні свята в офіційних документах постійно писали з приниженим відтінком, їх називали дикими, непристойними, сміхотворними. Підвищена обережність влади була пов'язана з незмінною присутністю у цих видовищах елементу заперечення або глузування над офіційними стичними та соціальними нормами, релігійними та іншими структурними настановами.

Сама кон'юнктура «блазенського» свята була об'єднана з явищами, які могли посіяти безлад. На ці події, як правило, сходилося багато народу, причому стихійно також навідувалися люди із сусідніх селищ. Створювався натовп, поведінку якого важко було передбачити або контролювати.

У багатьох селищах та містах організовували ярмарки та базари, у тавернах продавали вино. Найчастіше ритуал свята передбачав озброєну процесію. Створювалась атмосфера для обміну новинами та чутками. Усе це підсилювало почуття спільності принижених у повсякденному житті людей та в той же час стимулювало афективні реакції. «Блазенські» свята супроводжувались бійками та нерідко переростали в обурення або заколот.

Кожна комуна відзначала свято відповідно до усталеної традиції. У видовищних звичаях найважливішою складовою народної культури було багато спільних елементів: галасливі, процесії, ігрища, пісні, танці, маски, переодягання у розкішне вбрання, збір пожертв, спільні трапези, смолоскипи, вогнища, опудала та святкові деревця [3].

Аналіз досліджень і публікацій. Святкову народну культуру Франції розглядають у сучасній літературі як вагому складову «акультурації» дрібного населення міст та селищ, яка була значним явищем в останні століття Старого ладу.

Спроба вивчення свята як комплексного соціально-культурного явища належить Д. Генкіну. Розгляд соціально-естетичної природи цього феномену присвячено історико-теоретичне дослідження І. Мазаєва. Методичний аспект свят, його сценарно-режисерське рішення висвітили у своїх роботах

В. Воскобойніков, Б. Галан, А. Конович, О. Марков, Б. Петров, М. Розовський, О. Рубб, Д.Тихомиров, І. Туманов, І. Шароєв та ін.

Мета роботи – дослідити історичну ретроспективу становлення і розвитку французької святкової народної культури, визначити її культурну і ціннісну компоненти. Мета передбачає виконання таких завдань статті:

– виявити історичні тенденції розвитку святкової народної культури Франції;

– дослідити теоретичні засади розуміння народного свята;

– охарактеризувати ціннісні компоненти французького народного свята.

Виклад основного матеріалу**.** Перші відомі «ордонанси» відносяться до 60-х років XVII століття. Спеціальна постанова Des Grandes Jours de Clermont» від 12 грудня 1665 року та постанова Паризького парламенту від 3 вересня 1667 року забороняли під загрозою великого штрафу усі «блазенські» святкування та процесії [4].

Влада воювала не тільки зі святковими зборищами, але й народними звичаями та обрядами. У відомості генерального контролю збережена велика кількість офіційних постанов, які свідчать про наполегливі намагання влади регламентувати використання комунального дзвону. У другій половині XVII століття причиною для такої регламентації стала боротьба з традицією дзвонити у дзвони під час грози.

У провінціях наступ на святкову народну культуру виразно проявився у другій половині XVII століття, приблизно на початку 60-х років.

Спеціальна постанова 1762 року Тулузького парламенту підкреслила поновлення заборон, які торкалися шаріварі та інших «зборів». У спеціальному розділі цієї постанови була оголошена догана меру міста Сен-Гуден, який був на три місяці відсторонений від посади за те, що дозволив шаріварі. Останній вирок 1776 року констатував, що всі попередні постанови були виконані. Цей вирок забороняв мешканцям розігрувати трагедії та комедії та збиратися у громадських місцях під виглядом підготовки до вистав та для інших ігор [8, 36-38]. У другій половині XVIII століття був зроблений ще один великий акцент на необхідності забезпечення суспільного порядку. Заборонними видовищами влада намагалася зробити традиційне свято найбільш керованим, позбавити його фестивальних елементів, які вважала загрозою сталому порядку.

Слід зазначити, що процес акультурації не був лише стратегією пануючих класів, продуманим політичним планом, який вони здійснювали. Це був органічний компонент загальної соціально-економічної та культурної еволюції суспільства старого ладу. Велике значення, як наголосив Р. Мюшебле, мала також трансформація абсолютистської громади [6, 234].

У той же час представники просвіти намагалися запровадити у сільських приходах нові святкові церемонії. Однак, їхній раціональний дух відповідав скоріш «династичним» офіційним святам, у яких можливості народного стихійного амбівалентного, стороннього будь-якій завершеності початку найбільш обмежувались. Не зважаючи на регламентацію таких церемоній та злочинну недбалість влади, вони нерідко переростали у трагедію. Відомий приклад такої катастрофи – весільні свята у Парижі 30 червня 1770 року на

честь шлюбу дофіна та Марії Антуанетти, які стали символом кризи святкової культури Франції останніх десятиріч старого ладу [7, 56].

Важко сказати, в якій мірі намагання влади адміністративними методами позбавити народ традиційних звичаїв та святкових ритуалів були вдалими. І селяни, і жителі міста вперто чинили опір. У деяких містах відвертий протест змусив владу відновити скасовані звичаї. Так, в 1782-1783 роках в Анжу и Пуату танцювальні та торговельні збори, які були заборонені 1780 року, майже всюди були відтворені. Загалом є підстава думати, що процес акультурації низів був малоефективним [6, 111].

Напередодні революції культурні компоненти традиційного народного життя були також сильними, як і у XVII столітті. Добре відомий «спалах» святкової народної культури в роки французької революції. Крім того, кульмінація карнавальних свят у Франції припадає на 20-30 роки XIX століття.

Посилений натиск на народ загалом і святкове життя зокрема у другій половині XVIII століття створював нестерпну атмосферу, яку народ ніколи раніше не знав. При цьому очевидно, що мова йде про реформу примусу, яка торкалася найбільш інтимних сторін духовного життя людини. По суті, це був замах на образ життя всього народу.

Сьогодні відомо, що свято було не тільки необхідною компонентою у динаміці трудової діяльності та дозвілля. «Святкування, – писав М. Бахтін, – це важлива первинна форма людської культури. Її не можна вивести та пояснити з практичних умов та цілей суспільної праці або ще більш вульгарна форма – з біологічних потреб у святковому дозвіллі. Святкування завжди мало глибокий та суттєвий смисловий зміст» [8, 12]. Сучасні етнологи та історики, обґрунтовано вивчивши селянські свята, відзначили надзвичайну важливість самої святкової поведінки, яка приносила людям емоційне задоволення. Будь-яке святкування виконувало деяку психотерапевтичну роль, було катарсисом. Очищення проходило частково, протягом свята знаходили вихід примітивні інстинкти, знущання, сексуальність, які у повсякденному житті придушувалися церквою та світською владою. Особливо виразно це виявлялося у процесі народних гулянь та свят, які перетворювалися у бунти.

Святкування ставало своєрідною формою народного виступу, яка передбачала відповідну, як правило, ритуалізовану поведінку і грала дуже важливу роль у житті суспільства. За великим рахунком, такого роду бунти змушували поважати неписані громадські правила, виступали в ролі суттєвого контролюючого поведінку індивіда-фактора і були одним із засобів скріпленої локальної солідарності. Іншими словами, це був важливий соціокультурний інструмент у справі формування вміння «жити разом» [1, 14-15].

У Франції найбільш розповсюдженим святкуванням такого типу були шаріварі. Насамперед це реакція комуни на нерівний шлюб. До шаріварі зверталися мешканці однієї ділянки (комуни, кварталу) для того, щоб покарати подружжя, яке не виконувало свої сімейні обов'язки. Не дуже часто, особливо у XVIII ст., шаріварі використовували як привід для того, щоб відверто показати на вулиці деякі вимоги, що назріли у суспільстві, щоб покарати порушників комунальних норм, навіть якщо ці порушення не були пов'язані зі шлюбними

стосунками. Не випадково шаріварі в той час входило як своєрідний ритуал у будь-які бунти.

Святкова кон'юктура була одним з факторів, які стимулювали бунтівну поведінку. Значення цього фактору довго недооцінювали історики народних рухів. Найчастіше бунт починався у святковий день або відразу після нього. Мабуть, один із найбільш яскравих прикладів – повстання «озброєних масок» у Севеннах у лютому 1783 року. Воно сталося під час карнавалу. І хоча у поведінці бунтарів виразно проявилась обумовлена соціальна направленість, весь цей рух був пронизаний карнавальним світосприйняттям. А деякі сцени тритижневої вистави нагадують традиційне «блазенське» свято [6, 132]. Відомий селянський хлібний бунт в Арле 2-3 січня 1752 року також відбувався в умовах святкової кон'юнктури: 1 січня – Новий рік, а 2 січня була неділя.

Цього дня о 7 вечора близько 200 чоловік, озброєних палицями, під звуки барабанів пройшли вулицями міста, вимагаючи хліба. Оскільки базарні дні найчастіше переносилися на неділю, вихідні дні були важкими для поліції, жандармерії та інших представників порядку. Саме в ці дні на ярмарках та ринках спалахували бунти та хвилювання. Теж саме було і в роки революції.

Спорідненість бунту та свята виявлялися не тільки у визначенні їх особливостей, а і в специфіці часу, в якому люди переживали ці події. Ще більш вона виявлялася у формальних структуроутворюючих рисах. Численні компоненти святкової поведінки органічно увійшли у бунтарську поведінку. Їх можна назвати фольклорними елементами відкритого народного протесту.

Як і свято, бунт передбачав стан екзальтації, надзвичайного збудження людей, які брали в ньому участь. Своєрідним супутником такого збудження був гомін: галас натовпу, бій сполоху, гуркіт барабанів, музика та іноді танці. Також, як і під час свята, шумові ефекти бунту забезпечували розрив з монотонністю повсякденного існування, змінювали якість часу, сприяючи разом з цим збудженню учасників подій [6, 200-203].

Бунтівники несвідомо, а, можливо, і свідомо, використовували символіку архаїчної народної культури. Маскування виступало як карнавальне «руб'я суперечки», за допомогою якого бунтівники висловлювали своє ставлення до того, що відбувається. Та обставина, що супротивник був принижений жінками, приносило подвійне задоволення. У той час маскування було своєрідним ритуалом, який об'єднував усю комуну, особливо коли йдеться про сексуальну інверсію, оскільки саме з жіночим началом насамперед пов'язана багатодітність общини, захист її інтересів та цінностей.

Нарешті карнавальна етика – робити під маскою те, що заборонялось – є одним із засобів легітимації бунтівної поведінки. Бунт таким чином виступав як надзвичайна санкція народної традиції, як каральний засіб «юридичного фольклору».

Відомо, що середньовічна народна культура широко використовувала як символи образи тварин. 1750 року під час повстання у Парижі, яке було пов'язане зі зловживаннями поліції при проведенні заходів з очищення міста від жебраків та жебраків, 23 травня натовп до смерті забив каменюками та палицями жандарма Лабе, коли той спробував захопити 11-річну дитину.

Бригада жандармів розігнала бешкетників, які намагалися здійснити ритуал профанації трупу, але вони заспокоїлися ненадовго. Наступного дня о 10 вечора невеличкий натовп зібрався під вікнами коханки Лабе, у помешканні якої він проживав останнім часом. Сцена, що відбулася тут, нагадує «сміхотворну літургію». При світлі смолоскипів вбили кота, і над його трупом учасники вистави організували дещо схоже на урочисте богослужіння. Освятивши тварину водою зі стічної канави, вони довго співали псалми. Потім кинули кота у вогнище. Спалення супроводжувалося жартами, кепкуваннями та погрозами на адресу поліції. Мабуть, учасники цього дійства не тільки демонстрували зневагу до вбитого жандарма, відмовляючи йому у заупокійній, але й попереджали, що всі підлабузники поліції можуть закінчити як цей кіт.

Ритуальне вбивство котів у Франції бере початок з Нового часу і було звичайним явищем. В обрядах, що були присвячені культу Івана Хрестителя, день якого святкували 24 червня під час літнього сонцестояння. У більшості провінцій святковий натовп запалював вогнище. Танцював навколо або стрибав через нього. Крім того, у вогнище кидали різноманітні магічні предмети з надією уникнути катастроф та біди. Як такі предмети часто-густо використовували котів. Спалювання живих котів під час свята святого Іоанна в Парижі XVI століття було одним з найбільш популярних народних розваг. Звичайно, на цю виставу збиралося багато людей. Грав оркестр, запалювали велике вогнище під дерев'яною спорудою, на яку ставили кошик з живими котами. Галас і муки котів додавали натовпу задоволення. У Меці такі церемонії відбувалися до 1765 року [2, 99-98].

XVII століття було переломним у розвитку капіталізму. Селянські повстання, швидке зростання капіталістичного виробництва підривали існуючий феодальний лад. За своїм державним устроєм у XVIII столітті Франція була абсолютною монархією, що спиралась на бюрократичну централізацію та постійне військо. Однак, між королівською владою, яка була повністю незалежна від правлячих класів, і між привілейованими класами існував своєрідний союз – за відмову духовенства та дворянства від політичних прав. Державна влада всіма силами і всіма засобами охороняла соціальні привілеї цих двох класів.

До деякого часу з королівським абсолютизмом мирилась промислова буржуазія, в інтересах якої влада також створювала багато чого, піклуючись про «національне багатство», тобто про розвиток промисловості і торгівлі. З іншого боку, феодальна влада все більше настроювала проти себе маси, ігноруючи їхні законні інтереси.

Нові ідеї проникають у свідомість людей, готується переворот не тільки в матеріальному, але й духовному житті, – заміна однієї соціальної формації іншою: феодалізму – капіталізмом. Саме в такий період відбувається Велика французька буржуазна революція як результат кризи феодальної системи, суперечностей між буржуазією, селянством, робітничим класом, міською біднотою і пануючими привілейованими станами – дворянством і духовенством. Одним з виявів активізації народних мас були всенародні урочистості, присвячені перемозі революції. Лідери революції побачили у святі

не тільки тимчасовий політико-пропагандистський інструмент, але також міцний елемент нового суспільного і культурного порядку, який вони намагались створити.

Революція тісно пов'язувала свої проекти, що стосувалися свят, з реформою, яку вона проводила, – з відреченням від старого та появою нового календаря. Новий революційний календар було введено 1793 року, що проіснував у суспільстві до 1806 року, поки Наполеон не встановив Григоріанський календар.

Перший рік за революційним календарем починався 22 вересня 1792 року – з моменту проголошення Республіки. Існував цикл з трьох років по 365 днів, та одного високосного року – 366 днів. Рік розподілявся на 12 місяців по 30 днів, до яких наприкінці року додавалась решта днів. Додаткові дні призначалися для свят: Свято доброчинності, генія, праці, свободи тощо. Назви місяців були замінені, наприклад: 1-й місяць – вандем'єр – 22 вересня – 21 жовтня – місяць виноробства; 2-й місяць – брюмер – місяць темряви; 11-й місяць – термідор (20 липня – 19 серпня) – місяць спеки тощо. Замість тижнів існували декади – три декади складались у місяць, і святковим був останній день місяця кожної декади [7, 48].

Ідея народних свят виявилася у поглядах на мистецтво філософів-просвітників – Жан-Жака Руссо, Дені Дідро. Руссо розглядав свята як засіб об'єднання, що сприяє процвітанню держави.

Першими серед свят Великої французької буржуазної революції – свято Федерації, свято Великої французької буржуазної революції, засноване 14 липня 1790 року, перша річниця взяття Бастилії. Тематика свята – об'єднання французького народу, знищення старих суспільних і державних бар'єрів. У святі брали участь делегації з усієї країни, відбувалося воно на березі Сени, на Марсовому полі, де побудували Тріумфальну арку, понтонний міст та амфітеатр [3]. Посередині поля влаштували «Вівтар Вітчизни» з широкими сходами і античними барельєфами, що мали надписи «Нація», «Вітчизна», «Закон», «Конституція». З усіх департаментів Франції до площі Бастилії збирались люди – близько 60 тисяч чоловік – і розпочиналась урочиста процесія: попереду йшла гвардія, народні товариства з прапорами, далі – члени Національного конвенту, військові, які несли урну з прахом загиблих під час революції на вівтар, їхні рідні з вінками, колона дітей. Процесія зупинялась під тріумфальною аркою, де спалювали символи влади, випускали на волю птахів як символ свободи, звільнення від пригнічення. Потім єпископ освячував стяги всіх департаментів, і відбувався загальний молебень. Далі перед олтарем весь народ виголошував присягу на вірність революції та захисту справ конституції.

Це свято, за твердженням істориків, сприяло зближенню солдатів з революціонерами. Саме тоді Париж вперше відчув себе в єдиному святковому пориві, створеному революційним ентузіазмом представників 83 департаментів, що зібралися на Марсовому полі.

8 червня 1794 року було влаштовано свято на честь Верховної істоти. О п'ятій годині ранку всі жителі міста збирались у своїх округах і виходили колонами на площу Бастилії. Від кожного округу була своя делегація, яка

спостерігала за дійством з привілейованого місця – біля саду Тюільрі. У таку делегацію входили по 10 ветеранів, матерів, дівчат, юнаків, дітей.

У саду Тюільрі було збудовано амфітеатр із символічним зображенням «Атеїзму», що підтримували дві алегоричні фігури – «чвари» та «самолюбство». Коли статую «Атеїзму» спалювали на вогнищі, з попелу з'являлась статуя Мудрості. Далі всі співали гімн на честь Мудрості. Після свята в конвенті ухвалили закон, який визнавав існування Верховної істоти і безсмертя душі [8, 10-13].

У ІІІ періоді революції загострилась боротьба проти церкви та релігії. 1793 року було проголошено Конвентом культ Розуму, якому присвятили свято. Одна з жінок, одягнута у білу туніку і ковпак, зображала Свободу, а навколо неї танцювали дівчата у вінках з дубового листя із смолоскипами в руках. Усі присутні співали гімн на честь Розуму і пригощалися за рахунок держави. 1793 року з'явився «План національного виховання» із революційним календарем свят: 36 із них проводили в департаментах і 4 були загально-державними. 36 свят поділяли на три групи:

1. Природні свята, пов'язані з сільськогосподарськими роботами, днями рівнодення;
2. Суспільні свята – молоді, сім'ї, науки, материнства, поезії тощо.
3. Громадянські – свободи, прав людини, політичного союзу.

Чотири загальнодержавних свята: Свято Братерства людей – 1 січня; свято ВФБР – 14 липня; Свято проголошення республіки – 10 серпня.

Тематичне (декадне) свято – рішення про яке ухвалював Конвент (Верховної істоти, французького народу, свободи та рівності, республіки, правди, слави, дружби, відваги, ввічливості, шлюбної вірності, материнської ніжності, синовнього обов'язку, щастя тощо). Тематичні – проводили відповідно до Декрету про організацію свят – кожні 10 днів громадяни республіки повинні були вшановувати на масових зборах одну з названих цінностей. Під час декадних свят вшановували публічно тих громадян, які відзначилися своїми досягненнями, твореннями, суспільною активністю і водночас карали тих, хто зневажав святкові урочистості [2, 236].

Наукова новизна полягає в дослідженні теоретичного розуміння історичної ретроспективи становлення французької святкової народної культури, виявлення і обґрунтування її культурних і ціннісних компонент.

Висновки та перспективи подальших розробок. Всю історію революційних свят можна розуміти як яскраву ілюстрацію подібного осліплення: свято, яке бажає бути вільним і стихійним, обростає застережливістю і примусом; воно постійно розподіляє людей на касти, на обраних та презренних. Хоча напередодні прагнуло до злиття всіх воєдино; воно обертається пародією і завершується у пустоті. Маніакальна одержимість революційної епохи святами є історією глибинного розчарування. Хто в цьому винен? Звичайно, відповідальність покладається на реальний хід революції, куди утопічний проект, звісно, не міг вписатися, не зазнавши перекручень. Революція породжує нові, абсолютно неочікувані наслідки. Утопія надійна та міцна. Утопія геометрична і строга; революція потворно велична. І останнє,

ключове звинувачення: революція не просто не вміє рішуче порвати з первинним насиллям, яке проклало їй дорогу, – вона не дає йому можливості припинитися. За таких умов свята можуть возвеличувати лише фальшиві похвали світу і сердечній єдності і розумінню. А, значить, виконувати декоративні функції. Свята стають строкатим фасадом, фікцією, примарою, чиє призначення – приховати гнітючу реальність. Вбивча іронія подій: саме таке визначення XVIII століття дало французьким народним святам.

Література

1. Генкин Д. М., Конович А. А. Массовые театрализованные праздники и представ-ления. Москва: ВНМЦ, 1985. 87 с.

2. Державин К. Театр Французкой революции. 1789-1799. М.; Л.: Искусство, 1937. 312 с.

3. 14 июля. История национального и народного праздника Франции, день взятия Бастилии. URL: http://www.france-guide.ru/information/actualite/015 (дата звернення: 04.04.2018).

4. Рюмин Е. Масовые празднества. М.; Л.: Госиздат, 1927. 100 с.

5. Хейзинга И. Осень средневековья. Исследования форм жизненного уклада и форм в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. Москва: Наука, 1988. 540 с.

6. Цехновицер О. Празднества Революции. Л.: Огиз; Прибой, 1931. 208 с.

7. Чечетин А.И. История массовых народных празднеств и представлений. М., 1976. 117 с.

8. Шароев И.Г. Театр народных масс. Москва: ГИТИС, 1978. 195 с.

References

1. Genkin D.M. & Konovich, A.A. (1985). Mass theatrical holidays and performances. M.: VNMTS [in Russisn].

2. Derzhavin, K. (1937). Theater of the French Revolution. 1789-1799. L.: Iskusstvo [in Russisn].

3. The 14 th of July. The history of the national and national holiday of France, the day of the capture of the Bastille. Retrieved from http://www.france-guide.ru/information/ actualite/015 [in Russisn].

4. Ryumin, E. (1927). Masovye festivities. M.; L.: Gosizdat [in Russisn].

5. Hayzinga, I. (1988). Autumn of the Middle Ages. Studies of the forms of life and forms in the 14th and 15th centuries in France and the Netherlands. M.: Nauka [in Russisn].

6. Tsekhnovitser, O. (1931). Festival of Revolution. L.: Ogiz; Priboj [in Russisn].

7. Chechetin, A.I. (1976). The history of mass festivities and performances. M. [in Russisn].

8. Sharoev, I.G. (1978). Theater of the masses. M.: GITIS [in Russisn].

УДК 792.028

Хлистун Олена Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри шоу-бізнесу
Київського національного університету культури і мистецтв
with_joy@ukr.net
ORCID: 0000-0002-1764-6559

СУТНІСНІ ОСОБЛИВОСТІ АКТОРСЬКОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ

***Метою статті** є визначення основних рис і особливостей трансформації актора на сцені творчого акту. **Методологія дослідження** складається з порівняльно-аналітичних підходів, заснованих на творах мистецтвознавства, нових та вже відомих психотехніках для активної трансформації, що дає змогу визначити її загальні риси та характеристики. **Наукова новизна.** Досліджено та виявлено основні риси й ознаки трансформації актора на сцені творчого акту. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого наукового дослідження різних аспектів акторського та сценічного мистецтва. Основні визначальні аспекти та напрями трансформації можуть бути застосовані учасниками безпосередньо в творчій роботі та вчителями в процесі підготовки акторів. Фактичні риси та ознаки трансформації дають серйозний поштовх для переосмислення творчої активності актора в його художній дії. **Висновки.** Аналіз особливостей трансформації актора в сценічному творчому процесі дає підстави стверджувати, що в акті трансформації чітко висвітлено дві ознаки. Актор, перш за все, переживає і відчуває те, що він грає у ролі. Водночас цей акт також містить імітацію або імітацію зовнішніх ознак персонажів та його дій. Актор чітко усвідомлює та контролює, що відбувається з його внутрішнім станом у ролі. Проте, донині один спосіб реінкарнації залишається суперечливим: від зовнішньої імітації до внутрішнього стану, або навпаки.*

***Ключові слова**: акторська трансформація, імітація, актор, творчий акт, сценічні емоції.*

***Хлистун Елена Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

Сущностные особенности актерского перевоплощения

***Целью статьи** является определение основных черт и особенностей трансформации актера на сцене творческого акта. **Методология исследования** состоит из сравнительно-аналитических подходов, основанных на произведениях искусствоведения, новых и уже известных психотехниках для активной трансформации, что позволяет определить ее общие черты и характеристики. **Научная новизна.** Исследованы и выявлены основные черты и признаки трансформации актера на сцене творческого акта. Результаты исследования могут быть использованы для дальнейшего научного исследования различных аспектов актерского и сценического искусства. Основные определяющие аспекты и направления трансформации могут быть применены участниками непосредственно в творческой работе и учителями в процессе подготовки актеров. Фактические черты и признаки трансформации дают серьезный толчок для переосмысления творческой активности актера в его художественном действии. **Выводы.** Анализ особенностей трансформации актера в сценическом творческом процессе дает основания утверждать, что в акте трансформации четко отражены два признака. Актер, прежде всего, переживает и чувствует то, что он играет в главной роли. В то же время этот акт также содержит имитацию или имитацию внешних признаков персонажей и его действий. Актер четко осознает и контролирует, что происходит с его внутренним состоянием в*

© Хлистун О. С., 2018

главной роли. Однако, до сегодня способ реинкарнации остается противоречивым от внешней имитации к внутреннему состоянию, или наоборот.

***Ключевые слова**: актерская трансформация, имитация, актер, творческий акт, сценические эмоции.*

***Khlystun Olena**, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Show Business of Kyiv National University of Culture and Arts*

Essential features of actor's transformation

***The purpose** of the article is to determine the main features and peculiarities of the transformation of an actor on the stage of a creative act. **The research methodology** consists of comparative analytical approaches based on works of art history, new and already well-known psychotechnics for active transformation, which allows determining its common features and characteristics. **Scientific Novelty**. The main features and signs of the transformation of an actor on the stage of a creative act are investigated and identified. The research results can be used for further scientific research of various aspects of acting and stage art. The main defining aspects and directions of transformation can be applied by participants directly in creative work and by teachers in the process of preparing actors. Actual features and signs of transformation give a serious impetus to rethink the creative activity of the actor in his artistic action. **Conclusions.** Analysis of the features of the transformation of an actor in the stage creative process gives grounds to assert that two signs are clearly reflected in the act of transformation. The actor, first of all, experiences and feels that he plays the leading role. At the same time, this act also contains imitation or imitation of the external signs of the characters and his actions. The actor is clearly aware of and controlling what happens to his inner state in the main role. However, until today the way of reincarnation remains controversial from external imitation to internal state, or vice versa.*

***Key words**: actor's transformation, imitation, actor, creative act, stage emotions.*

Актуальність теми дослідження**.** Основним статутом та збірником правил для перевтілення актора в ролі на сьогоднішній день вважається і залишається система К. Станіславського, зокрема його праця «Робота актора над собою». Спадщина К. Станіславського безумовно є фундаментом і опорою майбутніх відкриттів і послідовників, і його опонентів. Однак, пізніше К. Станіславський і сам визнав недооцінку зовнішньої техніки, фізичних процесів у створенні творчого самопочуття актора. Тому постає закономірна потреба у з'ясуванні та узагальненні позицій інших дослідників і театральних діячів щодо проблеми акторського перевтілення. Тим більше, що початок XX століття став віхою, яка визначила різноманіття напрямків театрального мистецтва в світовому театрі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Теоретичну основу дослідження складають праці видатних режисерів, акторів та теоретиків театрального мистецтва К. Станіславського та М. Чехова. До останніх проаналізованих досліджень на тему перевтілення в акторському мистецтві належать праці П. Єршова, Б. Захави, О. Сторожука, В. Кісіна.

Тема дослідження зумовила потребу звернутися до наукових праць сучасних, відомих дослідників в галузі акторського мистецтва Л. Грачової, Е. Бутенка, Н. Рождественської, Лі Страсбергта, Стелли Адлер, Ути Хаген та ін.

Мета статті полягає у виявленні сутнісних особливостей та ознак акторського перевтілення у сценічному творчому акті.

Виклад основного матеріалу. Акторське перевтілення в ролі є однією із вагомих, художніх складових театральної творчості. Необхідно визнати, що відправною точкою пошуків сучасників стали відкриття К. Станіславського,

пов'язані з об'єктивними закономірностями творчості актора. Ідея про обов'язкові для кожного актора умови і закономірності творчого процесу при всіх індивідуальних відмінностях прийомів творчості стала наріжним каменем, парадигмою всіх подальших пошуків в театральному мистецтві та сценічній педагогіці. К. Станіславський належав до тих митців, які сміливо долали протиріччя в своїх поглядах, не боялися відступати назад і відмовлятися від знайденого, якщо наступний крок на шляху пошуку приводив в глухий кут. Як відомо, ранній період становлення системи проходив над внутрішнім творчим процесом актора: емоційною пам'яттю, творчою уявою, сценічною увагою. Однак, пізніше К. Станіславський зауважує: «Озираючись назад, я зрозумів, що багато які з колишніх моїх прийомів гри помилкові» [8, 368]. Не важко припустити, що безперервний пошук способів набуття творчого самопочуття продовжився б і надалі.

Немає нічого більш далекого вченню К. Станіславського, ніж канонізація або формальне трактування системи, що все-таки сталося з системою надалі.

Російський режисер та педагог Е. Бутенко зазначає: «Дослідження психології актора проводилися в різний час, що, на жаль, не привело до створення більш-менш зрозумілої теорії акторської творчості і зокрема до вирішення головної проблеми – проблеми акторського перевтілення. У нових дослідженнях триває обговорення старої проблеми – парадокс про акторську емоцію, розгляд акторської професії як питання специфічної психотехніки в ряду досліджень питань художньої творчості і загальної обдарованості» [2, 7].

Сутнісною ознакою та способом для перевтілення в образ персонажа у К. Станіславського вважається «… в умовах життя ролі і в повній аналогії з нею правильно, логічно, послідовно, по-людському мислити, хотіти, прагнути, діяти, стоячи на підмостках сцени… Як тільки артист доможеться цього, він наблизиться до ролі і почне однаково з нею почувати» [9, 28]. Але питання про те, чи перевтілення в ролі є дійсно таким процесом, на який вказує К. Станіславський і чи дійсно так треба існувати, щоб домогтися цього стану, залишається спірним. Бо ж недаремно цьому питанню присвячені наступні, після К. Станіславського, дослідження Л. Грачової, Е. Бутенка, Лі Страсбергта, Стелли Адлер, Ути Хаген, Є. Гротовського, Е. Барби, Н. Рождественської – сучасних дослідників акторського мистецтва та М. Чехова, учня К. Станіславського. Наприклад, той же ж Е. Бутенко, автор монографії «Сценічне перевтілення. Теорія і практика» зауважував: «Парадоксально те, що непогодження автора «імітаційної теорії» з теоретичними роздумами та обґрунтуваннями М. Чеховим та К. Станіславським їх власного досвіду, з одного боку, не беззаперечністю їх досвіду та практичних досягнень на шляху втілення своїх методів, з другого, якраз і привела нас найперше до необхідності теоретичного осмислення педагогічних набутків цих двох геніїв театрального мистецтва, а потім і до створення «імітаційної теорії» [2, 236]. Бачимо, що Е. Бутенко піддає сумніву і не впевнений у прийомах психотехніки актора за «системою Станіславського» та методом М. Чехова, бо вказує на імітацію в акті перевтілення актора. Цікавим видається, що і М. Чехов заснував інший, відмінний від К. Станіславського метод виховання актора. Утім і сам

К. Станіславський не претендував на остаточну крапку в своїх теоріях: «Поки що наша психотехніка лишається невдосконаленою, найбільше бійтеся силувати свою творчу органічну природу та її натуральні непорушні закони» [9, 398]. А в іншому місці знаходимо наступне «Будемо сподіватися, що наука допоможе нам знайти практично можливий підхід до чужої душі, будемо вчитися розбиратися в логіці, в послідовності її почуттів, у психології, в характерології. Можливо, це допоможе нам виробити прийоми шукати підсвідомий творчий матеріал не тільки в зовнішньому навколишньому житті, але й у внутрішньому житті людей» [9, 140].

Феномен перевтілення актора в іншу людину бере витоки ще з прадавніх часів. Адже театр належить до одного з найдавніших мистецтв, його історія сягає прадавніх коренів людства. Ось як про це сказано у словнику «Естетика»: «У своїх витоках воно сягає до мисливських, сільськогосподарських та релігійних обрядів первіснообщинного ладу, містеріальних та карнавальних дійств. /…/ Міфопоетична свідомість окремих епох визначила як трагедійний, так і гострокомедійний характер народних ігрищ, з яких в тісному зв'язку з фольклорною та епічною традиціями почалося виокремлення первісних форм театральної творчості як такої» [3, 346]. На витоках свого існування європейський театр утверджується як засіб розповіді про важливі події в житті людей. «Епічний театр, чи в крайньому випадку театр з епічними рисами, існував уже в середні віки (містерії). Хор, притаманний грецькій трагедії і з часом витіснений, свідчить про те, що з самого початку театр розповідав про дії, замість того щоб втілювати та зображувати їх, як тільки на сцені виник діалог щонайменше між двома персонажами» [7, 433]. Так само створюється і драматургія, якій театр, у свою чергу, дав поштовх до розвитку. Драматургії як жанру, котрим послуговується тільки театр, надається велике значення. До акторських засобів вираження належить, швидше, голос актора, костюм і т. ін., почуття ж не враховується як фактор творчого акту. У Аристотеля читаємо: «Зазнавши багато змін, трагедія зупинилась, набравши тієї форми, якою вона зараз є. Що стосується кількості акторів, то Есхіл перший ввів двох замість одного, /…/… а Софокл увів трьох акторів і декорації» [1, 28].

У театрі превалювала зображальна, зовнішня форма. Закономірність такої ситуації зумовлювалась естетичною тенденцією певної епохи, яка, як правило, полягала у відмежуванні мистецтва від життя, у нереалістичній правдоподібності. Взаємодіючи з іншими мистецтвами, театр реагує на загальний стан культури, відіграє активну роль в розвитку таких художніх течій, як класицизм, романтизм, реалізм, розкриваючи важливі етапи становлення естетичної свідомості. Згідно із змінами від епохи до епохи розуміння і осягнення художньої правди міняються і способи її вираження в театральному мистецтві.

К. Станіславський вважав, що ключем до творчості актора повинні служити емоції і правда, а шлях до природності лежить через підсвідомість. У повсякденному, звичайному житті підсвідомість автоматично диригує тисячами миттєвих рішень і дій, проте в уявному світі сцени вона має справу з вигадкою, тому втрачає свою звичну функцію. На сцені підсвідомість перестає

спрацьовувати автоматично. К. Станіславський хотів знайти шлях від свідомості до підсвідомості і назад, відтворити віру в реальність уявного, наслідком якої стане правдоподібність поведінки актора. Він першим спробував розробити систему акторської підготовки. Цей підхід відповідав духу часу і тенденціям, намічався в інших видах мистецтва. Мистецтво не стає кращим з часом, воно просто змінюється в залежності від поглядів епохи. Так, в XIX столітті в літературі, драматургії, малярстві, скульптурі, музиці вкорінюється реалістичне мистецтво. Мистецтво цього періоду переходить на вираження життя у реалістичній формі. В епоху реалізму відбулося також переосмислення акторського мистецтва. Через активний поступ реалістичного мистецтва відповідно і у театральному сталося перебільшення у бік внутрішнього життя актора. З цих причин К. Станіславський намагався обґрунтувати основи даного мистецтва з точки зору внутрішнього життя персонажа: «Справа в тому, що театр збирає під своєю крівлею багатьох творців із галузі літератури, малярства, музики, пластичних мистецтв. Серед них наше – акторське – є найвідсталішим, тим, яке немає міцних, випрацюваних основ. Ось чому ми частіше виявляємося позаду, в хвості, в прислуговуванні нашим співтворцям вистави» [8, 449].

Проблема перевтілення в ролі, очевидно, є проблемою всіх виконавських мистецтв, себто тих, які тяжіють до реалістичного зображення світу. У Г. Гегеля читаємо: «Весь зміст концентрується на внутрішньому житті духу, на почутті, уявленні, на душі, яка тяжіє до єднання з правдою і досягає породження Божого в суб'єкті і не стільки бажає здійснити цілі і дії в світ і заради світу цього, скільки намагається робити істотною лише внутрішню боротьбу людини і її примирення з Богом» [4, 135]. Це стосується опери, балету, музичного виконання тощо. Можна сказати про те, що, наприклад, музичний виконавець в процесі виконання музичного твору теж перебуває в стані емоційного відчуття музики як глибинно-домінуючих тенденцій музично-виконавського мислення, що формують індивідуально-стильову неповторність мистецтва музиканта-виконавця.

К. Станіславський надавав значної уваги акторському стану самопочуття в ході перевтілення актора. Проте, звертаємо увагу на той факт, що особливістю застосування прийомів психотехніки є створення благодійних умов для органічного функціонування акторської природи в умовах сценічної (вигаданої) дійсності як природи звичайної людини в умовах її реальної дійсності. Оскільки самопочуття актора в ролі відповідає його самопочуттю, як людини в реальному житті, то з цих причин напрошується думка, що органічний процес функціонування елементів самопочуття актора, за принципом їх добору К. Станіславським є прототипом функціонування природи людини (як стану її самопочуття) в процесі її життя. Як бачимо, йдеться про здатність природи артиста, як людини, органічно функціонувати в творчому процесі перевтілення. Ось як висловлюється про це К. Станіславський: «Те, чого ми вчимося, заведено називати «системою Станіславського». Це неправильно. Вся сила цього методу в тому, що його ніхто не вигадував, ніхто не винаходив. Система належить самій нашій

органічній природі як духовній, так і фізичній. Закони мистецтва засновані на законах природи» [9, 639]. Однак, П. Якобсон, дослідник психології творчості актора, про «систему Станіславського» так висловлюється: «Науково-теоретичне обґрунтування цієї системи ще тільки прийде. Сказане стосується також питання про сценічні переживання. Ці переживання, осмислені як практичні додатки до виховання актора /…/ ... залишаються ще непроясненими як наукові. Проблема сценічних переживань /…/ ... залишається науково не розкритою» [11, 26]. Тобто, бачимо, що цей дослідник сумнівається у схожості акторського почуття із життєвим.

Відомий російський актор і режисер О. Єфремов звертав увагу на недостатнє застосування в акторському мистецтві новітніх наукових досягнень: «Сьогодні наука про людину сягнула далеко вперед. Останні дослідження в галузі психофізіології сприяли тому, що з'явилися нові, невідомі досі галузі знань, здатні спрямувати наші інтуїтивні пошуки в це русло відкритих наукових закономірностей. Але хто з нас, практиків театру – режисерів, акторів, педагогів – спробував серйозно познайомитися, осмислити та застосувати ці досягнення в своїй роботі? Хто із театральних діячів взагалі враховує в своїй творчості наукові відкриття?...» [5, 77].

Щодо процесу перевтілення П. Якобсон висловлювався так: «Творчість актора є діяльністю, яка полягає в оволодінні роллю, у «вживанні» в неї, в грі перед глядачами і т. д., та являє собою цікавий випадок складної «штучної» поведінки людини, яка сама себе ввела в штучну ситуацію фіктивних подій драми і відповідно до цієї ситуації організувала свою поведінку» [11, 39]. А далі П. Якобсон продовжує: «Актор іде на сцену з усвідомленням того, що він повинен представляти якогось уявного персонажа. Виконуючи роль, він повинен відображати в найдрібніших деталях – в ході, осанці, змінах голосу, особливостях поведінки, сміху, мови, звичках, дрібних деталях характеру – деяку особу, єдину у всіх своїх діях. /…/ Свідомість актора як реальної людини в цей час не тільки не пропадає, а ще більше укріплюється, так як в цьому і полягає його завдання як актора – представляти. /…/ Всі ці моменти, разом із свідомістю особливостей особи, яка переживає, разом із усвідомленням себе як майстра, який створює своїми зусиллями, своєю творчістю витвір мистецтва, визначають своєрідність психіки актора» [11, 40].

Відверто про імітацію у акті перевтілення почав говорити Е. Бутенко – російський режисер та педагог майстерності актора. Він же ж і перший це помітив у М. Чехова, пригадуючи, як той говорив про репетиції ролі Муромського: «Я споглядав образ Муромського в фантазії і на репетиції імітував його. Я не грав, як це зазвичай робимо ми, актори, а я імітував образ, який сам грав за мене в моїй уяві»). Що ж тепер радить Чехов нам? «... було б помилкою, якби ви захотіли втілити (зіграти) ваш образ відразу». Зауважте, ні слова про імітацію. І тільки пізніше, радячи втілювати образ по частинах, Чехов один тільки раз промовляє це слово «імітація»: «... ви вибираєте одну рису. Потім ви втілюєте тільки її одну, ніби імітуючи створене і пророблене вами у вашій фантазії». Цим «ніби» Чехов знімає тему імітації як головного, основного, фундаментального положення власного методу. На жаль, але це все,

що залишилося від власного «відкриття». Якщо в книзі «Шлях актора» (ранній Чехов) він однозначно стверджує, що «актор спочатку будує свій образ виключно в фантазії, потім намагається зімітувати його внутрішні і зовнішні якості», то тут, (пізній Чехов) в своїй головній книзі, весь принцип замінюється цим «ніби». Як це сталося і чому, ми і не намагаємося аналізувати. Це справа театрознавців, психологів, дослідників його творчого методу. А режисери та педагоги, прокламують роботу «по методу Чехова», зациклилися на «психологічному жесті», «забарвленні дії», а дитину (принцип імітації, наслідування) виплеснули разом з водою. Але і факт відмови Михайла Чехова від свого власного відкриття зіграв в цьому певну, фатальну, як нам здається, роль. Ми ж і надалі будемо дотримуватися поглядів того, раннього Чехова, який першим з російських акторів XX століття заговорив про «метод лицедійства» як про наслідування (імітацію)» [2, 12].

Едуард Бутенко працює на стику акторської аналітики і психології мистецтва (зокрема і мистецтва безпосереднього творіння, мистецтва як процесу). Це одне з найбільш перспективних на сьогодні напрямків в науці про театр. «Імітаційна теорія» це не ще один «метод» або «система» і не ще одна теорія акторського перевтілення. Це перша спроба створити теорію сценічного перевтілення, що спирається на відомі положення про наслідувальної природи мистецтва (Аристотель), роздуми про наслідувальної природи акторського мистецтва (Дені Дідро), на відкриття та дослідження загальної психології дії, уяви, наслідування, гри тощо., на методи педагогічної роботи прославлених майстрів сцени, включаючи їх практичний досвід і теоретичні міркування (К. Станіславський, Е. Вахтангов, М. Чехов, В. Мейєрхольд, С. Міхоелс, Б. Брехт, Єжи Гротовський і ін). Е. Бутенко, наголошуючи важливість фактору відображення (відтворення) в акті перевтілення зауважує: «Зв'язок між Уявою та Рухом в творчості актора, в його поведінці на сцені, здійснюється через механізм Наслідування» [2, 164]. А далі у цього ж автора читаємо: «Сценічний образ, створений в уяві актора, прагне до втілення, і через механізм наслідування реалізується в процесі сценічної поведінки в переживаннях, наслідувальних рухах та діях, які відповідають образу уяви» [2, 165].

У цьому контексті доречно згадати Аристотелеве визначення того чи іншого виду мистецтва: «Твори епосу та трагедій, а також комедій та дифірамбів, більша частина атлетики та кифаристики – це, загалом, наслідування; відрізняються вони одне від одного в трьох відношеннях: або тим, в чому здійснюється наслідування, або тим, чому наслідують, або тим, як наслідують, – що не завжди однаково. /…/ Ось у яких трьох різницях полягає наслідування /…/…в засобі, предметі та способі» [1, 26].

Слід розуміти, що коли йдеться про імітацію, то не мається на увазі перебільшене, неприродне удавання актора, а про процес, який органічно поєднується з почуттям. У цьому аспекті цікавим видається спостереження Р. Натадзе: «Показником того, настільки тонко відчуває, тонко розрізняє глядач справжнє перевтілення від «імітації», може служити факт сприйняття глядачем так званої «подвійної» гри на сцені; коли актор виконує роль дволикої нещирої людини, яка нещира у виявленні своїх почуттів та старається показати себе

зовсім іншою людиною. Адже тут як справжнє перевтілення, тобто з переконливою для глядача органікою, проявляється те внутрішнє життя, переживання втілюваної актором людини, яка криється за брехнею імітованих цією людиною переживань» [6, 118].

Як бачимо, фактор перевтілення проявляється в одночасній тривалості непідробного внутрішнього стану актора, з одного боку, та акту здійснення контролю над цим процесом – з другого боку.

Наукова новизна. Досліджено та виявлено основні риси й ознаки трансформації актора на сцені творчого акту. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого наукового дослідження різних аспектів акторського та сценічного мистецтва. Основні визначальні аспекти та напрями трансформації можуть бути застосовані учасниками безпосередньо в творчій роботі та вчителями в процесі підготовки акторів. Фактичні риси та ознаки трансформації дають серйозний поштовх для переосмислення творчої активності актора в його художній дії.

Висновки. Проведений аналіз особливостей акторського перевтілення у сценічному творчому процесі дає підстави стверджувати, що в акті перевтілення яскраво виділяються дві ознаки. Актор насамперед переживає і відчуває те, що виконує в ролі. Водночас у цьому акті також присутнє наслідування, або імітування зовнішніх ознак виконуваного персонажа і його дій. Актор чітко усвідомлює і контролює те, що відбувається з його внутрішнім станом в ролі. Однак, до сьогоднішнього дня спірним залишається сам спосіб перевтілення: від зовнішнього наслідування до внутрішнього стану, чи навпаки.

У подальших дослідженнях варто виокремити основні принципи акторського перевтілення та психологічні механізми перевтілення.

Література

1. Аристотель Поэтика. Риторика. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
2. Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. 3-е изд. Москва: Всероссийский центр художественного творчества («Я вхожу в мир искусств»), 2007.
3. Беляев А. А. Эстетика. Словарь. Москва: Политиздат, 1989.
4. Гегель Г. Лекции по эстетике*:* пер. с нем. Москва: Соцэкгиз, 1958.
5. Ефремов О. По своим законам. *Teamp.* № 3. 1977
6. Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения. Тбилиси: Мецниереба, 1972.
7. Пави П. Словарь театра: пер. с фр. Москва: Прогресс, 1991.
8. Станиславский К. С. Собрание починений*:* в восьми томах. Т. 1. Москва: Искусство, 1954.
9. Станіславський К. С. Робота актора над собою. Київ: Мистецтво, 1953.
10. Чехов М. Литературное наследие: в 2-х томах. Москва: Искусство, 1986.
11. Якобсон П. М. Психология сценических чувств актера. Москва: Худож. литер, 1936.

References

1. Aristotle, (2000). Poetics. Rhetoric. Sankt-Peterburg: Asbuca [in Russian].
2. Butenko, E. (2007). Stage reincarnation. Theory and practice. 3rd edition. Moscow: Vserossiyskiy tsentr hudozhestvennogo tvorchestva («Ya vhozhu v mir iskusstv») [in Russian].
3. Belyaev, A.A. (1989). Aesthetics. Vocabulary. Moscow: Politizdat [in Russian].
4. Hegel, G. (1958). Lectures on aesthetics. Moscow: Sotsekgiz [in Russian].

5. Efremov, O. (1977). According to its laws. Theater. Num. 3 [in Russian].
6. Natadze, R.G. (1972). Imagination as a factor of behavior. Tbilisi: Metsniereba [in Georgia].
7. Pavi, P. (1991). Dictionary of theater. Moscow: Progress [in Russian].
8. Stanislavsky, K.S. (1954). Collected Works in Eight Volumes. Vol.1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
9. Stanislavsky, K.S. (1953). Actor's work on himself. Kiev: Iskusstvo [in Ukrainian].
10. Chekhov, M. (1986). Literary heritage in 2 volumes. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
11. Jacobson, P.M. (1936). Psychology of scenic actor's feelings. Moscow: Hudozhestvennaya literatura [in Russian].

УДК 130.2: 7.037.3

Холодинська Світлана Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософських наук та історії України
Державного вищого навчального закладу
«Приазовський державний технічний університет»
svetlanah01091970@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6746-135X

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ: «ПОЕЗОМАЛЯРСТВО» ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета роботи. *Спираючись на аналіз історико-культурної традиції осмислення проблеми синтезу мистецтв, відтворити концепцію поезомалярства, обґрунтовану в теоретичних напрацюваннях Михайля Семенка – засновника української моделі футуризму.* ***Методологія*** *дослідження обумовлена специфікою теми статті і ґрунтується на історико-хронологічному методі, який дозволяє «вписати» поезомалярство в динаміку становлення проблеми синтезу мистецтв. Використані також біографічний та порівняльний методи.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в широкому представленні статті М. Семенка «Поезомалярство» (1922), яка була написана в той час, коли об'єктом обговорення та всебічного теоретичного аналізу виступали ідеї О. Скрябіна, В. Кандинського, М. Чюрльоніса та введення в широкий науковий ужиток досвіду українських митців – Л. Курбаса, П. Тичини та ін. – щодо феномену синтезу мистецтв.* ***Висновки.*** *1. показано значущість історико-культурної реконструкції ставлення і розвитку проблеми синтезу мистецтв; 2. представлено український досвід вивчення потенціалу синтезу; 3. доведено значення принципу персоналізації у відтворенні історико-культурних етапів розвитку гуманістики.*

Ключові слова: *синтез, творчо-пошуковий потенціал синтезу, поезомалярство, футуризм, кольорові подразники.*

Холодинская Светлана Николаевна*, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философских наук и истории Украины Государственного высшего учебного заведения «Приазовский государственный технический университет»*

Динамика развития осмысления проблемы синтеза искусств: «поэзоживопись» как объект исследования

Цель работы. *Опираясь на анализ историко-культурной традиции осмысления проблемы синтеза искусств, воссоздать концепцию поэзоживописи, обоснованную в*

© Холодинська С. М., 2018

теоретических наработках Михайля Семенко – основателя украинской модели футуризма. ***Методология*** *исследования обусловлена спецификой темы статьи и основывается на историко-хронологическом методе, который позволяет «вписать» поэзоживопись в динамику становления проблемы синтеза искусств. Использованы также биографический и сравнительный методы.* ***Научная новизна*** *работы заключается в широком представлении статьи М. Семенко «Поэзоживопись» (1922), которая была написана в то время, когда объектом обсуждения и всестороннего теоретического анализа выступали идеи А. Скрябина, В. Кандинского, М. Чюрлениса и введение в широкий научный обиход опыта украинских художников – Л. Курбаса, П. Тычины и др. – относительно феномена синтеза искусств. Выводы: 1. показана значимость историко-культурной реконструкции отношения и развития проблемы синтеза искусств; 2. представлен украинский опыт изучения потенциала синтеза; 3. доказано значение принципа персонализации в воспроизведении историко-культурных этапов развития гуманистики.*

Ключевые слова: *синтез, творческо-поисковый потенциал синтеза, поэзоживопись, футуризм, цветные раздражители.*

Kholodynskaya Svitlana*, Candidate of Philosophical Sciences, associate professor, associate professor of Philosophical Sciences and History of Ukraine Department, State Higher Education Establishment «Pryazovsk State Technical University»*

Dynamics of development of arts synthesis vision: «poezomalyarstvo» (artistic poetry) as a research subject

The purpose of the article. *Based on an analysis of historical and cultural traditions of arts synthesis vision, the paper is aimed at restoring the concept of poezomalyarstvo (artistic poetry) reasoned in theoretical works of Mihal' Semenko, the founder of Ukrainian futurism.* ***The methodology*** *of the research arises from the specific nature of the article issue and is grounded on the historical and chronological method which makes possible to include poezomalyarstvo (artistic poetry) into dynamics of arts synthesis problem formation. The biographical method, as well as the comparative method, is also used.* ***The scientific novelty*** *of the paper lies in broad representation of M. Semenko's article «Poezomalyarstvo» (1922) which was written in the times when ideas of O Skryabin, V. Kandinsky, M. Chyurlyonis were the subject of discussion and comprehensive theoretical analysis as well as introduction the experience of Ukrainian creators like L. Kurbas, B. Lyatoshynsky, P. Tychyna and others concerning phenomenon of arts synthesis into wide scientific use.* ***Conclusions****. 1. the importance of historical and cultural reconstruction of arts synthesis formation and development is shown; 2. the Ukrainian experience of synthesis potential study is presented; 3. the role of personalization in restoring historical and cultural stages of humanistic development is proved.*

Key words*: synthesis, creative and searching potential of synthesis, poezomalyarstvo (artistic poetry), futurism, color irritants.*

Актуальність теми дослідження. Проблема синтезу мистецтв, маючи сторічну історію свого теоретичного існування, постійно актуалізується станом розвитку мистецтва в умовах перших десятиліть XXI століття. Синтез мистецтв, яким у різних модифікаціях керується мистецтво постмодернізму, визначає актуальність відтворення тих моделей синтезу мистецтв, які – в історичній динаміці – виявили свій творчий потенціал. Модель «поезомалярство» належить саме до них.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Низка авторів, які займаються аналізом широкого кола проблем, пов'язаних з розвитком та функціонуванням мистецтва на межі XIX – XX століття, а це Н. Асєєва [1], К. Бобринська [2], Н. Дженкова [3; 4], Н. Жукова [6], Т. Калитенко [7], Н. Корнієнко [9], Т. Кохан [10], Н. Мірошниченко [12], Ю. Починок [14], «вписують» естетико-художні

шукання означеного періоду в логіку тогочасних історичних процесів, які – певним чином – і стимулювали творчу «розкріпаченість» митців.

Теоретики і практики мистецтва, які працювали на межі XIX – XX століття – серед яких, перш за все, слід згадати О. Скрябіна (1875–1915) та В. Кандинського (1866–1944) – залишили низку принципово важливих естетико-мистецтвознавчих напрацювань, які й до сьогодні є предметом теоретичного аналізу. На нашу думку, чи не найпродуктивнішою із запропонованих тоді ідей слід визнати ідею синтезу мистецтв. Як очевидно сьогодні, проблема синтезу мистецтв була принципово важливою і для засновника українського футуризму Михайля Семенка (1892–1937), який «сформував» специфічний термін – «поезомалярство», користуючись яким, представив власне розуміння доцільності розвивати мистецтво на підґрунті синтезу різних його видів.

Мета статті – проаналізувати історико-культурні традиції осмислення проблеми синтезу мистецтв, відтворення концепції поезомалярства, що було обґрунтовано в теоретичних напрацюваннях Михайля Семенка.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, наприкінці XIX століття європейська культура переживала глобальну кризу. Атмосфера смутку, негативні настрої та тотальне падіння віри в майбутнє набували пануючого характеру, що призвело до зміни орієнтацій у середовищі художньої інтелігенції, значна частина якої починає захоплюватися тим, що згодом будуть називати «декадентські тенденції». Саме у період кризового стану європейської соціокультурної системи відбувається розквіт нових мистецьких напрямів (футуризм, кубізм, абстракціонізм, експресіонізм, дадаїзм та сюрреалізм), які в сучасній естетико-мистецтвознавчій теорії об’єднані поняттям «авангардистський рух».

На нашу думку, перш ніж аналізувати як проблему синтезу, так і її розуміння М. Семенком, необхідно звернутися до історії естетики, в логіці розвитку якої ця проблема вже поставала і була оцінена вкрай негативно. В означеному контексті ми повинні звернутися до статті Л. Левчук «“Нормативна естетика” Валентина Асмуса: “за” і “проти”» [11]. Як зазначає автор, аналізуючи принципи «нормативної естетики», запропоновані та обґрунтовані В. Асмусом, теоретик категорично не сприймав як ідею міжвидового синтезу мистецтв, так і «будь-яких синестезійних процесів між музикою і живописом, між поезією і живописом, між музикою і поезією». На сторінках статті «Про нормативну естетику» В. Асмус пише: «Взяти хоча б проблему синтезу мистецтв. Скільки з цього питання нагромаджено архімістичних, архіідеалістичних нісенітниць! І хто тільки не розробляв теорії такого синтезу! І Ріхард Вагнер, і В’ячеслав Іванов, і Скрябін. Але ось вступає в дискусію нормативна естетика, і питання відразу отримує нове спрямування» [11, 9-10].

Представлення точки зору В. Асмуса видається нам вкрай важливим, оскільки орієнтація на дослідницьку літературу, що з’явилася на межі XX – XXI століття, створює враження лише про одностайне позитивне ставлення науковців до ідеї синтезу мистецтв. На нашу думку, однобічність підходу може завадити об’єктивній оцінці означеного феномену. Враховуючи це, позиція

такого відомого теоретика, як В. Асмус, виконує роль застережного чинника: проблема синтезу мистецтв складна, внутрішньо суперечлива й така, що не витримує однобічного підходу.

Оскільки, з нашого погляду, проблема художнього синтезу в її найширшому розумінні, з одного боку, повинна бути об'єктом послідовного опрацювання задля виявлення творчого потенціалу процесу взаємодії мистецтв, а з іншого, – вона посідає вагоме місце в теоретико-творчій спадщині М. Семенка, необхідно окреслити найбільш виразні моменти в динаміці її опрацювання. При цьому, реконструкцію «динаміки опрацювання» означеної проблеми ми здійснимо, спираючись на естетико-культурологічні джерела, оскільки не поділяємо точки зору українського науковця О. Дудар, котра вважає, що «в гуманітаристиці «голос естетиків» щодо синестезії є досить «тонким», на противагу психології, літературознавству чи мистецтвознавству» [5, 86]. Зрештою, саме українські естетики протягом останніх трьох десятиліть не лише привернули увагу фахівців до проблеми «синтез – синестезія», а досить аргументовано виокремили в ній естетичний аспект, зробивши його об'єктом прискіпливої теоретичної уваги.

Так, концепція синтезу мистецтв у Олександра Скрябіна найтіснішим чином була пов'язана з його різноманітними філософсько-естетичними й психологічними уявленнями про світ, мистецтво та творчий потенціал митця. Яскравим представником теоретико-практичного утвердження ідеї синтезу мистецтв по праву вважається Василь Кандинський, який мріяв про синтез живопису з музикою і танцем. Проблемами синтезу опікувався і відомий литовський митець Мікеліус Чюрльоніс (1875–1911), який був одночасно живописцем, поетом і композитором. Він не стільки прагнув до втілення у живописні полотна конкретних музичних здобутків, скільки намагався надати їм характер музики, перетворивши у – свого роду – «зриму музику».

На нашу думку, до чюрльонівської синестезії близьким є і здивування Ван Гога – на це звертає увагу О. Оніщенко, – котрий на картинах видатного голландського портретиста Франса Хальса нараховує 27 відтінків чорного кольору і «не приховує свого відвертого захоплення від його «кольорових пошуків». Як зазначає О. Оніщенко, ця реакція Ван Гога «може бути кооптована у контекст естетичних розвідок щодо значення «кольорової символіки» у творчості видатних європейських живописців: від Л. да Вінчі до В. Кандинського та П. Пікассо» [13, 41].

На нашу думку, достатньо перспективними можуть виявитися і наукові розвідки українського культуролога Н. Дженкової, котра в історії російського символізму виокремлює постать Андрія Бєлого (1880–1934), і, спираючись на його конкретні твори, атрибутує художній синтез в якості «основоположного принципу» творчості відомого символіста – одного з яскравих представників «срібного віку». Концептуальні засади наукової розвідки Н. Дженкової «будуються» на її переконанні, що творчі експерименти А. Бєлого повинні розглядатися не лише як індивідуально-авторські починання, а як складова значно більш широкого естетико-художнього процесу, який є визначальним для початку XX століття, є певною виразною ознакою художнього життя цього

періоду. Вона, зокрема, пише: «…“симфонічні” досліди А. Бєлого стають на одну сходинку з «музичними» живописами Чюрльоніса, “світловими“ симфоніями Скрябіна, маловідомими віршами раннього Олександра Добролюбова, які орієнтовані на музичне прочитання, великими музичними драмами Ріхарда Вагнера, мелодичними віршами Поля Верлена, автора крилатої формули “насамперед музика“, яка стала одним із лозунгів символізму, та іншими проявами нової актуальної тенденції до синтезу мистецтв – провіснику загального життєтворчого перетворення» [4, 133].

Проблема синтезу мистецтв, передусім, у контексті практичної роботи на теренах конкретних видів мистецтва, стимулювала також і творчі експерименти українських митців на початку ХХ століття. Як відомо, творчо-пошуковий потенціал синтезу визнавав відомий театральний режисер Лесь Курбас (1887–1937), а класик української поезії Павло Тичина (1891–1967) був прибічником ідеї синтезу музики і поезії, намагаючись органічно поєднати звук і слово.

Як відомо, одним з різновидів синтезу є синестезія. Цей термін застосовується в літературознавстві, мистецтвознавстві, культурології, психології і позначає специфічні сторони емоційного сприйняття світу. Зазначимо, що вже практично три сторіччя вчені займаються дослідженням феномену синестезії, але, ми припускаємо, що на початку ХХ століття далеко не всі футуристи володіли чітким уявленням щодо феномену «синестезія». Проте, спираючись на художню інтуїцію, частина митців безпомилково керувалася саме синестезійним підходом. Підтвердженням цьому є відомий футуристичний експеримент О. Кручених, К. Малевича, М. Матюшина – створення опери «Перемога над Сонцем» (1913).

На нашу думку, до синестезійних слід віднести і балет «Парад», створений відомими французькими авангардистами Ж. Кокто, Е. Саті та П. Пікассо. Український культуролог А. Чібалашвілі, аналізуючи означений експеримент, зазначає: «Музична частина вистави була дуже оригінальною та незвичною для того періоду. Так, у ній були застосовані звукові ефекти: азбука Морзе, звуки сирен, парової машини, двигуна літака і стукіт друкарської машинки» [17, 45]. Певне значення для постановників балету «Парад» мали спроби «опанувати» простір арени, яка формою «кола», що має конкретний розмір, створювала принципово інші сценографічні можливості, ніж традиційна – прямокутна – театральна сцена.

Слід визнати, що теорія синтезу – у період, який ми розглядаємо, – була значно вагомішою, насиченою потенційно вірними гіпотезами, ніж її практичне втілення в культурний простір тієї чи іншої країни. На наш погляд, буде цілком доречним також підкреслити: гіпотези щодо природи й специфіки синтезу та синестезії активно продукувалися протягом наступних – після 10-20-х років – десятиліть представниками різних гуманітарних наук. Так, наприкінці 80-х років минулого століття українські естетики В. Хімчак [16] та Н. Колесник [8] оприлюднили – незалежно одна від одної – статті, на сторінках яких синтез мистецтв, з одного боку, атрибутувався в якості відображення активності соціалістичної культури (В. Хімчак), а з іншого – співвідносився з комуністичним ідеалом (Н. Колесник). Слід підкреслити, що обидві статті були

написані тоді, коли спадщина українських футуристів ще не була введена в теоретичний ужиток, а це означає, що – незалежно від позиції Семенка і просто не маючи про неї жодної уяви – означені естетики вважали за можливе зв'язати «чисто» творчу проблему з політико-ідеологічним спрямуванням. Важливо, що саме такий «рух» ідеї «синтез – синестезія» передбачав і М. Семенко.

Так, у статті «Поезомалярство» він двічі підкреслює саме ті мотиви, про які йде мова. По-перше, обґрунтовуючи ідею синтезу різних видів мистецтва, поет зазначає: «…виходючи від ідеольогії, ми діходимо до нового засобу втілення» [15, 288]. А, по-друге, не можна оминути увагою ту емоційну силу, яку закладає Семенко в утвердження естетико-мистецтвознавчих ідей синтезу: «…природа і генезис поезомалярства, зовсім нового мистецтва, яке може розправити свої титанічні сили лише зараз, в наші дні, і якраз нами» [15, 290]. Оскільки стаття «Поезомалярство» писалася у 1922 році, то немає жодних сумнівів, який підтекст вкладено в поняття «наші дні» та «нами». Слід визнати, що внеском М. Семенка як митця-авангардиста й теоретика мистецтва у розвиток проблеми синестезії була спроба поєднати формотворчі засоби поезії й живопису, тобто «поезомалярство».

Також можна стверджувати, що «синестезійне забарвлення» мають численні спроби синтезу музики і поезії. Цей аспект в означеній проблемі достатньо переконливо розкриває Н. Дженкова, аналізуючи художній синтез музики і слова у камерно-вокальному жанрі. Позитивним аспектом наукової розвідки Н. Дженкової є те, що вона не стільки опікується загальнотеоретичним обрисом синтезу, скільки виявляє ті елементи, які сприяють його здійсненню, а подекуди забезпечують і розуміння процесу формування синестезії. Так, на її думку, «найбільш зрозумілими і наявними є зв'язки музики і поезії в області метру, ритму та композиції з їхніми часовими співвідношеннями, пропорціями частин, принципами контрасту і вибудованих кульмінацій» [3, 62].

Як правило, для зображення почуттів, емоцій будь-який митець користується не тільки загальною характеристикою того, що зображується, а й підтекстом твору, який може набувати самостійного значення. Цьому сприяє також звернення до художніх засобів суміжних мистецтв. Показовим в означеному аспекті може виступати експресіонізм, представники якого – в залежності від виду мистецтва – користувалися різними засобами виразності: для живописців самостійним чинником експресії виступав колір, тому кожна художня деталь несла специфічне «кольорове» навантаження (наприклад, абсолютизація чорного або сміливе поєднання чорного з червоним в полотнах Е. Мунка). Славетні фільми О. Довженка «Земля» та «Арсенал», які кінознавці відносять до експресіоністичного періоду у творчості режисера, вражають контрастним поєднанням білого й чорного, світла й тіні. Коли ж мова йде про втілення експресіонізму в театрі, то експресіоністичні експерименти Л. Курбаса на сцені «Березоля» були пов'язані, передусім, з підкресленою виразністю рухів, із певною експлуатацією потенціалу «тілесності». Вочевидь, втілення експресіонізму у різні види мистецтва демонструє, передусім, синтез чинників художньої форми, а саме: колір, рух, контраст, жест, «тілесну» виразність. Завдяки чинникам форми, можливо і дещо опосередковано, але на перетині

різних видів мистецтва формується принципово новий естетико-художній простір. В означеному контексті певний інтерес викликає матеріал до лекції «Від поезомалярства до монтажу – як авангардисти синтезували мистецтво», представлений в електронному ресурсі українським літературознавцем Яриною Цимбал (Т. Калитенко) [7]. На її думку, саме на сторінках журналу «Семафор у майбутнє» представники «Асоціації панфутуристів» «демонстрували два способи синтезу мистецтва: поезомалярство та мистецтво дійства». Якщо ідея «поезомалярства» асоціюється з прізвищем Семенка, то «мистецтво дійства» було площиною театрального експерименту футуриста Марка Терещенка (1894–1982), про якого – в позитивному сенсі – згадує Семенко на сторінках статті «Деякі наслідки деструкції».

Я. Цимбал, залучаючи графічний матеріал – обкладинки творів футуристів, їх пропагандистські плакати – намагається обґрунтувати тезу щодо трансформації «синтез – монтаж». На нашу думку, цю тезу можна підтримати, оскільки популярність у 20-ті роки кінематографу приводила до запозичення не лише кінематографічних термінів, а й художньо-технічних прийомів нового мистецтва. Так, в поле зору футуристів потрапляє «монтаж».

Але М. Семенко та його прихильників цікавив саме феномен «образності» на відміну від «образу» класичного мистецтва. Вони також і технологічно, і творчо – завдяки феномену «деструкція – конструкція» – «монтували» нові художні твори, закладаючи фундамент «мистецтва майбутнього». Вочевидь, такі «структурні елементи» синтезу як «поезомалярство», «слухова поезія», «мистецтво дійства», «колаж», «монтаж», «музика шумів» опановували синестезійність і популяризували її. Все це повинно було стати реальністю, подолавши, за висловом Семенка, «лабораторно-студійну роботу».

Наукова новизна роботи полягає в широкому представленні статті М. Семенка «Поезомалярство» (1922), яка була написана в той час, коли об’єктом обговорення та всебічного теоретичного аналізу виступали ідеї О. Скрябіна, В. Кандинського, М. Чюрльоніса та введення в широкий науковий ужиток досвіду українських митців – Л. Курбаса, П. Тичини та ін – щодо феномену синтезу мистецтв.

Висновки. Відштовхуючись від напрацювань М. Семенка щодо проблеми «поезомалярства», у дослідженні відтворена логіка руху проблеми синтезу мистецтв – як об’єкта теоретичного аналізу – в українській, російській та радянській естетико-мистецтвознавчій думці. Увесь представлений матеріал концептуалізовано завдяки аргументації «за» і «проти» процесу синтезу мистецтв, оскільки в історії естетики ставлення до синтезу мистецтв як теоретико-практичного феномену було, як відомо, неоднозначним.

Систематизуючи існуючі точки зору, показано, як поглиблювалося уявлення про природу синтезу, який спочатку розглядався в якості міжвидового явища, в підґрунті якого лежить зв’язок між видами мистецтва. Ця загальна ідея привела до більш конкретного «будівництва» між поезією і живописом, музикою і поезією, словом і кольором, звуком і словом, а це спонукало і теоретиків, і митців-експериментаторів зосередитися на структурних елементах

не лише виду мистецтва, а й його конкретного твору. Внаслідок цього, синтез поглибив значення ритму, інтонації, звуку, кольору, композиції щодо процесу оновлення мистецтва.

Література

1. Асєєва Н. Етюди мистецтвознавця. *Хроніка–2000*: *український культурологічний альманах.* Київ, 1995. С. 276-286.

2. Бобринская Е. Взаимодействие поэзии и живописи в русском кубофутуризме: автореф. дис. на соискание научной степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.00 «Искусствоведение»; 07.00.12 «История искусства». МГУ им. М. В. Ломоносова, 1993. 22 с.

3. Дженкова Н. М. Художній синтез музики і слова у камерно-вокальному жанрі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр.* Київ, 2003. Вип. 11, ч. 2. С. 61-67.

4. Дженкова Н. М. Художній синтез як основоположний принцип творчості Андрія Бєлого. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Київ, 2003. Вип. 12. С. 132-138.

5. Дудар О. П. Синестезія та її феноменальні вияви: гносеолого-психологічний, літературно-мистецтвознавчий та аксіолого-естетичний зрізи. *Гуманітарний часопис : зб. наук. пр.* Харків, 2014. № 3. С. 81-87.

6. Жукова Н. А. Культурно-історична інтерпретація в музиці: до постановки проблеми. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр.* Київ, 2000. Вип. 4/5, ч. 1. С. 176-184.

7. Калитенко Т. (Цимбал, Я.) Від поезомалярства до монтажу – як авангардисти синтезували мистецтво. Дата оновлення: 25.01.2016 URL: http://www.chytomo.com/news/vid-poezomalyarstva-do-montazhu-yak-avangardisti-sintezuvali-mistectvo (дата звернення: 15.03.2018).

8. Колесник Н. Н. Синтез видов искусства и коммунистический ідеал. *Этика и эстетика : респ. межвед. науч. сб.* Киев, 1987. Вып. 30. С. 22-28.

9. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас і новий український театр : від «модернізму» до «фантастичного реалізму». *Український театр XX століття*. Київ, 2003. С. 101-167.

10. Кохан Т. Г. «Метафізичний живопис» на перехресті європейських художніх напрямків. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр.* Київ, 2003. Вип. 10. С. 216-224.

11. Левчук Л. «Нормативна естетика» Валентина Асмуса: «за» і «проти». *Гуманітарний часопис: зб. наук. пр.* Харків, 2012. № 3. С. 5-14.

12. Мірошниченко Н. Модернізм в українській драматургії початку XX століття // Український театр XX століття: колективна монографія. Київ, 2003. С. 4-35.

13. Оніщенко О. Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття: монографія. Київ: Ліра, 2017. 268 с.

14. Починок Ю. Зорова поезія: від писанкарства до супрематизму. *Вісник Львівського ун-ту. Серія філологічна.* Львів, 2014. Вип. 60, ч. 1. С. 225-231.

15. Семенко М. Поезомалярство. *Вибрані твори.* Київ, 2010. С. 285-290.

16. Химчак В. В. Синтез искусств как отражение социальной активности социалистической художественной культуры. *Этика и эстетика: респ. межвед. науч. сб.* Киев, 1987. Вып. 30. С. 16-22.

17. Чібалашвілі А. О. Моделі існування художнього синтезу в дискурсі міжвидової мистецької практики XX століття. *Культурологічна думка*: щорічник наук. пр. Київ, 2012. № 5. С. 42-48.

18. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века: монография. М.: Музыка, 1970. 576 с.

References

1. Asieieva, N. (1995). Studies of art historian. Chronicle-2000: Ukrainian cultorological almanac. Kyiv: Foundation of art development promotion of Ukraine, 276-286. [in Ukrainian].

2. Bobrynskaia, E. (1993). Interaction of poetry and art in Russian cubofuturism. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moscow DU. [in Russian].

3. Dzhenkova, N. M. (2003). Artistic synthesis of music and word in chamber and vocal genre. Current problems of history, theory and practice of artistic culture (Vol.11, part 2), (pp 61-67). Kyiv. [in Ukrainian]

4. Dzhenkova, N. M. (2003). Artistic synthesis as fundamental principle of Andriy Belyi's creative work. Current philosophical and culturological problems of the present, 12, 132-138. [in Ukrainian]

5. Dudar, O. P. (2014). Synesthesia and its phenomenal challenges: gnoseological and psychological, literary and art critical, axiological and aesthetic dimensions. Humanitarian periodical, 3, 82-87. Kharkiv: Zhukovskiy National Aircraft University. [in Ukrainian].

6. Zhukova, N. A. (2000). Cultural and historical interpretation in music: on the problem definition. Current problems of history, theory and practice of artistic culture (Vol.4/5, part 1), (pp 81-87). Kyiv : SACCA. [in Ukrainian]

7. Kalytenko, T. (Tsymbal, Ya.) From poezomalyarstvo to installation – how representatives of avant-garde shaped the art. Retrieved from http://www.chytomo.com/news/vid-poezomalyarstva-do-montazhu-yak-avangardisti-sintezuvali-mistectvo. [in Ukrainian].

8. Kolesnyk, N. N. (1987). Synthesis of art genres and communist ideal. Ethics and aesthetics (Vol. 30) (pp 22-28). Kyiv: Vyshcha shkola. [in Russian]

9. Korniienko, N. M. (2003). Les' Kurbas and new Ukrainian theatre: from modernism to science fiction realism. N. Korniienko (Eds.). Kyiv: LDL. [in Ukrainian].

10. Kokhan, T. H. (2003). «Metaphysical art» at the crossroads of European artistic trends. Current problems of history, theory and practice of artistic culture (Vol. 10), (pp 216-224). Kyiv: SACCA. [in Ukrainian]

11. Levchuk, L. (2012). «Statutory aesthetics» by Valentin Asmus: for and against. Humanitarian periodical, 3, 5-14. Kharkiv: Zhukovskiy National Aircraft University. [in Ukrainian].

12. Miroshnychenko, N. (2003). Modernism in Ukrainian drama at the beginning of the 20th century. N. Korniienko (Eds.). Ukrainian theatre of 20th century: collective monograph. (pp 4-35). Kyiv: LDL. [in Ukrainian]

13. Onishchenko, O. (2017). Cultural and artistic potential of epistolary: European experience of the second half of the 19th century and the first half of the 20th century. Kyiv: Lira. [in Ukrainian]

14. Pochynok, Yu. (2014). Visual poetry: from pysanka painting to suprematism. Lviv University visnyk (Vol. 60, part 1), (pp 225-231). Lviv: LvivDU. [in Ukrainian].

15. Semenko, M. (2010). Poezomalyarstvo. Selective works. Kyiv: Smoloskyp. [in Ukrainian]

16. Khymchak, V. V. (1987). Art synthesis as reflection of social ativity in soialist art culture. Ethics and aesthetics (Vol. 30) (pp 16-22). Kyiv: Vyshcha shkola. [in Ukrainian].

17. Chibalashvili, A. O. (2012). Models of art synthesis existence within discourse of intergenre artisti practice in the 20th century. Culturological thought (Vol 5) (pp 42-48). Kyiv: Institute of culturology NASc of Ukraine. [in Ukrainian]

18. Shneerson, H. (1970). French music of the 20th century. Moscow: Music. [in Russian].

УДК 94: 761.6 (477)

Куцак Світлана Анатоліївна,
асистент кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля
Київського національного університету
культури і мистецтв
star-light@i.ua
ORCID: 0000-0001-7662-0335

СТАНОВЛЕННЯ МОДЕЛІ МАСОВОГО СВЯТА В ТОТАЛІТАРНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Метою статті *є виявлення особливостей трансформації масових свят у період становлення радянської влади в Україні.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні фактографічного, аналітичного та історико-логічного методів, які уможливили виявлення форм і способів трансформації масових свят в Україні в перші роки становлення радянської влади, систематизацію закономірностей перетворення автентичних масових свят на радянські та з'ясування особливостей функціонування масових свят у перші десятиліття радянської влади.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає у виявленні специфіки цих процесів в історичному контексті та з урахуванням особливостей їх розгортання на українських обширах. Виявлено мету й напрями перетворення масових свят на радянські.* ***Зроблено висновок****, що особливістю радянських масових свят була їхня жорстка уніфікованість, яка виключала відхилення від заданих центром стандартів і призводила до їх проведення без врахування етнокультурної специфіки України.*

Ключові слова: *масові свята, тоталітарні свята, радянська модель свята, святковий календар, державна політика.*

Куцак Светлана Анатольевна*, ассистент кафедры менеджмента и индустрии досуга*

Становление модели массового праздника в тоталитарном обществе

Целью статьи *является выявление особенностей трансформации массовых праздников в период становления советской власти в Украине* ***Методология исследования*** *заключается в применении фактографического, аналитического, сравнительного, историко-логического методов, что дало возможность выделить формы и способы трансформации массовых праздников в Украине в первые годы становления советской власти, систематизировать закономерности преобразования аутентичных массовых праздников в советские и выявить особенности функционирования массовых праздников в советский период в первые десятилетия XX ст.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в выявлении специфики этих процессов в историческом контексте и с учетом особенностей их развертывания на украинском пространстве. Выявлены цели и направления преобразования массовых праздников в советские.* ***Сделан вывод*** *о том, что особенностью советских массовых праздников была их жесткая унифицированность, исключавшая отклонения от заданных центром стандартов и приводившая к их проведению без учета этнокультурной специфики Украины.*

Ключевые слова: *массовые праздники, тоталитарные праздники, советская модель праздника, праздничный календарь, государственная политика.*

Kutsak Svitlana*, assistant of the Department of Management and Leisure Industry*

Formation of a model of a mass holiday in a totalitarian society

© Куцак С. А., 2018

The purpose of the article *is to reveal the peculiarities of the transformation of mass holidays in the period of the establishment of the Soviet power in Ukraine.* ***The methodology*** *of the research consists of the application of factual, analytical, comparative, historical and logical methods, which made it possible to reveal the forms and ways of transforming mass holidays in Ukraine in the first years of formation of the Soviet power, to systematize the regularities of transformation of the authentic mass holidays into the Soviet ones and to reveal the features of the functioning of mass holidays in the Soviet period in the first decades of the 20th century.* ***The scientific novelty*** *of the research is to identify the specifics of these processes in the historical context and taking into account the details of their deployment in the Ukrainian space. The purposes and directions of the transformation of mass holidays into the Soviet ones are revealed.* ***The conclusions*** *is made that the peculiarity of the Soviet mass holidays was their rigid unification, excluding deviations from the standards set by the center and leading to their conduct without taking into account the ethnocultural specifics of Ukraine.*

Key words*: mass holidays, totalitarian holidays, Soviet holiday model, holiday calendar, state policy.*

Актуальність теми дослідження. У проблематиці дозвілля, вельми поширеній в останні десятиліття, окрему увагу привертає феномен масових свят: його історичні витоки й еволюція, трансформації в умовах сучасного світу. Це зумовлено як надзвичайною близькістю масового свята до міфоритуальних засад людського буття і, відповідно, його великим впливом на людину й соціум, так і, саме через ці обставини, його значним консолідуючим потенціалом. В умовах, в яких нині перебуває наша країна, ці властивості масового свята набувають інструментального характеру і за належної державної культурної політики дозволяють використовувати їх для підсилення націєтворчих процесів та досягнення суспільної злагоди. Усе це інспірує перетворення масового свята на предмет системних і комплексних наукових досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. В останні ж роки підвищеною увагою дослідників, в колі наукових інтересів яких перебувають масові свята, користується проблема їх трансформації в перехідну добу (зокрема, при становленні тоталітарних суспільств та зворотному процесі – транзиту до демократії) та їх функціонування як інструменту державної політики (роботи Е. Діанової, М. Літвінової, Е. Кустової, А. Сіладі). Як підкреслює І. Петрова, «особливої актуальності ці дослідження набувають у трансформаційні періоди суспільства, коли суттєво змінюються усталені стереотипи, виникають нові соціальні спільноти, в межах яких діє свій стиль та спосіб життя» [17, 71]. А отже, процеси соціокультурного транзиту від комуністичного до демократичного суспільного устрою, в яких уже тривалий час перебуває Україна, зумовлюють і значний інтерес до закономірностей, форм, шляхів трансформацій масового свята в перехідний час.

У цьому контексті особливий інтерес становить найближча до нас за часом історія «накладання» свят – нових радянських на народну обрядовість (праці О. Захарова, Р. Мальте, Є. Свірідової, С. Румянцева, А. Шульгіна). Що закономірно в контексті тих завдань, які нині постають перед незалежними державами, котрі після руйнації СРСР пішли власними незалежним шляхом. Адже вони, й Україна серед них, отримали відповідну культурну спадщину, без

розуміння ґенези й закономірностей функціонування якої важко позбавитися її негативів і конструктивно використати її позитиви, адаптувавши їх до сучасних реалій.

Водночас вітчизняна наука досі практично не приділяє уваги особливостям становлення й функціонування масових свят у перехідні періоди розвитку соціуму з урахуванням особливостей їх розгортання на українських обширах. Таким чином, метою цієї статті є виявлення особливостей становлення масових свят в перші роки ствердження радянської влади в Україні. Така мета потребує розв'язання наступних завдань: виявлення форм і способів трансформації масових свят в Україні в перші роки становлення радянської влади, систематизації закономірностей трансформації автентичних масових свят в радянські, виявлення особливостей функціонування масових свят у радянську добу в перше десятиліття ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. В усі історичні часи масові свята активно використовувалися структурами влади для ствердження в суспільстві потрібної ідеологічної й політичної моделі. «Досить згадати свята французької революції, або святкову культуру тоталітарних режимів, – зазначає, наприклад, М.В. Літвінова, – щоб дійти до висновку: зміна державного ладу тягне за собою зміну святкового календаря. Провідні політичні діячі, а також діячі культури і мистецтва, спираючись на традиційно-народні свята, надаючи їм нові смислові відтінки, створюючи нові масові свята і видовища з опорою на ідеологічно прийнятний для даного державного ладу подієвий ряд, формували свою систему свят» [12, 198].

Разом з тим, у Західній Україні, особливо в Галичині, підйом національної самосвідомості, що мав місце наприкінці ХІХ ст., і розгортання процесів націотворення викликали до життя запровадження видатними діячами української культури нових масових свят, приурочених до видатних подій в історії України й знакових постатей української історії та культури. У процесі розгортання українських національних святкувань у Галичині наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. консолідуючі та національно-ідентифікаційні властивості масових свят використовувалися повною мірою. Разом з тим, у структурі масових свят, поширених в Україні на початку минулого століття, з якими зіштовхнулася радянська влада, органічно поєднувалися народна обрядовість, що зберегла в собі архаїчні (язичницькі) засади, релігійно-християнська обрядовість зі значною присутністю того ж архаїчного шару, офіціозні свята, організовувані російською імперською владою на честь видатних подій і постатей Російської імперії, в яких домінували видовищність і розважальність і які, однак, поєднані з масовими гуляннями, також містили в собі значний засадничий архаїчно-святковий складник.

Ще однією складовою частиною комплексу масових свят в Україні, який належало «абсорбувати» радянській системі, були нові свята Української Народної Республіки, однією з реформ якої, проведених негайно після падіння самодержавства і створення УНР, були зміни у святковому календарі. У січні 1918 р. Центральна Рада ухвалила «Закон про восьмигодинний робочий день», яким було визначено «свята, коли працювати не положено». До них належали

як низка християнських свят (6 січня – Хрещення, 25 березня – Благовіщення, 15 серпня – Перша Пречиста, 14 вересня – церковний Новий рік, 25-26 грудня – різдвяні дні тощо – усього 12), так і світські (1 січня – Новий рік), зокрема специфічно українські політичні свята: 27 лютого – день повалення царату (за старим стилем), 1 травня – «робоче свято», або «свято праці»; 7 листопада і 9 січня – «Національне державне свято III і IV Універсалів».

Таким чином, політико-ідеологічне завдання трансформації українських масових свят під час встановлення й ствердження радянської влади в Україні потребувало розв'язання і здійснювалося за такими напрямами: цілеспрямоване запровадження радянських свят, що відбувалося зокрема й головним чином через «накладання» нових свят на традиційні народні й релігійні з «мікшуванням» їх часової прив'язки[1], та нещадне викорінювання масових свят, пов'язаних зі ствердженням української самосвідомості й української державності.

Зміна святкової палітри в СРСР мала на меті передусім ліквідацію царської системи свят, пошук нових святкових форм вираження, святкового календаря, символіки, що радикально відрізнялися б від попередніх. Оскільки в основі переважної більшості свят Російської імперії лежав церковний календар, а самі вони містили в собі значну кількість релігійних компонентів. Однією з цілей радянської державної політики в цій сфері було ослаблення впливу церкви на масову свідомість. І якщо декретом Ради Народних Комісарів «Про восьмигодинний робочий день» від 29 жовтня 1917 р. релігійні свята усе ще переважно зберігалися (додано до святкових днів було лише 27 лютого – день початку лютневої революції в Росії, який вважався днем повалення царату, та 1 травня[2]), то в затвердженим Декретом РНК РРФСР від 20 січня 1918 р. «Про свободу совісті, церковних і релігійних товариств» проголошувалася свобода віросповідання, а відправлення державних і публічних громадських заходів втратило релігійний супровід. З цією ж метою – боротьби з релігійними святами – за кілька днів по тому, 24 січня 1918 р., на засіданні Ради Народних Комісарів було прийнято ще один декрет «Про введення в Російській Республіці західноєвропейського календаря», яким закладено політичні основи нової системи святкування. Ним скасовано релігійні та імперські свята і введено новий обов'язковий святковий «Червоний календар». Святковими днями були оголошені 9 січня, 1 травня, 18 березня, 7 листопада.

Перехід на новий календар тягнув за собою й пересування дат колишніх свят, що сприяло створенню нової святкової системи. У новому календарі знайшли місце революційні свята – так звані «пам'ятні дні великих подій революційної боротьби трудящих Росії і всього світу». Відповідно до правил РНК РРФСР «Про щотижневий відпочинок і святкові дні», розміщених у Кодексі законів про працю 1918 р., заборонялося працювати «в такі святкові дні, присвячені спогадам про історичні та суспільні події: Новий рік (1 січня), День 9 січня 1905 р. (22 січня), День повалення самодержавства (12 березня), День Паризької Комуни (18 березня), День Інтернаціоналу (1 травня), День Пролетарської революції (7 листопада)». Таким чином, революційні свята були узаконені.

28 лютого 1919 р. тимчасовим положенням «Про восьмигодинний робочий день», затвердженим Наркоматом праці УСРР, було сформовано перший власний календар вихідних радянської України. Для нього характерним було поєднання старих церковних свят (їх налічувалося 9 з 12-ма вихідними днями) з новими світськими, власне радянськими, яких було 5. Це – Новий рік (1 січня), річниця Кривавої неділі 1905 роки (22 січня), день повалення царату (12 березня), день Паризької Комуни (18 березня), День Інтернаціоналу (1 травня) і день пролетарської революції (7 листопада). Однак святковий статус у цих двох групах свят був різний: у радянські свята працювати було заборонено, у релігійні – лише «не обов'язково» [10, 190]. У той же день, 28 лютого, вийшла ще одна постанова, винесена Народним Комісаріатом праці – «Про свята». Нею встановлено, що звична святкова масляна (28 лютого й 1 березня) відтепер є звичайним робочим днем.

Разом з тим, ще в березні 1919 р. Народний комісаріат освіти УСРР під головуванням В. Затонського ухвалив постанову «Про вшанування пам'яті Тараса Шевченка». Нею було визначено, що «день 11 березня присвячується пам'яті великого народного поета», і в цей у навчальних закладах немає занять, натомість проводяться лекції й урочистості з ушанування поета. Святкові заходи проходять і для робітників і селян, однак, вихідним на всеукраїнському рівні цей день оголошено не було. Водночас, пізніше, у 1924 р., «на Київщині серед «особливих днів відпочинку» було зазначено й 11 березня – річниця смерті Т. Шевченка. Тривалий час питання про вшанування пам'яті залишалося в Україні актуальним. Для компромісного розв'язання цієї проблеми Наркомат праці УСРР «творчо використав досвід із відзначенням річниці смерті Леніна. Окремим циркуляром від 10 березня 1926 р. було пояснено, що відзначення роковин смерті Шевченка об'єднується із святкуванням Лютневої революції і проводиться у вихідний 12 березня. Тоді як 11 березня є робочим днем» [7].

Наприкінці серпня 1919 р. внаслідок наступу Денікіна радянську владу в Україні було ліквідовано. Після відновлення УСРР, офіційно зафіксованого рішенням Всеукрревкому від 27 січня 1920 р. «Про об'єднання діяльності УСРР та РСФРР» усі рішення української влади втратили чинність, і в Україні було запроваджено російський календар свят. У 1920 рр. в УСРР існували деякі принципові відмінності від святкового календаря інших радянських республік. Зокрема, не існувало практики «подовжень» революційних свят 1 травня та 7 листопада. Прикметною українською особливістю було й те, що серед офіційних вихідних днів УСРР не було жодної події, пов'язаної зі встановленням радянської влади в Україні.

Остаточне оформлення радянського святкового календаря відносять до 1927-1928 рр., коли Постановами Президії ЦВК СРСР було встановлено проведення урочистостей з нагоди святкування річниці Жовтневої революції протягом 7 і 8 листопада, а святкування Дня Інтернаціоналу – 1 і 2 травня [9, 39]. А проте, за даними деяких дослідників, процес практичного запровадження святкового календаря забрав не одне десятиліття, особливо в сільській місцевості [6]. Архівні документи теж свідчать, що поряд з новими революційними і радянськими святами в 1920 рр. у центрах традиційної

культури радянських республік, зокрема й в Україні, відзначання народних і релігійних свят (Різдва, Великодня, Трійці, Івана Купали, Петрова день тощо) зберігалося.

Як свого часу православна церква, так і інституції радянської держави у період ствердження радянської влади й у подальшому усвідомлювали величезний консолідуючий та ідентифікаційний потенціал народної обрядовості і намагались інтегрувати його у власну практику. «Адміністративне «насадження» нових обрядів як запозичених (з християнської Візантії, революційної Франції тощо), так і власноруч сконструйованих, «впитувалося» в спонтанний процес еволюції народних обрядів, змінювало їх форму, трансформувало їхні сутність та призначення» [3, 20].

Мірою усвідомлення величезної ролі обрядів як інструментів проведення державної політики та ідеологічних настанов, радянська система взялася за створення нових, власних обрядів та накладання їх на традиційні [12, 12]. Як і будь-яка інша, радянська обрядовість була покликана утверджувати норми суспільного співжиття, прописані з відповідних ідеологічних позицій: «октябрини» та «звездини» – замість «народин» та «хрещення», «комсомольське весілля» замість вінчання, вручення паспорта – замість конфірмації тощо. «Масове свято слугувало потужним засобом «внутрішньої радянізації», виконувало функції, здійснення яких так чи так зміцнювало позиції радянської влади і сприяло її поширенню, будь то демонстрація економічних досягнень, військової сили соціалістичної держави або пропаганда суспільно корисних зразків поведінки, тобто репрезентувало радянську ідеологію» [19, 28].

У перші роки радянської історії в запровадженні нових масових свят широко запозичувався досвід Французької революції 1789–1794 рр., яка сформувала цілу систему грандіозних масових свят і видовищ, що стала дієвим інструментом утвердження її ідеалів. Серед породжених революцією французьких свят, щодо яких згодом здійснювалися спроби їх пересадження на радянський ґрунт – «Декадні святкування», присвячені Республіці, Народу, Мученикам Свободи, Людському роду, Природі, Розуму тощо [13]. Однак, практика прямого запозичення французького досвіду не прижилася, і у 1920 рр. йде активний пошук нових форм, відповідних політичним завданням радянського суспільства.

На початках становлення масових свят радянської доби поширення набула форма так званого політкарнавалу, в якому поєднувалися символіка ренесансних карнавалів, французької революції, поточні міжнародні сюжети й теми виробництва. Колективи підприємств виходили на демонстрацію, несучи символи свого виробництва (емблеми, художньо оформлені прапори, діаграми). Як символи в них використовувалися знаряддя праці, верстати, продукція, справжні або у вигляді їх збільшених макетів: «Йшли броненосці, вагони, друкарські машини, млини, паровози. [...] Над натовпом майоріли колосальні цигарки, чоботи, олівці» [18, 3]. Невід'ємним атрибутом цих святкувань було слово – усне й письмове у вигляді урочистих промов і величезної кількості транспарантів з уніфікованими для всієї країни гаслами [22]. Однак розквіт

політкарнавалу був нетривким: при підготовці першотравневого свята 1926 р. надійшло розпорядження відмовитися від надання демонстрації карнавального характеру [21, 26.]. До кінця 1920 рр. образотворче мистецтво почало «домінувати над театральними елементами і стало основним виразником всіх найважливіших гасел святкувань» [5, 102.].

Пізніше, у 1930 рр. тенденція використання знарядь праці як символів закріпилася і була тісно пов'язана з іншою – на монументалізацію і механізацію. За святкового оформлення населених пунктів усього СРСР широко використовувалися гігантські конструкції, що зображали машини, верстати, заводи. Створення таких конструкцій було під силу лише професійним художникам; вимагаючи спеціальних знань і досвіду, що потребувало спеціальної підготовки постійних кадрів художників-оформлювачів, які спеціалізувалися на святах [1, 18-20].

Дослідники масових свят тоталітарних суспільств відзначають їх велику семантичну й структурну подібність релігійним святам, подеколи визначаючи її як своєрідну пародію на релігійні [20, 152]. Останнє видається не коректним, оскільки в тоталітарних суспільствах, на відміну від модерних демократичних, зменшується значення розважальності та зростає роль сакрального складника, що справді споріднює їх з середньовічними. Скажімо, масові свята і видовища в Німеччині за часів Веймарської республіки (1919-1933 рр.) були побудовані так, щоб за рахунок виокремлення з історії країни певних подій і їх монтажу «продемонструвати хід часу від прадідів-германців, аж до часу нинішньої події і переконати глядачів і учасників видовища в тому, що саме гітлерівський III Райх є логічним наслідком і найвищою точкою тисячолітнього розвитку» [13, 48]. У цьому зв’язку Т. Метельова підкреслює, що в тоталітарних суспільствах «відроджуються магічні ритуали світотворення: масові святкування, у яких одиничне сплавлено до спільної маси, де кожний рух, кожне слово учасника є рухом і словом маси, настільки вони розраховані і скореговані» [16, 389-390], як, утім й інші колективні заходи, що передусім мають на меті програвання сакралізованої форми, призначеної підживлювати та закорінювати панівну систему цінностей та вести її родовід від початку початків тоталітарного суспільства. У тоталітарному святі відтворюється в символічних діях тоталітарний міф, тому свято постає як справжній ритуал. «Суть свята в тоталітарних суспільствах тісно пов’язана з культурним завданням у відтворенні картини світу, тому свято – це відтворення міфу через ритуал, церемонії, парадигмальні жести» [11, 123]

Функцію «першопочатку» й «першосвята», тієї точки відліку творення світу, до якої свято щораз повертало світ як до належної, в СРСР взяла на себе дата Жовтневої революції. З 1917 р. час вимірювався роковинами революції, святкування яких уявлялося як космогонічна драма поновлення. Святкове вбрання вулиць, транспаранти, прапори, символіка СРСР, «колористичний аскетизм, створюваний використанням червоного, кривавого кольору, без відтінків і півтонів» [13, 47], – могутній комплекс семіотичних засобів було направлено на формування ідеологічних установок і розвиток патріотичних почуттів з потужним апелюванням до сакральних шарів підсвідомого їх

учасників. Особливе сакральне місце являла собою трибуна на Червоній площі, яку в провінційних містах заступали центральні площі з обов'язковим пам'ятником Леніну. Характерним прийомом масових свят і видовищ було мізансценування масових дійств – за допомогою живих людських тіл, з яких будувалися декорації, створювалися живі грандіозні полотна, вибудовувався цілеспрямований рух. Однак, що прикметно, побачити таку живу картину можна було лише з досить віддаленої і піднесеної точки, якою була трибуна, зайнята вищим керівництвом. Таким чином, фактично свято створювалося не для народу, а народом для вождів, де народ слугував передусім масою, що стягується до сакрального владного центру.

З 1920 рр. набувають поширення театралізовані свята – масові видовища з приводу значних суспільних подій і знаменних дат, що складаються з багатьох тематично об'єднаних художніх програм і ставляться режисером на основі сценарію. Такі заходи, для яких характерним є поєднання всіх видів мистецтв, проводилися на відкритих сценах, стадіонах, площах, аренах, в алеях і на ставках парків. З перших років Жовтневої революції й упродовж 1920 рр. вони організовуються в різних містах, здебільшого – у великих, зокрема й українських – Києві, Харкові. Розвитку жанру сприяло будівництво масштабних культурних споруд – парків культури і відпочинку, відкритих театрів, стадіонів [4].

Характерною особливістю тоталітарних масових свят, і радянських, зокрема, була їх жорстка уніфікованість, «трафаретність», яка виключала будь-яку імпровізацію, самодіяльну творчість з боку учасників [19, 176.] і призводила до їх проведення «за одним лекалом» без жодного урахування етнокультурної специфіки регіону, що входив до складу радянської країни. Держава не лише визначала основні напрями політики у сфері регулювання свят, а й детально регламентувала її, надаючи однакового вигляду святковій культурі по всій країні.

Наприкінці 1920 рр. система організації державних свят повністю склалася. Її остаточне становлення було продемонстроване святкуванням у 1927 р. 10-річного ювілею революції, коли Москва вперше зробила очевидну заявку на здійснення нормувальної ролі в цій сфері на регіональному рівні. Напрями підготовки та організації святкування на всіх рівнях контролювалися і визначалися Центральною святковою комісією при Президії ЦВК СРСР, вищому державному органі Радянського Союзу. У 1927 р Всесоюзна центральна святкова комісія мала навіть свій власний друкований орган – Бюлетень ювілейної комісії при Президії ЦВК СРСР, в якому публікувалися вказівки регіонам. Одночасно великим накладом виходили супровідні брошурки з роз'ясненням змісту урочистих промов і агітаційних заходів, запланованих в провінції, щоб вони слідували лінії центру. Тоді ж у Москві пройшла і низка конференцій, на яких були присутні організатори урочистостей з місць, з метою навчання їх московським стандартам. У ЗМІ широко висвітлювалося змагання між регіонами, переможцем у яких ставав той, хто найближче підходив до завданої центром моделі. На цей же час припадає й закріплення «канонічного» маршруту святкових демонстрацій, їх центрального

пункту, в якому розташовувалися трибуни керівництва і момент проходження через який був «для маси учасників найзначнішим в усій демонстрації» [9, 10].

Жорстка канонізованість і регламентованість масових свят радянської доби з моменту її остаточного становлення перетворила їх на форму реалізації владних відносин, побудованих згори донизу від владного «центру» до підпорядкованих регіонів – «масове радянське свято являло собою одну з ділянок арени, де вирішувалося питання про владу між центром і периферією. Тут відбивалися владні відносини, які, своєю чергою, суттєво впливали на формування святкової культури в регіональному контексті» [15, 85] Підпорядковування регіонів в питаннях організації масових свят задавало й «зверхнє» ставлення радянського керівництва до українських організаторів, режисерів, причетних до їх проведення [22, 175]. З іншого боку, будь-яка його національна спрямованість, національне забарвлення жорстоко викорінювались і карались.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні специфіки розгортання й трансформації процесів становлення масових свят в Україні в перше десятиліття формування в ній тоталітарного режиму з урахуванням особливостей їх розгортання саме на українських обширах. Виявлено мету, способи й напрями перетворення масових свят на радянські.

Висновки. Розв’язання політико-ідеологічного завдання трансформації українських масових свят під час встановлення й ствердження радянської влади в Україні йшло за такими напрямами: цілеспрямоване запровадження радянських свят, що здійснювалося через «накладання» нових свят на традиційні народні й релігійні з «мікшуванням» їх часової прив’язки, та викорінювання масових свят, пов’язаних зі ствердженням української самосвідомості й державності. Радянська обрядовість була покликана утверджувати норми суспільного співжиття, прописані з відповідних ідеологічних позицій:

Характерною особливістю тоталітарних масових свят, і радянських, зокрема, була їх жорстка уніфікованість, яка виключала імпровізацію з боку учасників, відхилення від заданих центром стандартів і призводила до їх проведення без жодного урахування етнокультурної специфіки регіону, країни, що входили до складу СРСР. Держава детально регламентувала святкову сферу, надаючи їй однаковий вигляд по всій країні.

Система організації державних свят повністю склалася наприкінці 1920 рр. Жорстка канонізованість масових свят радянської доби перетворила їх на форму реалізації владних відносин, побудованих згори донизу від владного «центру» до підпорядкованих регіонів. Підлегле становище України в питаннях організації масових свят визначало й «зверхнє» ставлення радянського керівництва до українських діячів культури, причетних до їх проведення, а будь-яке національне забарвлення масового свята викорінювалося.

Примітки:

1. О.В. Ліманська наводить у цьому зв’язку вдалий приклад запровадження викорінюваного в 1920 рр. образу Діда Мороза та різдвяної ялинки, які через

переформатування святкового календаря були відірвані від різдвяних свят і в другій половині 1930 рр. повернені як новорічні атрибути [13, 82-84].

2. Цікаво, що день міжнародної солідарності трудящих робітники України, київські и харківські пролетарі, почали відзначати задовго до Жовтневої революції – у 90-х рр. XIX ст. [2, 15].

Література

1. Бибикова И.М. Оформление революционных празднеств. *Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств*. Москва: Искусство, 1984, Т.1. С. 18-22.

2. Варварцев М.М. Свята нашого часу. Київ, 1964. 220 с.

3. Гаєвська Т.І. Народна обрядовість в незалежній Україні: автореф. на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. Київ, 2006. 23 с.

4. Глан Б.Н. Театрализованные праздники. URL: https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/109/348.htm

5. Гущин А.С. Самодеятельное изо-искусство. Москва; Л.: Госиздат, 1931. 262 с.

6. Деканова М.К. Формирование советской праздничной культуры в деревне в 20-е гг. *Вестьник СамГУ*. 2008. № 1. С. 20-27.

7. Єфіменко Г. «День фактическаго переворота» та інші неробочі дні радянської України. *Likбез: веб-сайт.* URL: http://likbez.org.ua/ua/ukrayinska-den-faktycheskago-perevorota-ta-inshi-nerobochi-dni-radyanskoyi-ukrayini.html

8. Жемчужный В. Как организовать октябрьскую демонстрацию. Москва; Л.: Госиздат, 1927. 25 с.

9. Закович Н. М., Косуха П. И., Перунов В. А. Социалистическая обрядность. Киев: Высшая школа, 1986. 343 с.

10. Збірник узаконень та розпоряджень Робітниче-селянського уряду України. 1919. ч. 17.

11. Лебедев И.А. Семантика и семиотика в культуре тоталитарных обществ: миф, символ, ритуал: дис. канд. филос. наук: 24.00.01 СПб., 2006. 163 с.

12. Литвинова М.В. Классификация и типология массовых праздников и зрелищ. *Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право*. 2012. № 14 (133). Выпуск 21. С. 191-201.

13. Литвинова М.В. Массовые праздники и зрелища как манифестация власти. *Евразийский союз ученых*. № 3-9 (12), 2015. С. 47-49.

14. Ліманська О. В. Сучасна обрядова культура українських свят в системі духовних цінностей суспільства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2009. № 1. 79-87.

15. Мальте Р. Советские праздники. Москва: РОССПЭН, 2009. 439 с.

16. Метельова Т.О. Людина в історії: пошук системних закономірностей. Київ: Українська книга, 2002. 448 с.

17. Петрова І.В. Дозвілля як предмет наукових досліджень. *Культура і сучасність*. 2009. № 1. 75 с.

18. Правда, 1922. 9 ноября. № 253.

19. Свиридова Е.Г. Государственная политика СССР в сфере праздничной культуры (20-40-е гг.). *Время Науки*, 2014. Выпуск 2. С. 24-33.

20. Силади А. Тоталитарные культуры XX века: религия и рынок. *Общественные науки и современность*, 1994. № 3. С. 151-166.

21. Цехновицер О. Демонстрация и карнавал. К десятой годовщине октябрьской революции. Л: Долой неграмотность, 1927. 127 с.

22. Koustova E. Les fêtes révolutionnaires russes entre 1917 et 1920: des pratiques multiples et une matrice commune. *Cahiers du Monde Russe*, 2006. Vol. 47. № 4.

References

1. Bybykova, Y.M. (1984). Registration of revolutionary festivities. Agitation and mass art. Registration of festivals. Moscow: Iskusstvo, T.1. 18-22 [in Russian].

2. Varvartsev, M.M. (1964). Holidays of our time. Kyiv [in Ukrainian].

3. Hayevska, T.I. (2006). Folk ritual in independent Ukraine. Ukraine. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

4. Glan, B.N. Drama Holidays. Retrieved from https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/109/348.htm

5. Hushchyn, A.S. (1931). Amateur art. Moscow. L.: Gosyzdat [in Russian].

6. Dekanova, M.K. (2008). Formation of the Soviet festive culture in the village in the 20s.Vestnyk SamGU, 1, 20-27 [in Russian].

7. Yefimenko, H. 22.02.2017. "Day of the actual coup" and other non-working days of Soviet Ukraine. Likbez. Retrieved from http://likbez.org.ua/ua/ukrayinska-den-fakticheskago-perevorota-ta-inshi-nerobochi-dni-radyanskoyi-ukrayini.html.

8. Zhemchuzhnyy, V. (1927). How to organize the October demonstration. Moscow; L.: Hosyzdat [in Russian].

9. Zakovych, N.M. & Kosukha, P.Y. & Perunov, V.A. (1986). Socialist rites. Kyiv: Vyshaya shkola [in Russian].

10. Collection of Laws and Orders of the Workers 'and Peasants' Government of Ukraine (17). (1919) [in Ukrainian].

11. Lebedev, Y.A. (2006). Semantics and semiotics in the culture of totalitarian societies: myth, symbol, ritual. Doctor's thesis. Sanct-Peterburg. SPbGU [in Russian].

12. Lytvynova, M.V. (2012). Classification and typology of mass holidays and spectacles. Scientific statements of Belgorod State University. Series: Philosophy. Sociology. Right. 14 (133), 21, 191-201 [in Ukrainian].

13. Lytvynova, M.V. (2015). Mass holidays and spectacles as a manifestation of power. Eurasian Union of Scientists, 3-9 (12), 47-49 [in Ukrainian].

14. Limanska, O.V. (2009). Modern ritual culture of Ukrainian holidays in the system of spiritual values of society. Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts. Art studies. Architecture, 1, 79-87 [in Ukrainian].

15. Malte, R. (2009). Soviet holidays. Moscow: ROSSPEN [in Russian].

16. Metelyova, T.O. (2002). Man in history: the search for system regularities. Kiev: Ukrayinska knyha [in Ukrainian].

17. Petrova, I.V. (2009). Leisure as a subject of scientific research. Culture and modernity, 1, 70-75 [in Ukrainian].

18. Truth (1922, 09.11), 253 [in Russian].

19. Svirydova, E.G. (2014). The state policy of the USSR in the sphere of festive culture (20-40s). Science Time, 2, 24-33 [in Russian].

20. Silady, A. (1994). XX century totalitarian cultures: religion and market. Social Sciences and Modernity, 3, 151-166. [in Russian].

21. Tsekhnovytser, O. (1927). Demonstration and carnival. By the tenth anniversary of the October Revolution. L.: Doloy negramotnost [in Russian].

22. Koustova, E. The Russian revolutionary festivals between 1917 and 1920: multiple practices and a common matrix. Cahiers du Monde Russian, 2006. Vol. 47. № 4 [in French].

УДК 008:14+791(084)(043)

Воронік Дмитро Сергійович,
аспірант кафедри культурології та інформаційної діяльності
Маріупольського державного університету
voronikd@gmail.com
ORCID: 0000-0002-0113-8584

КОНСТРУЮВАННЯ ОБРАЗУ ГЕРОЯ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНО ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Метою статті *є дослідження основних образів героїв в українському кіно від часу проголошення незалежності до сьогоднішнього періоду.* ***Методологія дослідження*** *ґрунтується на застосуванні історичного та культурологічного підходів, методів порівняльного аналізу, зіставлення і узагальнення, що дало змогу проаналізувати основні тенденції у візуалізації образів героїв в українському кінематографі в зазначений період. Така міждисциплінарна методологія дала змогу виявити основні хронологічні та ціннісно-смислові особливості героїчних образів у вітчизняному кіно.* ***Наукова новизна*** *полягає у спробі виявити основні тенденції у конструюванні героїчних образів в українському кінематографі в період незалежності.* ***Висновки.*** *Можна виділити три основні тенденції у конструюванні героїв в кіно: актуалізація історичних діячів антирадянського спрямування, романтизація козацького міфу, героїзація сучасних вояків. Всі вони мають свої особливості та суспільно-історичну обумовленість.*

Ключові слова: *герой, візуалізація, кінематограф, конструювання образу.*

Вороник Дмитрий Сергеевич, *аспирант кафедры культурологии и информационной деятельности Мариупольского государственного университета*

Попытки конструирования образа героя в украинском кино периода независимости

Целью статьи *является исследование основных образов героев в украинском кино со времени провозглашения независимости до сегодняшнего периода.* ***Методология исследования*** *основана на применении исторического и культурологического подходов, методов сравнительного анализа, сопоставления и обобщения, что позволило проанализировать основные тенденции в визуализации образов героев в украинском кинематографе в обозначенный период. Такая междисциплинарная методология позволила выявить основные хронологические и ценностно-смысловые особенности героических образов в отечественном кино.* ***Научная новизна*** *заключается в попытке выявить основные тенденции в конструировании героических образов в украинском кинематографе в период независимости.* ***Выводы.*** *Можно выделить три основные тенденции в конструировании героев в кино: актуализация исторических деятелей антисоветского направления, романтизация казацкого мифа, героизация современных воинов. Все они имеют свои особенности и общественно-историческую обусловленность.*

Ключевые слова*: герой, визуализация, кинематограф, конструирование образа.*

Voronik Dmytro*, postgraduate student, postgraduate student at the culture and information studies department in Mariupol State University*

Attempts to construct an image of the hero in the ukrainian cinema of the independence period

The purpose of the article *is to study the central images of heroes in Ukrainian cinema from the time of independence until today.* ***The methodology*** *of the research is based on the application of historical and cultural approaches, methods of comparative analysis, comparison, and*

© Воронік Д. С., 2018

generalization, which allowed to analyze the main trends in the visualization of heroes' images in Ukrainian cinematography during the designated period. Such interdisciplinary permitted methodology to reveal the main chronological and value-semantic features of the heroic pictures in the national cinema. The scientific novelty consists in an attempt to expose the central tendencies in the construction of heroic images in Ukrainian cinema during the period of independence. ***Conclusions****. We can distinguish three main trends in the design of heroes in the cinema: the actualization of historical figures of the anti-Soviet direction, the romanticization of the Cossack myth, the heroization of modern warriors. All of them have the own characteristics and socio-historical conditioning.*

Key words*: hero, visualization, cinematography, image design.*

Актуальність теми дослідження. Сучасна епоха, яка характеризується зміною «писемної парадигми» візуальною, актуалізувала екранне мистецтво. Тому актуальним питанням постає дослідження, яким чином в українському кіно періоду незалежності відбувались спроби сконструювати героїчні образи на уламках «радянської імперії» в умовах нової держави і суспільства. Конструювання нового символічного простору як одного із засадничих елементів консолідації суспільства актуалізувало потребу у вироблені нових образів героїв. У першу чергу, конструюванням подібних фігур займаються саме митці, які в своїх творах формують відповідні героїчні образи. В сучасній культурній ситуації найбільш важливе місце в цьому процесі займають творці візуального продукту, зокрема, кінематографісти.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематикою візуальності, як домінуючої риси сучасної культури, займались У. Дж. Т. Мітчелл [19] та Дж. Елкінса [18]. Вони окреслили основну термінологію та особливості процесу візуалізації. Намагання осмислити домінування візуалізації в ширшому історичному контексті притаманне М. Мак-Люену [12] та П. Штомпці [17]. Найбільш повно процеси візуалізації на матеріалі сучасної української культури простежила в своїй дисертації Ю. Марційчук [13]. Авторка простежила загальні процеси візуалізації в сучасній культурі та окреслила проблему візуалізації як модусу деконструкції змістів минулого в аспекті значимості для сучасної України. Б. Соколова проаналізувала феномен героя, виходячи з культурологічних теорій [15]. І. Суравнєва розглянула проблематику героїзму як соціальний феномен [16]. Про єдиний мономіф героя, який притаманний всім культурам, пише Д. Кемпбел [10]. Сучасна українська дослідниця Є. Ковтун висвітлила проблему архетипу героя в українській духовній традиції [9]. Також колектив авторів під редакцією О. Гриценко виділив головних українських героїв та їхню рецепцію в культурі у праці «Герої та знаменитості в українській культурі» [4]. Спроба розглянути проблему репрезентації архетипних образів в кінематографі було зроблена І. Зубавіною [7]. Проте питання конструювання героїчних образів в сучасному українському кінематографі не висвітлено на достатньому рівні, то ж видається актуальним окреслити дану проблематику.

Мета дослідження полягає в аналізі основних образів героїв в українському кіно від проголошення незалежності до сьогоднішнього періоду. Для досягнення поставленої мети треба відповісти на ряд запитань: яких героїв актуалізували українські кінорежисери? Чому вибір пав саме на ті чи інші

постаті? Які основні тенденції в процесі візуалізації героїчних постатей у вітчизняному кінематографі?

Виклад основного матеріалу. Виглядає доречним означити термінологію, яка використовується в даній роботі. Одне з головних понять, які важливі для даного дослідження, є термін «ідентичність». Це широке поняття, яке має на увазі тотожність, ототожнення індивіда з чимось чи з кимось. Виглядає доречним говорити не про ідентичність загалом, а про національну і культурну ідентичність. Дане поняття тісно пов'язано з поняттям нації. У нашому дослідженні поняття нації трактується згідно з теорією Б. Андерсона [1], який називає нації «уявленими спільнотами», вказуючи на їхню сконструйованість. На його думку, нації «уявлялись» за допомогою конкретних культурних практик, символів та міфів. З конструюванням сучасних націй виникла можливість і національної ідентичності. Вона з'являється коли, як констатує О. Гнатюк, в «…індивіда виникає чуття належности до спільноти (на засадах подібності). Водночас індивід виробляє в собі чуття окремішности щодо інших національних спільнот (інакшість)» [5, 51].

Важливим чинником ідентичності є символи, які сприяють консолідації спільноти. Як відмічав Ю. Лотман, символ може виступати механізмом загальної пам'яті [11]. Колективна пам'ять діє поки не втрачено «живого контакту». Коли ж пам'ять конструюється (створюється митцями чи інституціями), то доречніше говорити про культурну пам'ять, що передається «носіями традицій» (митцями, письменниками, музеями тощо), зокрема через символи [2, 50]. Польський соціолог П. Штомпка визначив наш період, з точки зору домінуючих рис / якостей культури, як настання «візуальної епохи» [17, 22]. У цій епосі головним носієм інформації, знань чи цінностей стали візуальні образи. Дослідниця І. Суравнєва вважає, що під героєм може розумітись і людина, яка вчинила подвиг, і той, хто привернув до себе увагу, викликав загальний інтерес, і особа, яке втілює в собі характерні особливості даної епохи [16]. На думку Б. Соколової, під словом «герой» може розумітись людина, що діє заради загального блага і якій в основному притаманні мужність і безстрашність і які роблять можливим подолання труднощів на шляху служіння людям [15]. Так чи інакше, в обох визначеннях герой є персонажем чи людиною, що виділяється особливими заслугами чи здібностями та виступає зразком для наслідування та ототожнення.

Перші спроби сформувати образи героїв, які б відрізнялись від радянських офіційних, та заклали перший фундамент під формування героїчних образів у вже незалежній Україні відбулись ще в період «перебудови». Так, яскравим прикладом слугує фільм Юрія Іллєнка «Лебедине озеро. Зона», який показали в 1990-му році на Канському кінофестивалі.

Стрічка метафорично передала атмосферу загнивання останньої імперії та вже в самій назві винесла вирок комуністичній державі. Держава, яка утворювалась, як ідея утопістів, перетворилась на зону. В'язень, який втік та вкрився у придорожньому монументі «Серп та молот», став тим «негероїчним героєм», що поставив крапку в подальшій можливості героїзувати комуністичний проект. Спроба героя втекти з зони символічно відобразила

потребу покинути імперію та обрати власний шлях. Тож у повній відповідності до теорії Ролана Барта: місце розвінчаного міфу займав новий міф, затребуваний актуальними параметрами буття [6, 71].

У 90-х рр. українські режисери, в першу чергу, почали переосмислювати період ХХ ст., який радянська пропаганда «присвоїла» собі. Намагання переосмислити цей період та головні постаті характерна риса для українського кіно даного періоду. Тут слід відмітити, що кінематограф в цей період знаходився в кризі, то ж великої кількості фільмів на екрани не виходило. Однак, з того, що дійшло до екранів, виділяються картини, в яких були відображені діячі Організації українських націоналістів та Української повстанської армії. Ці угрупування оцінювались в радянському дискурсі, як націоналістичні та різко негативні. Двом головним постатям українського націоналістичного руху ХХ ст. присвятив фільми режисер Олесь Янчук. «Атентат – Осіннє вбивство в Мюнхені», випущений в 1995 р. та «Нескорений», що вийшов на екрани у 2000 р. У першому фільмі розповідається про Степана Бандеру, а у другому – про Романа Шухевича. У обох картинах режисер героїзує дані історичні постаті. Вже у пролозі фільму «Атентат» сказано, що УПА боролась за самостійну українську державу проти німців, а потім – проти «совєтів». Таким чином, у фільмі відображалась нова парадигма оцінки діяльності організації. При цьому, як зазначають кінокритики: фільм «Нескорений» «презентує очевидний конфлікт форми і змісту. Картину про повоєнну долю угрупувань УПА, можна назвати найбільш «соцреалістичним» нерадянським фільмом… Режисер вирішив наслідувати «героєцентричну» модель, створивши привабливий портрет Романа Шухевича…Мужній та безстрашний командир Української повстанської армії генерал Шухевич (Григорій Гладій) часом нагадує «соцреалістичне» кліше позитивного героя, здатного патетично любити лише Батьківщину» [6, 94].

Звертання до проблематики ОУН та УПА продовжується до сьогодні. В 2017 році на екрани вийшла стрічка Зази Буладзе «Червоний». В кінокартині розповідається історія бійця УПА Данила Червоного, який потрапляє в 1947 році до сталінського табору і, зумівши вистояти у м'ясорубці тогочасного режиму, організовує бунт. Слоган стрічки: «Війна, яка триває досі». Режисер провів паралель між тодішньою боротьбою українців з СРСР з нинішньою війною проти Росії. Таким чином, режисери, які героїзують у своїх картинах діячів ОУН та УПА, намагаються сконструювати нових героїв, які б належали до націоналістичного спрямування та боролись проти радянської системи. Нові герої мали б стати частиною деколоніального проекту, який протиставляється колоніальному.

Окремо треба наголосити, що в 2010-х рр. з'являються спроби героїзувати жіночі образи. Режисер Тарас Химич випускає в 2016 р. кінокартину «Жива». У фільмі йде мова про молоду жінку Анну Попович, яка, рятуючись в 1947 році від переслідувань міністерства державної безпеки, потрапляє до табору Української повстанської армії, що в цей час продовжувала боротьбу проти радянської окупації.

Проте більш цікавим постає спроба не просто «перейменувати» героїв та ворогів, а переосмислити міф Другої світової, який став центральним для пізнього СРСР і залишається таким до сьогодні в Росії, і багато хто розділяє його й в Україні. Така спроба є у фільмі «Незламна» Сергія Мокрицького. Головна героїня – снайпер Людмила Павліченко, яка відправляється добровольцем на Другу світову. Проте, на перший погляд, шаблонна радянська історія про «великий фільм про велику війну» неочікувано перетворюється на деконструкцію радянського героїчного міфу. Так, головна героїня бере участь у битві за Севастополь, проте битва залишається майже за кадром. В центрі – психологічна зміна персонажа. Таким чином цей фільм намагається не сконструювати антиімперського героя, як роблять режисери, що обирають героями діячів підпілля, а спробувати деконструювати сам міф героя.

Як вже зазначалось, національні герої залежать від усталеного канону. Тож не дивно, що чимало фільмів були створені про козацтво – центральний героїчний міф в українській культурі. Міф козацтва, який почав вироблятись ще в XVII ст., а набув свого найбільшого впливу в епоху романтизму, був важливим і для українського радянського канону. Радянські ідеологи інтерпретували козацтво як борців з панством та шляхтою, та таким чином «вбудували» його в дихотомічну картину світу радянської культури.

Після здобуття незалежності міф про козацтво особливо проявився в так званих «істернах» (на зразок західних вестернів, тільки на національному матеріалі). Це такі картини, як «Козаки йдуть» (1991), «Тримайся, козаче!» (1991), «Дорога на Січ» (1994) тощо. Як зазначає кінокритик І. Зубавіна, «навіть простий перелік назв стрічок є дуже показовим. Він змушує замислитись про основні детермінанти неоміфологічної матриці. Стереотип активного, позитивного і до того ж національного героя, що загалом склався у вітчизняних "істернах"» [6, 65]. При цьому центральною героїчною постаттю козацької доби є фігура гетьмана Богдана Хмельницького. Саме про нього зняв фільм Микола Мащенко в 2008 році. Фільм «Богдан-Зиновій Хмельницький» побудовано за схемою протиставлення «герой-ворог», «ми-вони», «правда-брехня» тощо. Образ Хмельницького, таким чином, майже не зазнав змін з його радянської інтерпретації. Єдиною відміною від усталеного в радянські культурі образу гетьмана, стало негативне зображення московського царя – Олексія Михайловича. Таким чином, режисер, знявши фільм за звичними йому радянськими штампами, намагався додати до нього антиколоніальний акцент.

Після початку війни 2014 року в фокус режисерів потрапили сучасні військові, які відправились воювати на Схід держави. Події серіалу «Гвардія» починаються під час Революції Гідності, де герої опинилися по різні боки барикад. Один служить офіцером внутрішніх військ, а інші виступають прихильниками революції. Проте після початку російської агресії всі вони потрапляють на навчання до Національної гвардії, де стають єдиною командою, об’єднаною бажанням захищати державу. При цьому більшість героїв розмовляє в серіалі російською мовою, що демонструє спробу авторів представити героїв, які б були об’єднавчими, як для україномовних, так і для російськомовних громадян.

Проте найбільшого розголосу отримав фільм «Кіборги», в якому відбулась спроба сконструювати героїв, через образи сучасних українських солдатів. Кінострічка Ахтема Сеітаблаєва вийшла на екрани в 2017 році. Головна ідея фільму полягає в тому, щоб показати, що за Україну воюють різні люди. Через діалоги, які написані одним з провідних українських драматургів Наталією Ворожбит, ми бачимо, що на війну прийшли люди з різним баченням майбутнього країни: хтось хоче ліберальної, відкритої України, а хтось є націоналістом та вважає, що космополітизм – це зло. Хтось з персонажів спілкується українською, а хтось – російською мовою. Герої сперечаються мало не до бійки про майбутнє, але всіх їх об'єднує сучасність та бажання захистити Україну від ворога.

Саме поняття «кіборги» вже стало частиною міфу про нинішню війну. До виходу кінострічки на екрани вже відбувся фото проект [8] та вийшов календар про оборонців Донецького аеропорту [3]. Оскільки запит у суспільства на подібний героїчний міф вже сформувався, виглядає закономірним, що фільм став досить успішним в касовому відношенні та отримав визнання колег – ставши лауреатом «Золотої Дзиги» в номінації «найкращий фільм року» [14]. Таким чином, і серіал «Гвардія», і фільм «Кіборги» намагаються сформувати образи героїв, які мають різні погляди, проте одну мету – звільнити Україну від російської агресії, а якщо ще більше – від колоніальної парадигми. При цьому автори намагаються виробити можливість глядачам ідентифікувати себе з персонажами фільму, що є необхідністю в масовому кінематографі.

Наукова новизна полягає у спробі виявити основні тенденції у конструюванні героїчних образів в українському кінематографі в період незалежності. Вперше визначаються основні тенденції в процесі конструювання екранних героїчних образів в зазначений період.

Висновки. По-перше, можна констатувати, що з оголошенням незалежності в Україні виникла потреба сформувати героїчні образи в масовому кінематографі. По-друге, проаналізувавши кінокартини, вдалось виокремити кілька основних тенденцій в процесі конструювання екранних героїчних образів. Перша тенденція, пов'язана з героїзацією антирадянських історичних діячів. В першу чергу кінематографісти почали героїзувати діячів ОУН та УПА. Така спроба була характерною, оскільки саме діячі цих організацій розцінювались, як головні борці проти СРСР та, таким чином, могли стати центральними для вироблення нової української ідентичності, яка б характеризувалась національною орієнтованістю. Другою тенденцією була романтизація традиційного міфу – козацького. Фільми про них отримали національне забарвлення, чого не було в СРСР. Головною фігурою залишався Богдан Хмельницький, якого намагались зробити борцем проти колоніальних зазіхань сусідів, таким чином, проектуючи його фігуру на сучасні постколоніальні проблеми України. Третя тенденція – героїзація сучасників. Вона з'явилась після початку військових дій в 2014 році, коли режисери взялись за героїзацію сучасних українських вояків. Орієнтуючись вже не на радянське кіно, а на сучасну телевізійну продукцію, автори спробували створити сучасних героїв, з якими б могли себе асоціювати жителі всієї

держави. То ж закономірно, що герої розмовляють різними мовами, мають різні погляди та сперечаються. Проте головна особливість, яка їх об'єднує – це патріотизм та спроба подолати колоніальний дискурс і виробити свій власний. У той же час, ця тенденція характеризується синтетичністю, оскільки вона включає в себе і елементи козацького міфу (адже сучасні бійці показані також, як своєрідний «колективний герой» з характерною для зображення козацтва романтичністю та братерством) і елементи антиколоніального (різниця лише в тому, що місце антагоністично налаштованої радянської системи зайняла російська агресія та культура) змісту. Можна констатувати, що режисери шукають героїчні образи в різних історичних періодах, проте саме героїзація сучасних бійців видається найбільш затребуваною в суспільстві на даний момент.

Література

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Київ, 2001. URL: http://litopys.org.ua/anders/and.htm (дата звернення: 15.06.2018)
2. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. Сокольской. М., 2004. 368 с.
3. В Украине вышел календарь с «киборгами» из донецкого аэропорта URL: https://ru.tsn.ua/ukrayina/v-ukraine-vyshel-kalendar-s-kiborgami-iz-doneckogo-aeroporta-399085.html (дата звернення: 10.06.2018)
4. Герої та знаменитості в українській культурі. Київ: УЦКД, 1999. 352 с.
5. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність / пер. з польс. А. Бондаря. Київ: Критика, 2005. 528 с.
6. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ: ФЕНІКС, 2007. 296 с.
7. Зубавіна І. Кіноекран як сфера репрезентації архетипічних мотивів та міфологічних образів. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: зб. праць. К.: Фенікс, 2014. Вип. 9. 376 с.
8. Кіборги. Рік потому: фотопроект про бійців, які боронили аеропорт URL: https://life.pravda.com.ua/society/2015/12/7/204498/ (дата звернення: 10.06.2018)
9. Ковтун Н. Архетип культурного героя в українській духовній традиції: історико-філософський контекст: дис. … канд. філософ. наук: 09.00.05. Київ, 2008. 188 с.
10. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. Москва: Ваклер, АСТ, 1997. 384 с.
11. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. URL: http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt (дата звернення: 14.06.2018)
12. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга: становлення людини друкованої книги / пер. з англ. В. Постнікова, С. Єфремова. Київ: Ніка-Центр, 2001. 392 с.
13. Марційчук Ю. Процеси візуалізації в культурі незалежної України: дис…канд. культурології: 26.00.04. Харків, 2016. 187 с.
14. Офіційний сайт української кіноакадемії URL: https://uafilmacademy.org/site/winners2018.html (дата звернення: 02.07.2018)
15. Соколова Б. Культурологическая сущность феномена героизма: автореф. дис….на соискание ученой степени канд. культурологии: 26.00.01. Харьков, 2011. 20 с. URL: http://www.icr.su/rus/onckm/publikatsi/statii/Sokolova_autoreferat.php (дата звернення: 18.06.2018)
16. Суравнева И. Героизм как социальный феномен: автореф. дис…кандидата философ. наук: 09.00.11. Тверь, 2006. 17 с. URL: http://www.dissercat.com/content/geroizm-kak-sotsialnyi-fenomen (дата звернення: 18.06.2018)
17. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования / пер. с польск. Н. Морозовой. Москва: Логос, 2007. 168 с.
18. Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир / Пер. с англ. А. Денищика, С. Любимова, О. Пироженко, С. Полещука, И. Хатковской. Вильнюс: Европейский гуманитарный ун-т, 2010. 534 с.

19. Mitchell W. J. T. What Is an Image? // New Literary History, Vol. 15, No. 3. URL: http://users.clas.ufl.edu/sdobrin/WJTMitchell_whatisanimage.pdf (дата звернення: 02.04.2018)

References

1. Anderson, B. (2001). Ujavleni spiljnoty. Retrieved from http://litopys.org.ua/anders/and.htm [in Ukrainian].

2. Assman, Ya. (2004). Kulturnaya pamyat. Pismo, pamyat o proshlom i politicheskaya identichnost v vysokikh kulturakh drevnosti. (M. Sokolskaya, Trans) Moskva [in Russian].

3. V Ukraine vyshel kalendar s "kiborgami" iz donetskogo aeroporta. Retrieved from https://ru.tsn.ua/ukrayina/v-ukraine-vyshel-kalendar-s-kiborgami-iz-doneckogo-aeroporta-399085.html [in Russian].

4. Gheroji ta znamenytosti v ukrajinsjkij kuljturi. O. Ghrycenko (Ed.). (1999). Kyiv: UCKD [in Ukrainian].

5. Ghnatjuk, O. (2005). Proshhannja z imperijeju: Ukrajinsjki dyskusiji pro identychnistj. (A. Bondar, Trans) Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].

6. Zubavina, I. (2007). Kinematoghraf nezalezhnoji Ukrajiny: tendenciji, filjmy, postati. Kyiv: FENIKS [in Ukrainian].

7. Zubavina, I. (2014). Kinoekran jak sfera reprezentaciji arkhetypichnykh motyviv ta mifologhichnykh obraziv. Suchasni problemy khudozhnjoji osvity v Ukrajini: zb. nauk. pracj. Kyiv: Feniks. Vyp. 9. [in Ukrainian].

8. Kiborghy. Rik potomu: fotoproekt pro bijciv, jaki boronyly aeroport. Retrieved from https://life.pravda.com.ua/society/2015/12/7/204498/ [in Ukrainian].

9. Kovtun, N. (2008). Arkhetyp kuljturnogho gheroja v ukrajinsjkij dukhovnij tradyciji: istoryko-filosofsjkyj kontekst. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Kempbell, D. (1997). Tysyachelikiy geroy (A. Khomik, Trans) Moscow: Vakler, AST [in Russian].

11. Lotman, Yu. (2000) Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Retrieved from http://www.lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt [in Ukrainian].

12. Mak-Ljuen, M. (2001). Ghalaktyka Ghutenbergha: stanovlennja ljudyny drukovanoji knyghy (V. Postnikova, S. Jefremova, Trans.) Kyiv: Nika-Centr [in Ukrainian].

13. Marcijchuk, Ju. (2016). Procesy vizualizaciji v kuljturi nezalezhnoji Ukrajiny. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

14. Oficijnyj sajt ukrajinsjkoji kinoakademiji. Retrieved from https://uafilmacademy.org/site/winners2018.html [in Ukrainian].

15. Sokolova, B. (2011). Kulturologicheskaya sushchnost fenomena geroizma. Extended abstract of candidate's thesis. Retrieved from http://www.icr.su/rus/onckm/publikatsi/statii/Sokolova_autoreferat.php

16. Suravneva, I. (2006). Geroizm kak sotsialnyy fenomen. Extended abstract of candidate's thesis. Retrieved from: http://www.dissercat.com/content/geroizm-kak-sotsialnyi-fenomen [in Russian].

17. Shtompka, P. (2007). Vizualnaya sotsiologiya. Fotografiya kak metod issledovaniya (N. Morozovoy, Trans.) Moscow: Logos [in Russian].

18. Elkins, Dzh. (2010). Issleduya vizualnyy mir (A. Denishchika, S. Lyubimova, O. Pirozhenko, S. Poleshchuka, I. Khatkovskoy, Trans.) Vilnyus: Yevropeyskiy gumanitarnyy un-t [in Russian].

19. Mitchell W. J. T. What Is an Image? // New Literary History, Vol. 15, No. 3. Retrieved from http://users.clas.ufl.edu/sdobrin/WJTMitchell_whatisanimage.pdf [in English].

ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО, ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 746.3(477)

Варивончик Анастасія Віталіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент Київського університету ім. Б. Грінченка
varivonchik@ukr.net
ORCID: 0000-0002-4455-1109

СТАНОВЛЕННЯ «УКРХУДОЖПРОМУ»В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТРАДИЦІЙНИХ НАРОДНИХ МИСТЕЦТВ

Метою дослідження *є висвітлення періоду становлення і розвитку підприємства «Укрхудожпрому» як виробництва, яке створювало та випускало унікальні вироби української художньої промисловості.* ***Методологія*** *дослідження ґрунтується на використанні спостережень історичного, культурологічного та мистецтвознавчого аналізу.* ***Наукова новизна*** *полягає у розкритті фактів про виробництво «Укрхудожпрому», ґрунтовному аналізі документів щодо діяльності «Укрхудожпрому», його статуту і обов'язків. На основі результатів історичного дослідження, можемо зробити такі* ***висновки****, що держава сприяла розвитку художньої промисловості з виготовлення виробів для населення України, адже усі виробництва мали філії у кожному регіоні і виконували вироби з орнаментами власної місцевості.*

Ключові слова:*«Укрхудожпром», художня промисловість, виробництво, статут, артілі.*

Варивончик Анастасия Виталиевна, *кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры изобразительного искусства Киевского университета имени Бориса Гринченка*

Становление «Укрхудожпрома» в контексте развития традиционного народного искусства

Целью исследования является освещение пери ода становления и развития предприятия «Укрхудожпрома» как производства, которое создавало и выпускало уникальные изделия украинской художественной промышленности. ***Методология*** *исследования основывается на использовании наблюдений исторического, культурологического и искусствоведческого анализа.* ***Научная новизна*** *заключается в раскрытии фактов о производстве Укрхудожпром, обстоятельном анализе документов относительно дияльности Укрхудожпрома, его устава и обязанностей. На основе результатов исторического исследования, можем сделать такие* ***выводы****, что государство содействовало развитию художественной промышленности по изготовлению изделий для населения Украины, все производства имели филиалы в каждом регионе и выполняли изделия с орнаментами собственной местности.*

Ключевые слова: *Укрхудожпром, художественная промышленность, производство, устав, артели.*

Varyvonchyk Anastasia, *candidate of art history, associate professor, associate professor of the department of fine arts of the Borys Grinchenko University of Kiev*

"Ukrhudozhprom" development in the context of the development of traditional people's arts

© Варивончик А. В., 2018

The purpose *is the coverage of the period of formation and development of the enterprise "Ukhudozproma" as a production that created and produced unique products of the Ukrainian artistic industry.****The methodology*** *The study is based on the use of observations of historical, cultural and artistic analysis.* ***The scientific novelty*** *is to disclose the facts about the production of "Ukrhudozproma", a thorough analysis of documents on the activities of "Ukrhudoprom", its statute and responsibilities. Based on the results of historical research, we can draw the following* ***conclusions*** *that the state contributed to the development of the artistic industry for the manufacture of products for the population of Ukraine, because all production had branches in each region and performed products with their own ornaments.*

Key words: *"Ukrhudozprom", artistic industry, production, regulation, artels.*

Актуальність теми дослідження. На сьогоднішній день величезною проблемою стало зникнення виробництва «Укрхудожпром», що могло б слугувати розвитком сучасних тенденцій відображення регіональних особливостей художньої промисловості, культури та побуту. Важливим є сприяння і підтримки розвитку народних традицій, до яких в Україні належить: мистецтво ткацтва, вишивки, килимарства, різьблення по дереву, вироби з металу та інші. Тому різні аспекти цієї теми привертають до себе увагу науковців – істориків, мистецтвознавців, культурологів.

Аналіз досліджень і публікацій. Про традиційне народне мистецтво вишивання загалом та його різні галузі, види і різновиди, зокрема, існує значний корпус наукових досліджень. Так, про мистецтво вишивання писали Л. Кравчук («Вишивка, нариси історії українського декоративно-прикладного мистецтва» 1969.), М. Новицька («Золотая вышивка Киевской Руси» 1972.), Т. Кара-Васильєва («Полтавська народна вишивка», 1993., «Українська вишивка» 1993., («Шедеври церковного шитва. XII – XX століття», 2000.) та ін. Вишивання в усіх його різновидах – як поширений вид народної творчості – ретельно проаналізувала Р. Захарчук-Чугай («Українська народна вишивка. Західні області УРСР», 1988) та ін., Є. Причепій («Вишивка східного поділля», 2009.) та ін.

У цих та інших публікаціях означеної тематики йдеться про зміст, особливості образної структури, про майстерність умільців, про традиції, зокрема й родові тощо. Але мало хто з-поміж авторів, навіть тих, у назвах праць котрих міститься термін «промисел», звертає увагу саме на виробничий, промисловий аспект народної творчості, хоча згадані, як і інші, не названі тут, традиційні народні мистецтва здавна називаються художніми промислами.

У зазначеному легко переконатися, переглянувши відповідні публікації. А їх також чимало. Зокрема, це альбоми «Художні промисли України» 1979. (ред. Н. Киселевої, «Декоративно-прикладне мистецтво Української ССР (1970-е – початок 1980-х років», 1986. (ред. Н. Вологодская, Л. Жоголь). Виробничий, промисловий аспект народного мистецтва, як і мистецтва загалом, не знаходить належної уваги та висвітлення і в ряді інших публікацій на цю та суміжні теми.

Метою статті є висвітлення періоду становлення і розвитку підприємства «Укрхудожпрому» як виробництва, яке створювало та випускало унікальні вироби української художньої промисловості.

Виклад основного матеріалу. Перші документальні факти організації «Укрхудожпрому» свідчать про діяльність початкової Української художньо-

промислової спілки, що припадає на 30-ті роках ХХ століття і яка мала офіційну скорочену назву «Укрхудожпромспілка», що об'єднувала 119 артілей, в яких були обладнанні невеликі приміщення, зібрані майстри, внесені розподілені і обов'язки в системі, що сприяло випуску продукції та її збуту. В артілях були призначені керівники, які слідкували за вчасним виконанням виробів, постачанням додому сировини для майстрів-надомників.

З початком Великої Вітчизняної війни та тимчасовою окупацією частини території українських земель й міста Києва у 1941 р. німецько-фашистськими загарбниками «Укрхудожпромспілка» припинила свою діяльність. На жаль, архівні матеріали на сьогодні не містять документів, починаючи з 1936-ого по 1943-й рік, а ті документи, які збереглись в Центральному державному архіві вищих органів влади та Управління (ЦДАВО України), Фонду № 4676, в описах за 1944–2004 р., збереглись (хоча й далеко не всі) постанови, накази, рішення та велика кількість бухгалтерських документів. Багато архівного матеріалу ледве можна прочитати: документи з 1944 року друкувались на папіросному папері. Деякі документи не збереглись зовсім, отож інформація про той період до нас не дійшла. Проте збережених документів цілком достатньо, аби відтворити у загальних рисах діяльність об'єднання «Укрхудожпром».

Перші повоєнні заходи щодо відновлення «Укрхудожпрому» відбулись «(у системі Української ради промислової кооперації), про що свідчить Постанова № 20 від 22 лютого 1944 року. Українською радою промислової організації, прийнята на виконання постанови Ради Народних Комісарів УССР «Про відновлення і розвиток художніх промислів на Україні» та відповідної «директиви» і Центрального комітету КП/б/У (Постанова № 46 від 8 лютого 1944 року), таким чином, було створено художньо-промислове об'єднання, якому надали можливість розвивати художню промисловість» [4, 28].

В «Укрхудожпроспілці» було складено статут, в якому на виробництво покладались повноваження, що здійснювали оперативне і перспективне планування діяльності об'єднаних організацій. Були представлені плани системи на затвердження вищих організацій, вживались заходи для виконання встановлених планів, сприяли освіті працівників та організаційно-господарській зміцненості спілки артілей як існуючих промислів, так і нових організацій.

Особлива увага приділялась виконанню заходів, спрямованих на повне кооперування працівників-кустарів України. Здійснювалось керівництво виробничою діяльністю спілок і артілей, розгортались соціалістичні змагання, розвивались і запроваджувались досягнення раціоналізаторів та винахідників. Створювалась організаційна допомога спілкам і артілям, керівництво ними у розгортанні ударництва та соціалістичних змагань. Надавалась підтримка у роботі щодо якості продукції та розширення асортименту. Проводились заходи зі зниження витрат, собівартості продукції і відпускних цін та підвищення рентабельності виробництва. Відбувались капітальні будівництва, затверджувались списки кошторисів, проектів будівництва та інше.

«Керівним органом «Укрхудожпромуспілки» були збори уповноважених та обране ними Правління, у структурі якого було кілька «Бюро» (за

напрямками роботи). Виконуючи провідну постанову про кооперування народних майстрів, вже в 1944 році було організовано Кролевецький та Київський осередки під керівництвом Укрхудожпромради, в яких призначались уповноважені з організації Міжоблхудожпромради» [4, 28].

«У 1946–1947 роках були організовані: Вінницька і Закарпатська міжоблхудожпромради, Решетилівська школа майстрів Полтавської області, постачально-збутова база у Харкові, Кролевецький технікум, Кролевецька міжоболпромрада була перейменований на Чернігівську» [4, 28].

Деякі рішення приймались колегіально на засіданнях Президії Об'єднання, окремі проводились наказами: про закінчення ремонту фірмового магазину Укрхудожпромради щодо апарату Укрхудожпромради.

«У 1948 році Художньо-експериментальну майстерню у м. Києві перейменували на Центральну художньо-експериментальну лабораторію, кількість артілей зростала, в 1945 р. – 104 робітники; 1947 р. – 134 робітники, а в 1949 році відбулось їхнє злиття і укрупнення, що пояснюється удосконаленням системи Укрхудожпромради, покращенням керівництва артілей» [5, 73].

«Постановою Української ради промислової кооперації № 72 від 14 жовтня 1949 року всі існуючі обласні і міжобласні художпромради системи були ліквідовані та переведенні до безпосереднього підпорядкування «Укрхудожпромради». Реорганізація проводилась до 1955 року, коли було ліквідовано останній Івано-Франківський (тоді – Станіславський) міжоблхудожпромради. Харківський фірмовий магазин, який був відкрити на той час, було передано у підпорядкування «Харківпромторг» Міністерства торгівлі УССР» [5, 73].

За час існування Укрхудожпромради у структурі відбулись певні зміни: «з 1955 року Президію перейменовано на Правління. Оргмасовий відділ і кадри в 1953 році були поділені на два відділи – кадрів та відділ оргмасової і ревізійної роботи, з 1955 року знов організований один відділ оргмасової та ревізійної роботи і кадри, з 1960 року з цього відділу виділилась ревізійна група» [4, 73].

«Виробничий відділ з 1953 року був перейменований у промислово-технічний. З планово-економічного відділу у 1953 р. відокремлений відділ організації праці і зарплати. Відділ постачання і збуту з 1953 р. переведено у відділ організації торгівлі, товарообігу і забезпечення, з 1955 році – у відділ торгівлі і забезпечення. Фінансово-рахунковий відділ з 1953 р. поділено на фінансовий і бухгалтерський відділи, які з 1955 р. знову об'єднались під старою назвою за Наказом № 10 Керівника Управління художніх промислів Головного управління місцевої промисловості і побутового обслуговування населення при Раді Міністрів УРСР м. Київ від 3 січня 1961 р.» [6, 47].

«Відповідно до постанови Центрального комітету КП У № 1698 від 11 жовтня 1960 року і Ради Міністрів УССР № 3 від 5 січня 1969 року промислова кооперація була скасована. На базі артілей художніх промислів створені фабрики художніх виробів і переведені у підпорядкування Головного управління місцевої промисловості і побутового обслуговування населення при

СМ УССР. Безпосередньо керівництво фабрики здійснювало Управління художніх промислів «Укрхудожпром)», яке створене на базі колишньої Укрхудожпромспілки. Положенням, затвердженим 6 травня 1961 року, визначені основні завдання діяльності «Укрхудожпрому»: допомога та сприяння подальшому розвитку народних художніх промислів УРСР; розробка і впровадження нових художніх виробів; проведення конкурсів на кращі твори декоративного мистецтва; організація пересувних і персональних виставок та оглядів творів майстрів та умільців художніх промислів, участь у міжнародних та всесвітніх виставках; підготовка до друку, альбомів, монографій, матеріалів про обмін досвідом роботи народних майстрів-умільців; проведення творчих семінарів, нарад, творчих відряджень; придбання найкращих зразків народної творчості, сучасних та старовинних; створення матеріально-технічної бази для розвитку художніх промислів; освоєння більш прогресивної технології.

Функції «Укрхудожпрому» були значно розширені та доповнені новими: розробка перспективних і поточних планів; поліпшення умов праці та житлових культурно-побутових умов працівників підприємств, сприяння широкому розвитку житлового будівництва силами підприємств і працею робітників та службовців; затвердження норм витрат сировини, палива, електроенергії, розроблених підприємств і контроль за їх виконанням та інші.

До системи «Укрхудожпрому» також увійшли Опішнянський завод художніх виробів «Художній керамік», центральна художньо-експериментальна лабораторія, Київська і Харківська міжобласні постачальницько-збутові бази, Київський фірмовий універмаг [7, 85].

«Згідно з постановою Української ради народного господарства № 24 від 7 лютого 1963 року прийняте на основі постанови Ради Міністрів УРСР № 80 від 24 січня 1963 року «Про питання місцевої промисловості «Укрхудожпром» разом зі своїми підвідомчими організаціями перейшов у відання «Укрраднаргоспу», а завдання та функції залишилися колишніми» [7, 85].

За час існування Укрхудожпрому з 1961 по 1965 роки у складі його підвідомчих організацій відбулися такі зміни. Були організовані Київська постачальницько-збутова база, Гродненська, Черняхівська та Чугуївська фабрики, знову організована Ужгородська фабрика; з 1963 року ліквідовані Царичанська, Золотоніська, Васильківська, Красноградська, Кутська, Заболотівська, Смілянська та Львівська імені 40-річчя ВЛКСМ фабрики.

Згідно зі штатним розкладом Укрхудожпрому на 1961 рік структура його складалася з таких відділів: керівництво; виробничий; планово-економічний; фінансовий, постачання і збуту, адміністративно-господарський.

Така структура залишалася незмінною до 1965 року. У 1965 році у зв'язку з ліквідацією «Укрхудожпромспілки» та її Управління художніх промислів було ліквідовано і на підставі постанови Ради Міністрів УРСР № 1087 від 18 листопада 1965 року створено Головне управління художніх промислів («Главхудожпром») Міністерства Місцевої промисловості [8, 118].

Підвідомча мережа «Главхудожпрому» залишилася колишньою і складалася з 39 фабрик, одного заводу, Харківської постачальницько-збутової

бази, фірмового універмагу в м. Києві, Центральної художньо-експериментальної лабораторії.

Повністю збереглися всі завдання та функції попередника «Главхудожпрому». Згідно зі штатним розкладом структура «Главхудожпрому» на 1966 рік складалася з таких відділів: керівництво, виробничо-технічний, планово-економічний; фінансово-бухгалтерський; постачання і збуту; адміністративно-господарський.

У 1967 році був організований контрольно-ревізійний відділ. У 1968 році з виробничо-технічного відділу відокремлювався відділ капітального будівництва і устаткування, а також планово-економічний – відділ організації праці і зарплатні. У 1967–1970 роках «Главхудожпром» здійснив ряд заходів промисловості УРСР №34 від 18 квітня 1968 р. у Косові Івано-Франківської області ПХО «Гуцульщина» на базі двох Косівських фабрик і Яблунівської фабрики.

У січні 1970 року на базі Харківської та Волинської фабрик створено промислово-художнє об'єднання «Україна».

«На виконання наказу Місцевої промисловості УРСР № 220 від 7 червня 1970 року «Про поширення досвіду щодо створення виробничих об'єднань на базі однорідних підприємств» [9, 238].

«Главхудожпром» провів роботу зі створення нових об'єднань. На базі Чорнобильської та Кагарлицької фабрик створене Київське КПХО ім. Т. Г. Шевченка.

Підприємство промислово-художнє об'єднання «Полтавчанка» створено за новим принципом, коли підприємства, що входять до об'єднання залишаються на самостійному балансі з підлеглим головному підприємству. Полтавське ПХО організовано на базі семи фабрик – Полтавської, Лубенської, Великосанжарської, Новосанжарської, Опішнянської, Решетилівської.

У 1968 році Харківська база переведена з Харкова до Києва й перейменована на Київську.

У результаті вище названих реорганізацій підвідомча мережа «Главхудожпрому» до 1973 року складалася з 24 фабрик, одного заводу і чотирьох ПХО, Київської бази, фірмового універмагу і Центральної художньо-експериментальної лабораторії.

«Постанова Ради Міністрів УРСР № 404 від 31 серпня 1973 року та прийнятого на його підставі наказу Міністерства Місцевої промисловості УРСР №282 від 13 грудня 1973 року Головне управління художніх промислів було ліквідовано і з 1 січня 1974 року створено республіканське об'єднання художніх промислів Міністерства місцевої промисловості УРСР» [10, 227].

«На виконання Постанови Ради Міністрів УРСР № 404 від 03 серпня 1973 року та згідно з наказом Міністерства місцевої промисловості УРСР № 282 від 13 грудня 1973 року на базі Головного управління художніх промислів Міністерства місцевої промисловості УРСР 01 січня 1974 року створено Республіканське промислове об'єднання художніх промислів «Укрхудожпром»» [11, 286].

Основними завданнями Республіканського промислового об'єднання художніх промислів «Укрхудожпром» були: всебічна допомога та сприяння подальшому розвитку народних художніх промислів УРСР на базі найкращих традицій українського народного декоративного мистецтва; розробка та впровадження нових художніх виробів національних за формою та соціалістичними за змістом; проведення конкурсів на найкращі витвори декоративного мистецтва; організація персональних виставок майстрів художніх промислів, участь у міжнародних та всесвітніх виставках; підготовка до друку альбомів, монографій, матеріалів для обміну досвідом щодо роботи народних майстрів; проведення семінарів, нарад, творчих відряджень; придбання найкращих зразків народної творчості (сучасних і старовинних); освоєння найбільш прогресивних технологій [12, 389].

Функції «Укрхудожпрому» були такі: розробка перспективних планів діяльності та керівництво виробничими планами; поліпшення умов праці та житлових культурно-побутових умов робітників підприємств; сприяння широкому розвитку житлового будівництва силами підприємств та праці робітників і службовців; затвердження норм витрат на сировину, пошиття та електроенергію, розробленими підприємствами та контроль за їх виконанням; розробка і подача у встановленому порядку на затвердження проектів стандартів і технічних умов, оптових та роздрібних цін та продукцію [12, 389].

До республіканського промислового об'єднання художніх промислів «Укрхудожпром» увійшли 24 фабрики і завод, 4 ПХО, Київська база, фірмовий універмаг і центральна художньо-експериментальна лабораторія.

Структура «Укрхудожпрому» за штатним розписом на 01 січня 1974 року була така: керівництво, виробничо-технічний відділ, планово-економічний відділ, фінансово-бухгалтерський відділ, відділ постачання та збуту, адміністративно- господарський відділ [13, 580].

«Державним комітетом СРСР у справах винаходів та відкриттів з 24 жовтня 1974 року по 24 жовтня 1984 року було надано свідоцтво на товарний знак № 52220 терміном на 10 років, а 12 жовтня 1994 року подовжено ще на 10 років. Згідно з постановою Ради Міністрів УРСР від 10 серпня 1988 року № 232, наказів Міністерства місцевої промисловості УРСР від 11 серпня 1988 року № 120 та від 21 жовтня 1988 року № 147, наказом ВТО «Українські промисли» від 17 листопада1988 року № 20, створено з 01 жовтня 1988 року виробничо-торговельне об'єднання художніх промислів «Українські промисли»» [14, 198].

До складу ВТО увійшли такі підприємства, які діяли на розрахункових засадах та мали окремий баланс і розрахунковий рахунок: фабрика «Вінничанка» (м. Вінниця); фабрика ім. Т. Г. Шевченка (м. Київ); фабрика «Гуцульщина» (м. Косів); фабрика «Полтавчанка» (м. Полтава); фабрика «Україна» (м. Харків); фабрика «Петриківська розпис» (смт Петриківка); фабрика «Донбас» (м. Донецьк); фабрика ім. Р. Люксембург (м. Івано-Франківськ); фабрика ім. 17 Вересня (м. Коломия); фабрика «Богуславка» (м. Богуслав); фабрика ім. Б. Хмельницького (м. Переяслав-Хмельницький); фабрика ім. Лесі Українки (м. Львів); фабрика «Перемога» (смт Глиняни); фабрика ім. Ж. Лябурд (м. Одеса); фабрика ім. К. Цеткін (смт Решетилівка);

фабрика «Художнє ткацтво» (м. Кролевець); фабрика ім. Лесі Українки (м. Черкаси); фабрика ім. 30-річчя ВЛКСМ; фабрика ім. Ю. Федьковича (м. Чернівці); фабрика «Ярославна» (м. Чернігів); фабрика ім. 8 березня (смт Дігтярі); фабрика «Прилучанка» (м. Прилуки); центральне художнє конструкторсько-технічне бюро (ЦХКТБ), постачальна і експортна база; фірмові магазини «Український сувенір» у містах Вінниці, Дніпропетровську, Донецьку, Києві, Львові, Одесі, Полтаві, Сумах, Черкасах і Харкові; фірмові магазини «Вироби майстрів України» у м. Києві [15, 34].

Цими ж наказами фірмово-торговельне об'єднання «Укрхудожпромторг» ліквідовано.

Структура ВТО «Українські промисли» згідно зі штатним розписом була така: керівництво, виробничо-технічний відділ, планово-економічний відділ, відділ капітального будівництва та головного механіка, група фінансів і цін; група з удосконалення форм організації і систем планування, група економічного аналізу, група контролю, група юридичного забезпечення і кадри, відділ капітального будівництва і соціального розвитку, група з кооперації творчої роботи, інженер зі спец роботів (МОБ) [16, 78].

Розрахунок у валюті за підсумками участі виставки у Ванкувері (Канада) об'єднання «Укрхудожпром» (серпень – вересень 1992 року)

«На виконання робіт Верховної Ради України від 15 грудня 1994 р. № 3686- XII та постанови Кабінету Міністрів України від 26 січня 1994 р. № 28 на базі підприємств та організацій Українського концерну художніх промислів «Укрхудожпром» створене Державне акціонерне товариство «Укрхудожпром» [1]. «За ухвалою господарського суду м. Києва від 24 травня 2004 року ліквідовано Український концерн художніх промислів «Укрхудожпром» як юридичну особу у зв'язку із банкрутством» [3].

Таким чином, у 2004 році «Укрудожпром» припинив своє існування разом із усіма виробництвами, які були під його керівництвом. Декілька виробництв намагались вистояти під час кризи та банкрутства, перейменувавшись на закриті акціонерні товариства. На жаль, без фінансової підтримки, матеріальної допомоги, сировини і нового технічного обладнання, яку раніше надавала держава, їх намагання залишились невдалими. Виробництво «Укрхудожпром» припинило своє існування, а разом з ним припинили роботу виробництва і виробничо-торговельні об'єднання художніх промислів України.

«27 травня 2007 року Кабінетом Міністрів України була затверджена постанова № 768 «Про затвердження Державної програми збереження, відродження і розвиток художніх промислів на період до 2010 року». У цій Державній програмі передбачались, що в Раді міністрів Автономної Республіки Крим, обласним, Київській та Севастопольській міським державним адміністраціям розробити та затвердити регіональні програми збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів на період до 2010 року. І адміністраціям інформувати щороку до 15 березня Міністерство культури і туризму про хід виконання Програми для узагальнення інформації і подання до 15 квітня Міністерству економіки і Кабінетові Міністрів України за підписом

Прем'єр-міністра України В. Януковича. Також планувалось проведення заходів щодо збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів на період до 2010 року» [2].

Наукова новизна полягає у розкритті фактів про виробництво «Укрхудожпрому», ґрунтовному аналізі документів щодо діяльності «Укрхудожпрому», його статуту і обов'язків.

На основі результатів історичного дослідження, можемо зробити такі висновки, що держава сприяла розвитку художньої промисловості з виготовлення виробів для населення України, адже усі виробництва мали філії у кожному регіоні і виконували вироби з орнаментами власної місцевості. У підпорядкування «Укрхудожпрому» входило 52 фабрики художніх виробів, які проводили соцзмагання, отримували дипломи, грамоти, нагороди на Виставках досягнень народного господарства, Всерадянських і Міжнародних виставках.

Впродовж останнього десятиріччя XX століття було відзначено стрімким спадом діяльності, промислових виробництв і виробництв художніх промислів, не витримавши ринкової конкуренції. Порушились традиційні виробничі та економічні (збут продукції), виникли проблеми з постачанням сировини, технічно застаріле обладнання, втрачена підтримка держави цього сектору економіки та культури, що і призвело до поступової ліквідації Виробничо-художніх об`єднань.

У 2007 році Кабінетом Міністрів України була затверджена постанова «Про відродження і розвиток художніх промислів». На жаль, заплановані заходи не були здійснені.

Література

1. Про державне акціонерне товариство «Укрхудожпром»: Постанова Кабінета Міністрів України. URL: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/28-94-%D0%BF/ (дата звернення: 18.12.2017).

2. Про затвердження Державної програми збереження, відродження і розвитку народних художніх промислів на період до 2010 року»: Постанова Кабінета Міністрів України URL: http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/768-2007-%D0%BF/print1452791443789248/ (дата звернення: 18.12.2017).

3. Про збереження та розвиток народних художніх промислів України в ринкових умовах»: Постанова Верховної Ради України. URL: http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/3686-12/ (дата звернення: 18.12.2017).

4. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944–1973 рр.: оп. 1 спр. 2. А. 19–35 .

5. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944–1973 рр.: оп. 1 спр. 4. А. 56–89.

6. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944–1973 рр.: оп. 1 спр. 97. А. 27–50.

7. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944–1973 рр.: оп. 1 спр. 240. А. 80–90.

8. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944–1973 рр.: оп. 1 спр. 568. А. 96–128.

9. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944–1973 рр.: оп. 1 спр. 723. А. 228–243.

10. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944–1973 рр.: оп. 1 спр. 873. А. 220–246.

11. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944–1973 рр.: оп. 1 спр. 988. А. 186–290.

12. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944–1973 рр.: оп. 1 спр.1067. А. 359–398.

13. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944–1973 рр.: оп. 1 спр.1227. А. 575–680.

14. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676 опис 1 постійного зберігання за 1944–1973 рр.: оп. 1 спр.1310. А. 198–250.

15. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676, опис 1 (подовження справ) постійного зберігання за 1973–2004 рр.: оп. 1 сп. 1375. А. 30–56.

16. Центральний державний Архів Вищих Органів Влади та Управління України (ЦДАВО України). Фонд № 4676, опис 1 (подовження справ) постійного зберігання за 1973–2004 рр.: оп. 1 сп. 1378. А. 72–85.

References

1. About the state joint-stock company of «Ukrkhudozhprom»: Decisionof Kabineta of Ministers of Ukraine. Retrieved from http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/28-94-%D0%BF/ [inUkrainian].

2. About claim of the Government program of maintainance, revival and development of folk artistic trades, on a periodto 2010 year»: Decision of Kabineta of Ministers of Ukraine. Retrieved from http://zakon5.rada.gov.ua/laws/show/768-2007-D0%BF/print1452791443789248/ [inUkrainian].

3. About a maintainance and development of folk artistic trades of Ukraine in market conditions»: Decision of Verkhovna Rada of Ukraine. Retrieved from http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/3686-12/ [inUkrainian].

4. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944–1973: op. 1 sp. 2. 19–35 [inUkrainian].

5. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944–1973: op. 1 sp. 4. 56–89 [inUkrainian].

6. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944–1973: op. 1 sp. 97. 27–50 [inUkrainian].

7. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944–1973: op. 1 sp. 240. 80–90 [inUkrainian].

8. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944–1973: op. 1 sp. 568. 96–128 [inUkrainian].

9. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944–1973: op. 1 sp. 723. 228–243 [inUkrainian].

10. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944–1973: op. 1 sp. 873. 220–246 [inUkrainian].

11. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944–1973: op. 1 sp. 988, 186–290 [inUkrainian].

12. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944–1973: op. 1 sp. 1067. 359–398 [inUkrainian].

13. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944–1973: op. 1 sp. 1227. 575–680 [inUkrainian].

14. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1944–1973: op. 1 sp. 1310. 198–250 [inUkrainian].

15. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1973–2004: op. 1 sp. 1375. 30–56 [inUkrainian].

16. Central record Office of Higher Organs of Powerand Management of Ukraine (CDAVO of Ukraine). Fund ¹ 4676 description 1 permanent storage for 1973–2004: op. 1 sp. 1378. 72–85 [inUkrainian].

УДК 7.036:7.012:7.05:76 (=161.2) "1945/1989"

Косів Василь Михайлович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри графічного дизайну
Львівської національної академії мистецтв
vasylkosiv@lnam.edu.ua
ORCID: 0000-0002-8826-0135

УКРАЇНСЬКИЙ РАДЯНСЬКИЙ ПЛАКАТ 1945–1989 РР.: СТИЛІСТИЧНІ ЗМІНИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

Мета дослідження *– з'ясувати особливості репрезентації української ідентичності в українському радянському плакаті 1945–1989 рр. у контексті стилістичної еволюції соцреалізму.* ***Методологія дослідження*** *базується на мистецтвознавчому формальному аналізі, а також методах порівняння та узагальнення.* ***Наукова новизна*** *полягає у зосередженні на національній ідентифікації як предметі дослідження стилістичних змін в українському радянському плакаті.* ***Висновки.*** *Упродовж 1940–1980-х років візуальна мова соціалістичного реалізму пройшла еволюцію і розчинилася в багатоманітті авторських манер, способів стилізації та зовнішніх впливів. Стилістичні зміни в українському плакаті,*

© Косів В. М., 2018

загалом, співзвучні творам інших республік. Не зважаючи на певні зусилля, українські автори не виробили національної версії цього «творчого методу». «Національна форма» забезпечувалася зображенням народного костюма, а також інших неофіційних та офіційних символів. Стилістика й авторські манери відтворення цих символів, загалом, становлять широкий діапазон засобів і доповнюють візуальний лексикон комунікації про Україну й українців.

Ключові слова: *український радянський плакат, соціалістичний реалізм, стилістика, авторська манера, національна ідентифікація.*

Косив Василий Михайлович*, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры графического дизайна Львовской национальной академии искусств*

Украинский советский плакат 1945–1989 гг.: стилистические изменения национальной идентификации

Цель исследования *– определить особенности репрезентации украинской идентичности в украинском советском плакате 1945–1989 гг. в контексте стилистической эволюции соцреализма.* ***Методология исследования*** *базируется на искусствоведческом формальном анализе, а также методах сравнения и обобщения.* ***Научная новизна*** *заключается в сосредоточении на национальной идентификации как предмете исследования стилистических изменений в украинском советском плакате.* ***Выводы.*** *На протяжении 1940–1980-х годов визуальный язык социалистического реализма прошел эволюцию и растворился в разнообразии авторских манер, способов стилизации и внешних воздействий. Стилистические изменения в украинском плакате, в общем, созвучны произведениям других республик. Несмотря на определенные усилия, украинские авторы не выработали национальной версии этого «творческого метода». «Национальная форма» обеспечивалась изображением народного костюма, а также других неофициальных и официальных символов. Стилистика и авторские манеры воспроизведения этих символов, в общем, составляют широкий диапазон средств и дополняют визуальный лексикон коммуникации об Украине и украинцах.*

Ключевые слова: *украинский советский плакат, социалистический реализм, стилистика, авторская манера, национальная идентификация.*

Kosiv Vasyl*, PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor of Graphic Design Department at the Lviv National Academy of Arts*

Soviet Ukrainian Poster from 1945–1989: Stylistic Changes of National Identification

The purpose of the article *is to trace Ukrainian identity representation in Soviet Ukrainian poster from the 1945–1989 in the context of the socialist realism's stylistic evolution.* ***The methodology*** *is based on formal analysis and methods of comparison and generalization.* ***The scientific novelty*** *is defined by focusing on national identification as a subject of research of stylistic changes in Soviet Ukrainian poster.* ***Conclusions.*** *From the 1940s to 1980s, the visual language of socialist realism evolved and dissolved in a variety of individual manners, stylistic methods and external influences. Stylistic changes in the Ukrainian poster, in general, corresponded with the works of other republics. Despite certain efforts, Ukrainian authors did not produce a national version of this "creative method". "National form" was provided with folk costume, as well as other informal and official symbols. Stylistics and authors' manners of these symbols represent a wide range of approaches and complement visual vocabulary of communication about Ukraine and Ukrainians.*

Key words*: Soviet Ukrainian poster, socialist realism, stylistic, individual manner, national identity.*

Актуальність теми дослідження. Ідеологія соціалістичного реалізму як «творчого методу» формально не регламентувала, якою має бути стилістика та манера виконання творів, зокрема плакатів. На практиці упродовж 1945–1989

рр. відбувається помітна еволюція, плакати кінця 1980-х виразно відрізняються від робіт 1940-х. До кінця сталінського періоду автори не наважувалися показувати ознак індивідуальності; лише відмінна техніка (акварель, гуаш, рисунок олівцем), а також технологічні особливості друку урізноманітнювали результат. Натомість упродовж трьох наступних десятиліть головні зміни в українському радянському плакаті, як і дискусії навколо них, відбувалися саме в стилістиці. Основні етапи цих змін та їхнє відображення у представленні української ідентичності потребують детальнішого розгляду.

Аналіз досліджень і публікацій. Мистецтво соцреалізму та стилістика радянського плакату доволі часто ставали предметом зацікавлень науковців, зокрема українських дослідників О. Голубця [1], О. Роготченка [5], В. Сидоренка [7], Т. Галькевич та О. Донець [8]. Серед інших авторів варто виділити В. Боннелл [9] і Т. Круглову [3]. Споріднену проблематику вивчає О. Романова в рамках дослідження соціалістичної національної ідентичності у білоруському кінематографі [6]. Більшість дослідників розглядають питання стилістики як закономірний результат зміни ідеологічних акцентів на різних етапах радянської історії. У цьому сенсі «національне питання» також зазнало еволюції, однак потреба ідентифікації радянських республік та їхніх народів була актуальною завжди. Зважаючи на це, варто змістити акцент і розглянути стилістичні зміни у вирішенні незмінного завдання візуальної комунікації.

Мета дослідження – з’ясувати особливості репрезентації української ідентичності в українському радянському плакаті 1945–1989 рр. в контексті стилістичної еволюції творчого методу соцреалізму.

Виклад основного матеріалу. Після закінчення Другої світової війни потрібно було декілька років щоб налагодити централізований випуск українського плакату. Твори 1945–1948 рр. показують обмеженість технологічних засобів і невисоку якість друку. Багато робіт демонструють невисокий художній рівень, мають у своїй основі рисунки, виконані нашвидкуруч, зі спотворенням анатомії. Потім їх підфарбовували, домальовували деталі, зокрема задля вираження «національної форми» у «соціалістичному змісті» додавали орнаменти вишивки на одязі героїв. Декілька прикладів представляють колажі з використанням ретушованого фотоматеріалу, де первинна фотографія не містила орнаменту на жіночій сорочці. Вишивка з’являється вже при підготовці до друку, не виключно за вказівкою цензорів видавництва. Твори цього періоду вказують, з одного боку, на обмеженість друкарських технологій, залучення авторів невисокої професійної майстерності, а з іншого – неухильного дотримання партійних настанов щодо зображення національної ідентичності.

Названі особливості післявоєнних років спричинили появу Постанови ЦК ВКП(б) 1948 р. «Про недоліки і заходи щодо покращення видання політичних плакатів». Партійне керівництво критикувало шаблонність, надуманість, незнання реального життя, а також низький художній рівень творів. Як наслідок – художники частіше їздили у відрядження, вивчали деталі побуту робітників і колгоспників, збирали матеріал для правдивого відтворення їхнього життя і «трудових подвигів». Плакати кінця 1940-х – першої половини

1950-х років стають більш натуралістичні, з ретельним опрацюванням деталей. З'являються регіональні та місцеві особливості. Щодо «національної форми» – зображення народного костюму стають більш ретельними, мальованими з натури чи фотографії. Такі плакати, де відтворений кожен елемент декору, і сьогодні можуть служити етнографічним матеріалом для вивчення змін українського народного костюму в радянський період. Жінки й чоловіки на цих плакатах є не лише «українками» й «українцями», але також представниками конкретного регіону. Художники Ю. Терпіловський, М. Базилєв, К. Доможирова та інші детально документують конкретні вироби, що кардинально відрізняється від схематичного підходу у післявоєнні роки.

Новий період у розвитку стилістики соцреалізму наступив з приходом М. Хрущова та роками «відлиги». Мистецькі середовища доволі швидко відреагували на нову політику партії, але разом із засудженням «культу особи» підважувалися постулати соцреалізму. В умовах несподіваної свободи висловлювалися дві тези: повернення до вітчизняних експериментів 1920-х рр. та сприйняття течій західного мистецтва. У 1958 р. в журналі «Творчество» виходить стаття Н. Дмитрієвої «До питання сучасного стилю в живописі», важлива не так характеристикою конкретних творів, як виокремленням художньої форми як предмету мистецтвознавчого аналізу [2]. Тут варто наголосити, що рік перед тим у Києві на засіданні секції плаката Спілки художників Л. Міляєва вже пропонувала виробляти особливу «плакатну мову», «плакатну форму» і «плакатні рішення». У сповненій ентузіазму доповіді вона закликала: «Пора, мені здається, повернути плакату право на умовність» [4, 6].

Отож, в українському плакаті початку 1960-х з'являються узагальнення, моделювання об'єму в два-три тони. Більша увага приділяється композиції, розкладці великих тональних і кольорових плям на форматі аркуша. Збільшується кількість творів сільськогосподарської тематики, в яких з'являються образи українських селян – героїв праці. Вони, як і раніше, переважно одягнені у вишиті сорочки, інколи жінки мають повний костюм. На більшості таких плакатів відтворене реальне вбрання, з регіональною правдивістю та увагою до орнаменту. Основна відмінність від попереднього періоду – авторські техніки. Г. Горобієвська у плакаті 1960 р. про здобутки Є. Долинюк загалом ретельно відтворює її костюм. Однак широкі мазки світло-тіньового моделювання сорочки диктують вільніше трактування орнаменту. О. Семенко, моделюючи портрет Є. Блажевського 1961 р., використовує лише три тони, орнамент вишивки виконаний ескізно і не доведений до низу формату. Ще виразніше авторська стилістика проявляється у плакатах, котрі представляють узагальнені образи українців або Українську РСР. Для цього завдання не важливі ані конкретні прототипи, ані регіональні особливості орнаменту. Навпаки – будь-яка конкретизація звужувала би повідомлення. Тому в таких творах автори вільніше трактують народний костюм, підпорядковують його загальній манері виконання. К. Кудряшова у плакаті 1962 р. «Найкращих синів і дочок в народні засідателі» навмисно підкреслює динамічні мазки напівсухого пензля. Авторці достатньо лише двох кольорів для моделювання постатей. Такою ж схематичною є смужка вишивки на жіночій

сорочці. Подібну техніку широких мазків демонструє Р. Багаутдінов у плакаті 1962 р. «Хай славиться дружба велика / і праця завзята народів-братів». Орнамент на сорочці українця втрачає деталі, але є достатнім для ідентифікації одного з «братів».

Подальша еволюція соцреалізму проявляється у площинному трактуванні, умовності кольору, наближення до аплікації. До кінця 1960-х плакати стають більш графічні, частіше використовується контур. Автори шукають узагальнення при застосуванні мінімальної кількості засобів. Такі композиції було легко масштабувати і використовувати як в оформленні міського середовища, так і в дизайні друкованої продукції, де вони репродукувалися в одну-дві фарби. Елементи національної ідентифікації присутні на багатьох плакатах, але їхнє спрощення досягає максимуму. Це стосується не лише національного костюму, але й інших символів – червоно-синьої стрічки та колосків пшениці. У плакаті 1968 р. «Слався Україно – радянська земля!» Т. Лящук працює в техніці витинанки. Вісім червоних трикутників обрамлюють шию дівчини – це все, що знадобилося автору для ілюстрації української вишивки.

Іншою особливістю другої половини 1960-х – початку 1970-х були пошуки індивідуальної манери виконання творів. Зокрема, це стосується радянських художників «суворого стилю», котрі поверталися до індивідуалізму кінця 1920-х. Українські автори плакату, з одного боку, вписувалися в цей рух, а з іншого – перебували під впливом польських колег, котрих у 1960–1970-х рр. можна було легко впізнати за індивідуальними манерами. Ю. Мохор та О. Терентьєв у плакаті 1967 р. «Слався трудящих могутня державо» і технікою моделювання портретів, і стилізацією українського орнаменту, немовби повертаються в епоху арт-деко і є близькими, зокрема, до робіт В. Єрмилова та Б. Косарєва. Р. Багаутдінов переносить у свій плакат 1968 р. «Юність золота – буряні літа» техніку станкової графіки, зокрема монотипії і гратографії. Наведені приклади показують тактику своєрідного компромісу соціалістичного реалізму: при збереженні основних сталінських принципів (партійність, народність, поєднання національної форми із соціалістичним змістом) відбувається розрив зі стилістикою сталінського часу.

1970–1980-і роки демонструють розвиток у двох напрямках. Перший – умовність кольору та виконання плакату в одну-дві фарби. Через тридцять років після закінчення війни знову з’являються роботи у техніці графітного рисунку, але тепер це не обмеження поліграфічних технологій, а свідомий авторський прийом. Другий напрямок пов’язаний із західними впливами, зокрема абстрактного мистецтва й оп-арту. Політичні плакати все ще зберігають реалістичні принципи – автори зображають людей і середовище їхньої праці. Однак їхнє трактування наближається до абстракції, формальні прийоми домінують над «правдивістю» зображення. Б. Бойко у плакаті 1979 р. «Посієш вчасно – збереш рясно» перетворює і небо, і поле, і пшеничний сніп, і одяг колгоспниці на кольорові орнаменти-рапорти. Червоний колір обличчя, як і яскраві барви фону, сприймаються умовно. Автор, з одного боку, використовує перевірену схему: головний герой на передньому плані, його

здобутки – на задньому, національний елемент прочитується у традиційному народному прислів'ї. З іншого боку – кольорово-графічна мова твору набагато ближча до західних творів оптичного мистецтва, аніж до радянського реалізму тридцятилітньої давності. Плакат Б. Бойка показує кульмінацію цього протиріччя. Згідно з усіма теоретичними визначеннями 1930-х років його можна віднести до соціалістичного реалізму, оскільки про конкретну стилістику тоді не йшлося і автор не порушив жодної ідеологічної настанови. Проте, стилістика сама по собі формує чіткі конотації, тому цей твір може відчитуватися водночас як «соціалістичний», і як «капіталістично-буржуазний». На останньому етапі еволюції соцреалізму зникає його основна і постійна складова – «образ людини». Плакати стають символічними, вимагають певного розшифрування. За прикладом польських колег, українські автори використовують мову метафори, метонімії. Прикладом такого підходу є робота А. Бондара 1987 р. «Слався, ниво, роботою доброю!». Велетенський сніп пшениці у верхній частині композиції міг би прочитуватися як символ урожаю, і навіть без образу героя-колгоспника цей твір можна було б трактувати як символічний натюрморт. Однак, у нижній частині сніп не має свого завершення і перетворюється на поле, по якому рухаються комбайни і вантажні машини. Відверто сюрреалістичний хід додає формальної свіжості та семіотичної глибини, разом з тим констатуючи перемогу «буржуазного» методу над «соціалістичним». Ще одна констатація українських радянських творів 1980-х – елементи національної ідентифікації з'являються вкрай рідко. Лише там, де з огляду на диференціацію республік необхідно було застосувати впізнаваний елемент, можна побачити червоно-синю смужку. Якщо раніше героїв багатьох плакатів можна було ідентифікувати як українців, в останнє десятиліття СРСР українські твори представляють здебільшого «радянських громадян» і «радянський народ».

Наукова новизна полягає у зосередженні на національній ідентифікації як предметі дослідження стилістичних змін в українському радянському плакаті.

Висновки. Упродовж 1940–1980-х років візуальна мова соціалістичного реалізму пройшла еволюцію і розчинилася в багатоманітті авторських манер, способів стилізації та зовнішніх впливів. Незмінними залишалися вірність настановам партії та відображення успіхів соціалістичного будівництва, при чому панівна ідеологія обов'язково поєднувалася з національною формою. І в сталінську епоху, і за хрущовської «відлиги», і в час брежнєвського «застою» в плакатах, присвячених праці та дозвіллю, присутні елементи національної ідентифікації. Стилістичні зміни соцреалізму в українському плакаті, загалом, співзвучні творам інших республік. Не зважаючи на певні зусилля, українські автори не виробили національної версії цього «творчого методу». «Національна форма» забезпечувалася зображенням народного костюма, а також інших неофіційних та офіційних символів. Стилістика й авторські манери відтворення цих символів, загалом, становлять широкий діапазон засобів і доповнюють візуальний лексикон комунікації про Україну й українців.

Перспективи подальших досліджень. У подальшому слід детальніше розглянути повернення до стилістики 1920-х років, зокрема до т. зв.

українського стилю, у плакаті 1960-х. Деякі графічні засоби, запозичені у творчості М. Бойчука та Г. Нарбута, дозволяють говорити про національну стилістику, однак питання, чи ці твори можна віднести до соцреалістичних, залишається дискусійним.

Література

1.
половини XX століття. Львів: Академічний експрес, 2001. 175 с.

2. Дмитриева Н. К вопросу о современном стиле в живописи. *Творчество*. 1958. № 6. С. 9-11.

3. Круглова Т. А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль: автореф. дис. … д-ра филос. наук: 09.00.04 / Екатеринбург, 2005. 46 с.

4. Миляева Л. Состояние и задачи сельскохозяйственного плаката. Доклад. ЦДАМЛМ України. Ф. 581 Національна спілка художників України. Оп. 1. Спр. 608. Том ІІІ. 1957 год. 25 арк.

5. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Фенікс, 2007. 604 с.

6. Романова О. Модель соціалістичної національної ідентичності та пошук її альтернатив у білоруському кінематографі / пер. з рос. А.-М. Волосацька. *Наукові записки УКУ*. 2015. Ч. 6 : Журналістика. Медіакомунікації, вип. 1. С. 101-111.

7. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX – XXI століть. Київ: ВХ [студіо], 2008. 188 с.

8. Український друкований плакат 1950–1964 років з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського: каталог. Вип. 1 / Тетяна Галькевич, Олена Донець; відп. ред. Г. М. Юхимець. Київ: НБУВ, 2014. 424 с.

9. Bonnell V. Iconography of Power: Soviet political posters under Lenin and Stalin. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 1997. 363 p.

References

1. Holubets, O. (2001). Between Freedom and Totalitarianism. Lviv Artistic Environment of the Second Half of the 20th Century. Lviv: Akademichnyi ekspres. [In Ukrainian].

2. Dmitrieva, N. (1958). To the question of contemporary style in painting. In: Tvorchestvo, 6, 9-11. [In Russian].

3. Kruglova, T. A. (2005). Art of Socialist Realism as a Cultural, Antropological, Artistic, and Communication System: Historical Foundations, Discourse Specifics, Social, and Cultural role. Extended abstract of a doctor's thesis. Yekaterinburg. [In Russian].

4. Miliayeva, L. (1957). The State and the Tasks of Agricultural Poster. Report. Central State Literature and Arts Archive and Museum. Folder 581. National Union of Artists of Ukraine. Description 1. Vol. 3. [In Russian].

5. Rohotchenko, O. (2007). Socialist Realism and Totalitarianism. Kyiv: Feniks. [In Ukrainian].

6. Romanova, O. (2015). Model of Socialist National Identity and a Search for its Alternatives in Byelorussian Cinematography. (A. Volosatska, trans). Naukovi Zapysky UKU, 6 (1), 101-111. [In Ukrainian].

7. Sydorenko, V. D. (2008). Visual Art from Avantgarde Shifts to the New Directions: Development of Visual Art of Ukraine in the 20-21st Centuries. Kyiv: VKh [studio]. [In Ukrainian].

8. Halkevych, T. & Donets, O. (2014). Ukrainian Printed Poster 1950–1964 from the Vernadsky National Library of Ukraine. Kyiv: NBUV. [In Ukrainian].

9. Bonnell, V. (1997). Iconography of Power: Soviet political posters under Lenin and Stalin. Berkley, Los Angeles & London: University of California Press. [In English].

УДК 7. 046; 7.041.6

Косів Роксолана Романівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Львівської національної
академії мистецтв,
старший науковий працівник
Національного музею у Львові
імені Андрея Шептицького
lanakosiv@yahoo.com
ORCID: 0000-0002-1202-1488

ІКОНОГРАФІЯ ПРОРОЧОГО ЯРУСУ ІКОНОСТАСІВ РИБОТИЦЬКИХ МАЙСТРІВ (1680–1760-І РР.)

Мета статті *– розглянути іконографію пророчого ярусу іконостасів майстрів осередку церковного мистецтва у м. Риботичі (Надсяння, Польща) 1680–1760-х рр. у контексті її змісту в західноукраїнських іконостасах другої пол. XVII – поч. XVIII ст. У дослідженні використано* ***методи*** *іконографічного та іконологічного аналізу, реконструкції та семіотики.* ***Наукова новизна*** *статті полягає у тому, що вперше приділена увага тематиці пророчого ярусу іконостасів риботицьких майстрів і розглянуто її у семантичних контекстах з українською іконографією Богородиці з похвалою XV – XVI ст. та представленням пророків у західноукраїнських іконостасах XVII – поч. XVIII ст.* ***Висновки.*** *Тематика пророчих ярусів іконостасів риботицьких малярів перегукується із тим, як цей ярус трактували інші західноукраїнські майстри XVII – поч. XVIII ст. Втім, трапляється кілька несподіваних взірців. Це, постать пророка у монашому вбранні, якого ідентифікуємо з Іллею та постать Манасії, який не виступає ні в українській іконографії Богородиці з похвалою, ні невідомий у пророчих ярусах інших іконостасів.*

Ключові слова: *іконостас, старозавітні пророки, пророчий ярус, риботицький осередок церковного мистецтва 1680–1760-х рр., іконографія.*

Косив Роксолана Романовна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Львовской национальной академии искусств, старший научный работник Национального музея во Львове имени Андрея Шептицкого*

Иконография пророческого яруса иконостасов рыботицких мастеров (1680–1760-е гг.)

Цель статьи *– рассмотреть иконографию пророческого яруса иконостасов мастеров центра церковного искусства в г. Рыботичи (Надсянье, Польша) 1680–1760-х гг. в контексте ее содержания в западноукраинских иконостасах второй пол. XVII – начала XVIII в. В исследовании использованы* ***методы*** *иконографического и иконологического анализа, реконструкции и семиотики.* ***Научная новизна*** *статьи заключается в том, что впервые уделено внимание теме пророческого яруса иконостасов рыботицких мастеров в семантических контекстах с украинской иконографией Богородицы с похвалой XV – XVI вв. и представлением пророков в западноукраинских иконостасах XVII – нач. XVIII в.* ***Выводы.*** *Тематика пророческих ярусов иконостасов рыботицких мастеров перекликается с тем, как этот ярус трактовали другие западноукраинские иконописцы XVII – нач. XVIII в. Впрочем, случается несколько неожиданных примеров. Это, фигура пророка в монашеской одежде, которого идентифицируем с Ильей и фигура Манассии, который не выступает ни в украинской иконографии Богородицы с похвалой, ни неизвестен в пророческих ярусах других иконостасов.*

© Косів Р. Р., 2018

Ключевые слова: *иконостас, ветхозаветные пророки, пророческий ярус, рыботицкий центр церковного искусства 1680–1760-х гг., иконография.*

Kosiv Roksolana*, PhD in Art History, Associate professor of Lviv National Academy of Arts, senior scientific worker of Andrei Sheptytsky National Museum in Lviv*

Prophetic Tier Iconography of the Rybotychi Masters Iconostases (1680–1760)

The purpose of the article *is to consider the iconography of the prophetic tier of 1680–1760s iconostases done by the masters of the church art center in Rybotychi (Nadsiannia, Poland) in the context of its content in the Western Ukrainian iconostases of the second half of the 17th – the beginning of the 18th century.* ***Methodology****. The research uses methods of iconographic and iconological analysis, reconstruction, and semiotics.* ***The scientific novelty*** *of the article is that for the first time attention has been paid to the theme of the prophetic tier of the Rybotychi masters iconostases which is considered in the semantic context of the Ukrainian iconography of the Virgin with praise from the 15th – 16th centuries and the representation of the prophets in the Western Ukrainian iconostases of the 17th – early 18th century.* ***Conclusions****. The themes of the prophetic tiers of the iconostases done by the Rybotychi masters are echoed with other Western Ukrainian artists of the 17th – early 18th century. However, there are some unexpected cases. This is the figure of the prophet in the monastic vestment, whom we identify as Elijah and the figure of Manasseh, who does not appear in the Ukrainian iconography of the Virgin with praise, nor is it known in the prophetic tiers of other iconostases.*

Key words: *iconostasis, old testament prophets, prophetic tier, 1680–1760 Rybotychi center of church art, iconography.*

Актуальність теми дослідження. Від XVII ст. в українських іконостасах усталюється окремий пророчий ярус, який увінчує апостольське Моління. За принципом симетричного розташування ярусів та сюжетів, пророків в іконостасах налічується 12. Але на відміну від усталеної іконографії апостольського Моління, в різних іконостасах можемо побачити дещо різний уклад персонажів старозавітної історії, що пророкували про народження Месії від Діви. Іконографія пророчого ярусу перегукується з тематикою західноукраїнських ікон Богородиці з похвалою XV – початку XVII ст., що були в іконостасі намісними. Помітним є те, що іконографія Богородиці з похвалою в намісних іконах українських іконостасів зникає тоді, коли усталюється пророчий ярус. У час, коли активно працювали майстри риботицького осередку церковного мистецтва, а це 1680–1760-ті рр. в українських храмах поширюється п’ятиярусний іконостас (в деяких іконостасах могло налічуватися й більше ярусів, а в деяких, ближче до середини XVIII ст. після постанов Замойського синоду унійної церкви 1720 р., навпаки кількість ярусів зменшувалася і змінилася структура іконостасу).

Як бачимо на прикладі збережених *in situ* творів та проведених реконструкцій, риботицькі майстри у весь час діяльності протягом 1680–1760-х рр. популяризували традицію п’ятиярусного іконостасу XVII ст., його структуру та основну тематику. Якщо іконографія цокольного, намісного, празникового, молитовного ярусів іконостасів риботицьких майстрів назагал легко розшифровується, то іконографія пророчого ярусу складніша для дослідження з огляду на те, що ці ікони риботицькі малярі виконували менш ретельно, часто без написів на сувоях та без підписів імен персонажів. Відповідно, їх часто складно ідентифікувати. У статті зроблена спроба

простежити і виділити закономірності іконографії пророчого ярусу іконостасів риботицьких майстрів у контексті тематики таких ярусів в інших західноукраїнських іконостасах другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст. та зрозуміти який зміст ці майстри вкладали у підбір його персонажів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Іконографія пророчого ярусу іконостасів риботицьких майстрів окремо не розглядалася. Основою для нашого дослідження стали праці присвячені українській іконографії Богородиці з похвалою [2; 8], а також праці, в яких розглянуті окремі іконостаси західноукраїнських майстрів, зокрема, львівської та жовківської шкіл і в яких звернута увага на пророчий ярус [1; 3-7].

Метою статті є розглянути іконографію пророчого ярусу іконостасів риботицьких майстрів 1680–1760-х рр. у контексті її змісту в західноукраїнських іконостасах другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Персонажі пророчих ярусів іконостасів є назагал менше впізнаваними з огляду на те, що самі ікони розташовані високо у церкві і вони не є великого розміру, на відміну від ікон апостолів у Молінні. Втім, тематика пророчого ярусу наділена глибоким змістом, багатим на символи, алегорії та прообрази, які потрактовано у контексті новозавітної історії. У структурі іконостасу це чи не найбільш символічна його частина.

Конотація пророків у богородичному контексті, як її потрактовано у пророчому ярусі більшості західноукраїнських іконостасів та в іконографії Богородиці з похвалою, формувалася поступово протягом історії розвитку церковної теології. Вона пронизує усі поширені богородичні молитви, починаючи з Акафісту та молебних піснеспівів, де в поетичному викладі подані епітети Богородиці, що нав'язують до символіки старозавітних пророцтв: «Неопалима купина», «Драбина Небесна», «Гора тінню сповита», «Молитви кадило», «Величного таїнства брамо», «Кивот Святим Духом позолочений», «Непорушна вежа Церкви», «Цінний скіпетр Царя Христа», «Храм Господній», «Світильник золотий». В іконописі ця символіка візуалізувалася атрибутами в руках пророків та написами-цитатами фрагментів їхніх пророцтв, уміщених на сувоях. Як можемо простежити за українськими творами, в основному за іконами Богородиці з похвалою, образи пророків із символами відомі за пам'ятками від XV ст., у княжому часі, а також у візантійському мистецтві XI – XII ст. їх зображали переважно лише зі згортками.

З XVII ст. нам не відомо повних ярусів ікон пророків авторства риботицьких майстрів. З 1670–1680-х рр. є кілька спарених медальйонів з пророками з окремих ансамблів. Це одна ікона з правої частини пророчого ярусу іконостасу церкви в Трушевичах (Старосамбірський р-н, Львівська обл), що складається з трьох невеликих медальйонів, скріплених декоративною ажурною різьбою, у яких півфігурні пророки Арон, Гедеон, Соломон. Друга – у вигляді двох медальйонів з пророками Яковом та Манасією з лівої частини пророчого ярусу з іконостасу невідомої церкви (обидві – в Національному музею у Львові імені Андрея Шептицького – далі НМЛ). На прикладі цих двох ікон, які за стилістикою малярства можемо пов'язати з риботицьким осередком,

бачимо, що, не зважаючи на невеликий розмір медальйонів (діаметр медальйонів з Трушевичів 16 см; діаметр медальйонів ікони з двома пророками — 23 см), пророки промальовані ретельно, тексти на їхніх згортках чітко прописані, пояснюють символіку атрибутів: Арон (4 М 17, 23), Гедеон (Пс 71, 6), Соломон (Пр 9, 1), Яків (Бт 28, 10-17). На іконі з Трушевичів пророки тримають атрибути: руно (Гедеон), розквітлий жезл (Арон) та білу триверху церкву (Соломон). На другій іконі пророки без атрибутів. Якщо постаті пророків Соломона, Арона, Гедеона, Якова типові для пророчого ярусу іконостасів й іконографії Богородиці з похвалою, то фігури Манасії на відомих нам іконах цього типу не віднаходимо. У біблійній традиції відомо про Манасію, сина Йосипа (внука Якова), як одного з основоположників 12 колін ізраїльського народу та про юдейського царя Манасію (696/95 – 642/41 р. до н. е.), сина Єзекія. Цар Манасія довгий час свого правління вів неправедне життя (за його наказом стратили мученицькою смертю пророка Ісаю) і навернувся до єдиного Бога під час асирійського полону. Напис на згортку Манасії «яко от сина изиде» може стосуватися актуальної на час створення ікони полеміки між православними та римо-католиками про походження Святого Духа від Отця (за православними) чи від Отця і Сина (за римо-католиками).

Фрагменти різьби свідчать, що ікона невідомого походження первісно могла мати подібний медальйон вгорі, як ікона з Трушевичів. Таким чином, враховуючи розташування цих медальйонів, можна реконструювати, що пророчий ярус міг складатися з чотирьох таких ікон, які разом уміщували 12 пророків або інші ікони цього ярусу мали меншу кількість медальйонів, відповідно, два й один.

Ікони пророків 1690-х рр. з іконостасів риботицьких майстрів намальовані по одному у медальйоні, який обрамлений ажурною білатеральною різьбою, або по два у видовженому по горизонталі овалі, також обрамленому різьбою. На всіх медальйонах різьби немає внизу, оскільки цією частиною ікона монтувалася до іконостаса. Перший тип відомий за іконами пророків в іконостасі поч. XVIII ст. церкви у Шеметківцях (південна Лемківщина, Словаччина), за іконами пророків з церкви у Динові (Історичний музей в Сяноку, Польща, далі – ІМС), за шістьма іконами пророків з церкви у Владичій, біля Свидника (Музей української культури у Свиднику, Словаччина, далі – МУКС). Другий – за одною іконою пророків Давида та Мойсея з лівої частини іконостасу 1690 р. з церкви в Рушельчичах (Музей-Замок у Ланцуті, Польща) та двома іконами пророків з церкви в Розтоках (ІМС). На іконах пророків в іконостасі в церкві в Шеметківцях та іконах з Динові немає підписів імен пророків. На згортках пророків у Шеметківцях написано їхні цитати, а на згортках пророків з Динова лише імітація написів чорними лініями. Відповідно до цитат, можна реконструювати більшість пророків в іконостасі в Шеметківцях. Це Даниїл, Ісая, Єзекиїл, Захарія, Давид, Мойсей, Соломон, Яків, Єремія (?). На згортку одного з неідентифікованих молодих пророків (Манасії (?)) написана та ж цитата, що й на згортку Манасії на іконі невідомого походження з НМЛ. На іконах пророків з Владичої є написи імен пророків. Це

Єзекиїл, Захарія з кадилом у півсферичній митрі (за цими ознаками він ідентифікований нами на інших іконах, що не мають підписів), Михей, Соломон з церквою, та Арон в кидарі з розквітлим жезлом (ще одне ім'я пророка відчитати не вдалося).

В іконостасах риботицьких майстрів 1710–1750-х рр. усталюється другий тип форми дошки ікон пророків у вигляді витягнутого по горизонталі овала з різьбою навколо (крім низу), або півкола, або на кшталт трифолію. На цих площинах пророків малювали по два, таким чином, цей ярус іконостасу налічував шість ікон, що спрощувало завдання майстрам, адже таке виконання щита під ікони було швидшим. У першій пол. XVIII ст. на більшості ікон пророків риботицьких майстрів спостергіємо ті ж тенденції спрощення зображення, що намітилися в окремих іконах кін. XVII ст. Їх малюють доволі схематично, без ретельного моделювання, тло немає сріблення. На деяких іконах можемо побачити тексти та, рідше, імена пророків, на більшості, лише імітацію написів. Так, у пророчому ярусі іконостасу 1720–1740-х рр. церкви в Доброславі (південна Лемківщина, Словаччина) можна ідентифікувати пророка Мойсея, оскільки він з характерними «ріжками», що є своєрідною імітацією променів світла, яким він був осяяний, вернувшись після розмови з Господом, а також пророків Давида й Соломона, оскільки вони у коронах, Соломон відповідно до усталеної іконографії зображений молодим. Соломон тут намальований у правій частині ярусу в одному картуші, очевидно, з Ароном, який у півсферичній митрі, а Давид із Мойсеєм у лівій. Обидва картуші з цими важливими особами старозавітної історії розташовані обабіч від Розп'яття, як часто бачимо в західноукраїнських іконостасах. На іконах Богородиці з похвалою XV – XVI ст. зазвичай першою парою зверху були Мойсей з Ароном, під ними Давид із Соломоном. Інші пророки іконостасу в Доброславі не мають характерних атрибутів та ознак, окрім того, що показані у різному віці. В іконостасі другої пол. 1740-х рр. церкви в Ладомировій, що недалеко від Доброслави, пророки подібно потрактовані доволі узагальнено. Лише окремі з них наділені атрибутами, за якими ідентифікуємо Якова (з драбиною), Давида з ковчегом і Мойсея з купиною та «ріжками» у лівій частині ярусу та реконструйовану ікону Арона з жезлом й Соломона з короною та церквою в руці – у правій (ікони верхніх ярусів правої частини іконостасу були знищені у Другу світову війну).

Деякі пророки в іконостасах риботицьких майстрів мають атрибути, що дозволяють їх розрізнити. Так, в іконостасі 1740–1750-х рр. церкви Кальної Розтоки, що у тій же місцевості, хоча написів немає, у руках деяких пророків бачимо атрибути. Таким чином, тут можна ідентифікувати як мінімум половину осіб: Даниїла з горою, Соломона з храмом (?), Захарію з кадилом, Мойсея з купиною, Арона в одежі першосвященика з розквітлим жезлом, Ісаю з кліщами, Давида в короні з жезлом.

У деяких пізніх іконостасах риботицьких майстрів 1740–1750-х рр. у пророчому ярусі з'являється постать старця в монашому капюшоні-мантії з крилами і в парамані. У такій одежі риботицькі майстри зображали св. монахів Антонія і Теодосія Печерських. У двох прикладах, які нам відомі, – це в

іконостасі в церкві Руської Бистрої та на іконі, що з церкви з Ольшинкова (МУКС), цей пророк зображений в одному картуші з Ісаєю, котрий тримає кліщі. Написів чи атрибутів, які б його ідентифікували немає. Інших подібних прикладів в іконографії пророчого ярусу західноукраїнських іконостасів нам не відомо. Серед старозавітних пророків «*Ангелом тілесним, твердинею пророків, другим предтечею Христового пришестя…» (тропар*) вважається Ілля. Таким чином, можемо припустити, що у такій іконографії риботицькі майстри зобразили саме цього пророка. Його постать трапляється у західноукраїнській іконографії Богородиці з похвалою XVI ст. (відома на іконах зі Смільника, Ясінки Масьової, Ровеня, Повергова, Богуші, Яблунева, Бусовиськ, Новшина та Дрогобича, де він сивоволосий, у милоті [2, 40-41, 46-51, 76-77, 96-97, 102-103, 120-121; 8, 125-126]). Як бачимо, у більшості він виступає на іконах з церков тієї місцевості, для яких пізніше працювали риботицькі майстри. Пророк Ілля у біблійній історії асоціюється з ревним захистом істинної віри, тому його постать може бути не випадковою на цих іконах і на іконостасах риботицьких майстрів.

На прикладах кількох іконостасів стилістики риботицьких майстрів можна відтворити всіх або майже всіх осіб пророчого ярусу. Це в іконостасі 1750–1760-х рр. в церкві в Тополі (південна Лемківщина, Словаччина), де на згортку кожного пророка написано ім’я. Зліва направо Єремія, Амон (!), очевидно, малось на увазі Амоса, два наступні пророки не мають реконструйованих (у процесі реставрації) написів імен, далі – Арон, Захарія, Мойсей, Ілля, Соломон, Даниїл, Давид, Ісая. Подібно весь склад пророків можна відтворити на іконах, що походять з іконостасу бл. 1735 р. церкви в Грозьовій на західній Бойківщині, Польща (ІМС, Музей народної архітектури в Сяноку). Тут представлено Авакума, Ісаю, Мойсея, Якова, Захарію, Йоіла, Єремію, Соломона, Даниїла, Давида, Гедеона та Арона.

Це більш-менш стандартний набір персонажів цього ярусу. До прикладу в іконостасі 1650 р. церкви Святого Духа в Рогатині львівських майстрів в пророчому ярусі зображено Михея, Захарію, Гедеона, Ісаю, Даниїла, Давида, Мойсея, Соломона, Якова, Єзекиїла, Єремію та Арона. В іконостасі П’ятницької церкви у Львові у пророчому ярусі бачимо Гедеона, Давида, Мойсея, Якова, Єремію, Ісаю, Захарія, Даниїла, Авакума, Арона, Соломона, Софонію, Йону й Амоса. В іконостасі 1698–1705 рр. з монастирської церкви у Скиті Манявському авторства жовківського майстра Йова Кондзелевича представлено Захарію, Гедеона, Якова, Даниїла, Мойсея, Арона, Авакума, Єремію, Єзекиїла, Давида, Соломона, Ісаю (НМЛ). В іконостасі Йова Кондзелевича пророчий ярус має складну форму, кожен картуш різниться формою, способом розташування в іконостасі та кількістю пророків, які закомпоновані крайні по одному в картуші, наступні по два, ті, що ближче до центру – по три.

Наукова новизна статті полягає у тому, що вперше приділена увага тематиці пророчого ярусу іконостасів риботицьких майстрів та розглянуто її у семантичних контекстах з українською іконографією Богородиці з похвалою

XV – XVI ст. та представленням пророків у західноукраїнських іконостасах XVII – поч. XVIII ст.

Висновки. Досліджуючи тематику пророчого ярусу іконостасів авторства риботицьких майстрів 1670–1760-х рр., можемо зробити висновок, що майстри по-різному ставилися до виконання зображення у цьому ярусі. На прикладах ікон 1680–1690-х рр. бачимо ретельніше трактування зображення з написами та атрибутами, у XVIII ст. в деяких іконостасах образи пророків потрактовані умовно і схематично, відповідно, більшість із них ідентифікувати складно. Традиційно у всіх випадках у коронах малювали царів Давида і Соломона, з яких останній представлявся у молодому віці. Тематика пророчих ярусів іконостасів риботицьких малярів перегукується із тим, як цей ярус трактували інші західноукраїнські майстри. Втім, трапляється кілька несподіваних взірців. Це, постать пророка у монашому вбранні, якого ідентифікуємо з Іллею, та постать царя Манасії, який не виступає ні в українській іконографії Богородиці з похвалою, ні не відомий нам в пророчих ярусах інших іконостасів. Також відзначимо, що, якщо в західноукраїнських іконостасах інших майстрів назагал у центрі пророчого ярусу, переважно, була постать Богородиці Втілення, до якої звернені пророки, що логічно пояснювало їхню присутність в іконостасі, то риботицькі майстри її не зображали. Над центральною іконою чину Моління відразу було вміщене Розп’яття з пристоячими Богородицею та св. Іваном Хрестителем. Таким чином, ідея пророчого ярусу в іконостасах цих майстрів не мала логічного акценту.

Перспективи подальшого дослідження полягають у комплексному вивченні діяльності осередку церковного мистецтва в Риботичах, який займав провідну роль в облаштуванні церков колишніх Перемиської та Мукачівської єпархій у 1690–1750-х рр., з метою оцінити вклад творчості цих майстрів у розвиток українського мистецтва, висвітлити причини пріоритетів іконографії та художнього виконання творів.

Література

1. Александрович В. С. Іконостас П’ятницької церкви у Львові. *Львів. Історичні нариси*. Львів: Інститут ім. І. Крип'якевича НАН України, 1996. С. 103-144.

2. Гелитович М. Й. Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові: науковий каталог. Львів: Свічадо, 2005. 168 с.

3. Зілінко Р. І. Іконостас церкви св. Івана Богослова в Суховолі (зі збірки Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького та приватної колекції о.Ростислава Гладяка): наук. каталог. Львів: Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2009.160 с.

4. Іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста монастиря Скит Манявський: альбом – каталог / Откович М., Турецький В., Кубів С. Львів: Наукове видання Львівського філіалу Національного науково-дослідного реставраційного центру України, 2005. 508 с.

5. Таранушенко С. А. Український іконостас. *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*. Т. CCXXVII: Праці секції мистецтвознавства. Львів: НТШ, 1994. С. 141-170.

6. Церква Святого Духа в Рогатині: альбом / Мельник В. І. К.: Мистецтво, 1991. 144 с.

7. Konstantynowicz J.-B. Ikonostasy wieku XVII na zachodnio-ukraińskiem terytorium etnograficznem w granicach dawnej Rzeczypospolitej Polskiej. T. I. Część 2. 1929 r. (машинопис). Львівська Наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів.

8. Kruk M. P. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000. 350 s.

References

1. Aleksandrovych, V. C. (1996). Iconostasis of Pyatnytska Church in Lviv. Lviv. Istorychni narysy. Lviv: Institute of I. Krypiakevich NAS of Ukraine, 103-144 [in Ukrainian].

2. Helytovych, M. I. (2005). The Theotokos with the Child and Prise. Icons from the National Museum in Lviv collection. Lviv: Svichado [in Ukrainian].

3. Zilinko, R. I. (2009). Iconostasis from the St. John the Theologian church in Sukhovolia (from the collection of the Andrei Sheptytsky National Museum in Lviv and Rostyslav Hladyak's private collection). Scientific catalog. Lviv: Andrei Sheptytsky National Museum in Lviv [in Ukrainian].

4. Iconostasis of the Exaltation of the Holy Cross Monastery Skyt Maniavsky Church: album – catalog. Authors of the project Otkovych M., Turetsky V., Kubiv S. Lviv: Scientific publication of the Lviv branch of the National Research and Restoration Center of Ukraine [in Ukrainian].

5. Taranushenko, S. A. (1994). Ukrainian iconostasis. Zapysky Naukovoho tovarystva im. Shevchenka. Pratsi sektsiyi mystetstvoznavstva. Vol. CCXXVII, 141-170 [in Ukrainian].

6. The Holy Spirit Church in Rohatyn: Album. V. I. Mel'nyk (1991). Kyiv: Art [in Ukrainian].

7. Konstantynowicz, J.-B. (1929). The 17th Century Ikonostases on the Western-Ukrainian ethnographic territory within the borders of the former Republic of Poland. T. I. Part 2. (typewriter). Lviv Scientific Library named after. V. Stefanyk of the National Academy of Sciences of Ukraine. Institute for the Study of Library Art Resources [in Polish].

8. Kruk, M. P. (2000). Western Ukrainian icons of the Mother of God with the Child in the 15th and 16th centuries. Krakow: Publisher of the Jagiellonian University [in Polish].

УДК 746:746.3:7.012(472.86/.87)+477.83:477.84"18/19"

Лосик Галина Іванівна,
кандидат мистецтвознавства,
завідувач навчально-методичної лабораторії
Відокремленого структурного підрозділу
Технологічного коледжу НУ «Львівська політехніка»
gal.losyk@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6257-1966

ХУДОЖНІ ТА КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИШИВКИ ОПІЛЛЯ ТА БОЙКІВСЬКОГО ПІДГІР'Я КІНЦЯ XIX – XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи. *Висвітлити художню виразність творів вишивки Опілля та бойківського Підгір'я кінця XIX – XX століття.* ***Методологія дослідження*** *полягає у застосуванні методів аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення, а також у використанні термінологічного та історичного підходів.* ***Наукова новизна*** *полягає у здійсненні мистецтвознавчого аналізу вишивки, виявленні традиційного декору та локальних художніх особливостей творів.* ***Висновки.*** *Проаналізовано художню структуру вишивки з виявленням локальних осередків. Визначено типологічні групи творів: інтер'єрна тканина – рушники, скатертини, наволочки, яськи, простирадла, портьєри, картини, ікони та одяг – сорочка, фартух, безрукавка. Виявлено механізм функціонування вишивки як комплексу*

© Лосик Г. І., 2018

взаємопов'язаних між собою компонентів – матеріалу, техніки, орнаментального вирішення. Досліджено систему назв вишивок геометричного орнаменту. Проаналізовано таке самобутнє явище як вишивана ікона та сюжетна вишивка.

***Ключові слова**: вишивка, орнамент, орнаментальне вирішення, художня структура, локальні осередки.*

***Лосик Галина Ивановна,** кандидат искусствоведения, заведующая учебно-методической лаборатории Обособленного структурного подразделения Технологического колледжа НУ «Львовская политехника»*

Художественные и композиционные особенности вышивки Ополья и бойковского Подгорья конца XIX – XX века

***Цель работы.** Осветить художественную выразительность произведений вышивки Ополья и бойковского Подгорья конца XIX – XX века. **Методология** исследования заключается в применении методов анализа, синтеза, сравнения, обобщения, а также в использовании терминологического и исторического подходов. **Научная новизна** заключается в осуществлении искусствоведческого анализа вышивки, выявлении традиционного декора и локальных художественных особенностей произведений. **Выводы.** Проанализированы художественную структуру вышивки с выявлением локальных очагов. Определены типологические группы произведений: интерьерная ткань – полотенца, скатерти, наволочки, яськи, простыни, портьеры, картины, иконы и одежда – рубашка, фартук, безрукавка. Выявлен механизм функционирования вышивки как комплекса взаимосвязанных между собой компонентов – материала, техники, орнаментального решения. Исследована система названий вышивок геометрического орнамента. Проанализировано такое самобытное явление как вышитая икона и сюжетная вышивка.*

***Ключевые слова:** вышивка, орнамент, орнаментальное решение, художественная структура, локальные очаги.*

***Losyk Halyna,** art history PhD, the head of research and methodological laboratory Detached structural department Technological Vocational school of Lviv Polytechnic National University*

The artistic and compositional features of Opillia and boykiv Pidhirya embroidery of the end of the late XIX - XX centuries

***The purpose of the article** is to analyze the artistic expressiveness of the embroidered works of the Opillia and Boykiv Pidhirya regions of the late XIX-XX centuries. Methodology. **The methodology** of the research is to apply methods of analysis, synthesis, comparison, generalization, as well as the use of terminological and historical approaches. **Scientific novelty** consists in the realization of the art-study study of embroidery, revealing of traditional decor and local artistic peculiarities of works. **Conclusions**. The artistic structure of embroidery with the identification of local cells is analyzed. The typological groups of works are defined: interior fabric - towels, tablecloths, pillowcases, bedspreads, sheets, porters, paintings, icons and clothes - a shirt, an apron, a sleeveless shirt. The mechanism of the functioning of embroidery as a complex of interrelated components - material, technique, the ornamental solution is revealed. The system of names of embroidery of geometric ornament has been studied. The following original phenomenon as an embroidered icon and storyline embroidery has been analyzed.*

***Key words:** embroidery, ornamentation, ornamental decision, artistic structure, local centers.*

Актуальність теми дослідження. В час тотальної глобалізації, змішування регіональних та національних культур важливим чинником є висвітлення надбань національного мистецтва, зокрема народної вишивки – невід'ємної складової декоративно-прикладного мистецтва, однієї із конструктивних ланок української національної духовності, морально-етичної, матеріальної культури.

Розвиток вишивального мистецтва на теренах Опілля та бойківського Підгір'я забезпечило розмаїття самобутнього етнографічного матеріалу, який ще недостатньо вивчений у порівнянні з сусідніми Гуцульщиною, Покуттям та Поділлям.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. До вивчення української народної вишивки впродовж ХХ ст. зверталась низка вітчизняних та зарубіжних етнографів і мистецтвознавців. Найбільш ґрунтовні дослідження в руслі нашої теми здійснили Р. Захарчук-Чугай [3], Т. Кара-Васильєва [4], Г. Стельмащук [9], Т. Ніколаєва [7], І. Гургула [2], І. МатейкоК. [6] та ін. Вчені опублікували ряд ґрунтовних монографій, у яких проаналізували історію та художньо-стилістичні засади української вишивки, її регіональні та загальноукраїнські риси. Основи вивчення народного мистецтва щодо проблем дослідження вишивки закладені в працях Б. Рибакова [8], Г. Маслової [5], І. Богуславської [1]. Втім, науковці не ставили за мету провести окреме комплексне дослідження вишивки на теренах Опілля та бойківського Підгір'я як своєрідне мистецьке явище.

Мета статті полягає у визначенні мистецької своєрідності вишивки Опілля та бойківського Підгір'я кін. XIX – XX ст.

Основний виклад матеріалу. Вишивка – один із давніх, найбільш масових і розвинених видів народного декоративного мистецтва. Багатство художньо-емоційних рішень народної вишивки зумовлено тим, що вона широко виступає в різноманітних варіантах як прикраса ужиткових, обрядових і культових тканин. Основним джерелом нашого дослідження є ужиткові речі, оздоблені вишивкою: інтер'єрна тканина й одяг. Для вишивки зазначеної території характерні орнаментальні (геометричні, рослинні, зооморфні та антропоморфні зображення), рідше сюжетні мотиви.

На всій території Опілля та Підгір'я в кін. XIX – на поч. XX ст. найбільш поширеними були вишивки з геометричним орнаментом. Геометричні мотиви, такі як ромб, розетки, хрестоподібні фігури, ламані лінії, становили основу узору. Цією вишивкою оздоблювали жіночі та чоловічі сорочки, жіночі запаски, рушники, серветки, наволочки, килими. Техніка вишивання – хрестик, низинка, поверхниця, гладь. У народі створена своя система назв вишивок геометричного орнаменту – «кривульки», «ланцюжок», «таблички», «кутаси», «колосок», «драбинка», «кучері», «звізди», «дзвінки».

Значне місце в геометричному орнаменті вишивок Опілля займає «ромб», «дзвінка». Часто в його середині зображені малі фігури – трикутники, квадрати та ламані лінії. Зустрічаються ромби видовжені та з виступаючими зубцями, які часто розміщені в один ряд та з'єднані один з одним. Цей композиційний мотив вишивки характерний для оздоблення жіночих сорочок та запасок, рушників, наволочок, яськів[1]. Так для сіл Тумир, Кінчаки, Лани, Дубівці Галицького р-ну Івано-Франківської обл. характерний геометричний мотив – ромб, у середині якого малі фігури утворюють хрестоподібну композицію. Техніка вишивання – хрестик. Кольорова гама стримана з використанням чотирьох кольорів: чорний, вишневий, зелений, жовтий.

Провідним мотивом вишивок цього регіону є квадрат («таблиця»), якому властива різноманітність варіантів його обрамлення. Також у селах Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл., зокрема Вербилівці, Конюшки, Чагрів, Чернів, Журів, поширені зіркоподібні вишивки («на звізди»). Таким орнаментальним мотивом оздоблювали жіночі сорочки, наволочки, серветки. У селах Поплавники, Ганівці, Демешківці Галицького р-ну Івано-Франківської обл. відмічаються вишивки, які орнаментовані різноманітними хрестами, трикутниками, ламаними лініх та чоловічих сорочок, рушників. У цих селах в першій половині ХХ ст. рушники, наволочки та обруси, вишивали ламаною лінією кольорами «веселки». Застосування у вишивці кольорів веселки характерне також для Перемишлянського р-ну Львівської обл.

Для всієї території Опілля характерне оздоблення низу виробу вишитими «кутасами»[2]. Ця вишивка була монохромною або поліхромною. Таке оздоблення мали обруси[3], верети, рушники, вишивки на престолах у церквах. Аналогічне оздоблення країв вишивки застосовували і на бойківському Підгір'ї.

Одним із поширених рослинних орнаментів для опільської та підгірської вишивки є мотив «виноград» («виноградна лоза»), який і досі є одним із найчастіше вживаних у вишивках майже всіх регіонів України. Причому ще в середині XIX ст. цей малюнок мав геометричні форми, і лише на початку ХХ ст. набув натуралістичних обрисів, перетворившись на детальні сюжетні зображення виноградних грон або композиції з переплетеної виноградної лози. Цей мотив, за нашими спостереженнями, досить поширений як у вишивці інтер'єрного призначення, так і у одяговій вишивці.

Особливим багатством вишивальних технік, логічністю розміщення виділяється вишивка основного компонента народного вбрання Опілля – сорочок. Характерною особливістю вишивки сорочок на Опіллі є її геометричний орнамент, який включає в себе прості мотиви і складні фігурні елементи. В основі складних геометричних фігур зображені ромби, напівромби, гачкуваті ромби, трикутники, кружечки, зубці, квадрати. Характерне поєднання геометричного орнаменту з рослинним.

Кожна вишивальниця вносила індивідуальність в орнаментально-композиційне рішення, свою манеру у вироблення традиційних прийомів вишивання окремих частин, як рукавів, так і обшивок, дуд, пазух. Характерним для Опільської вишивки є поєднання в одному виробі геометричного та рослинного орнаменту, причому кольорова гама всіх візерунків зберігається.

На Опіллі та бойківському Підгір'ї широко побутували простирадла, які виготовляли з двох частин полотна, з'єднуючи їх між собою мережкою та оздоблюючи вишивкою рослинного орнаменту, переважно низ та боки. Візерунки мали вигляд квіткових гірлянд, розміщених широкою смугою по нижній частині виробу. Основою такого орнаменту була розгорнута, або у вигляді пуп'янків квітка. Низ виробу оздоблювали корункою[4], вив'язаною гачком.

У оздобленні скатертей застосовували рослинні мотиви у вигляді прямих, хвилястих гілок із букетами квітів, листків, пуп'янків, вишитих хрестиком.

Аналогічні орнаментальні мотиви застосовували у оздобленні доріжок, які прикріплювали до спинок диванів та на стіни. Вишивання доріжок було поширене у середині ХХ ст. як на Опіллі, так і на бойківському Підгір'ї.

На початку ХХ ст. на Опіллі та Підгір'ї особливого розвитку набула техніка вишивки гаптування («гафтування»). Орнамент вишивки – рослинний, у вигляді прямих, хвилястих гілок із букетами квітів, листочків, пуп'янків та у вигляді розгалуженої гілки із симетрично розміщеними галузками винограду тощо. Такою вишивкою оздоблювали ґорсики, корсетки, жупани, байбараки, запаски. Матеріалом для вишивки були кольорові вовняні нитки та фабричні: гарус, волічка. На всій території Опілля кожухи оздоблювали тільки рослинним орнаментом – на білому або червоному фоні виділяється вазонково-галузковий орнамент із плавно окресленими квітами, листками, пуп'янками.

Вишивана ікона на теренах Опілля та Підгір'я найбільш поширена у культових виробах. У церквах збереглись ікони «Богородиця з дитиною», «Ісус Христос», «Тайна вечеря», «Ангели хоронителі», «Св. Миколай», «Княгиня Ольга», «Володимир Великий» тощо. Для цих вишивок характерне килимове заповнення тла. Техніка вишивання – хрестик. Образи «Богородиця з дитиною» та «Ісус Христос» можна побачити в кожній хаті як опільського, так і підгірського житла. Образ обличчя святих чітко передається за допомогою прямих, ламаних ліній та окремих хрестиків. Рослинний орнамент у вигляді гілки з пуп'янками та квітами розміщений під образом святих, а геометричний орнамент у вигляді зірок та восьмипелюсткових квіток створює характерне обрамлення для ікони. Вишивка поліхромна, вписана у восьмикутник чорного кольору. По боках від святих літери «МР» та «ІХ».

Доволі часто поряд з образами зустрічаємо як на території Опілля, так і на теренах бойківського Підгір'я вишивку, де зображена чаша на Біблії. Походження цього сюжету достеменно невідоме. Опитування авторів подібних творів не допомогло в розкритті цього питання. Всі автори стверджують, що запозичили цей сюжет у сусідки, коліжанки тощо. Опитування священників різних конфесій території Опілля і бойківського Підгір'я (католицької, греко-католицької, православної) свідчать, що даний сюжет не характерний для церковної вишивки і застосовувався тільки в домашній вишивці.

Вірогідно, що ці сакральні атрибути були сповнені для людини глибокого змісту, мали розвинену і складну семантичну підоснову, адже книга у багатьох народів є символом, пов'язаним з релігією, мудрістю, навчанням та передбаченням, в її основі лежать священні тексти, отримані від Бога.

Чаша в даному випадку виступає не просто предметом побуту, а як символ Євхаристії, Божого благословення, а згодом – повна чаша, достаток. Тому такі твори в селянській оселі не тільки прикрашали інтер'єр, а й виконували оберегову функцію.

Ймовірно, що сюжет був запозичений з картин професійних художників і втілений народними майстрами у вишивці. Вважаємо, що картина «Чаша на Біблії» є явищем самодіяльного мистецтва, що не має глибоких коренів і традицій. На підтвердження цієї версії свідчить той факт, що ці картини

побутували кілька десятиліть (1920 – 1950 рр.) і пізніше подібні сюжети не зазнають відтворення.

У кін. XIX – на поч. XX ст. набуває поширення сюжетна вишивка. З'являються вишиті картини, де відображено сцени з життя та побуту селян («Катерина», «Несе Галя воду», «З роботи», «Загнівані»), яким притаманний наївний і простодушний примітивізм. Саме в цій простоті, лаконічності композиційного та колористичного вирішення криється глибинна суть української душі. Народні картини передусім закликані задовольняти духовні потреби селян. Антураж здебільшого пов'язується з місцевістю, де народжувалися твори і з місцевими особливостями традиційно-побутової культури.

Позбавлені фахових навичок, народні майстри обмежено користувалися законами перспективи та світлотіней, не прагнули до анатомічно правильної подачі людських зображень. Подібні завдання вишивальниці розв'язували спрощено, узагальнено, але від цього їх твори не втрачали своєї емоційної сили, набували глибокої символічності. Крім того, можливість включати прислів'я і приказки надавали цим побутовим виробам моралізаторсько-повчального змісту, відкривали простір для фантазії. Найчастіше у самій назві картини фігурує пояснення до картини, використовуються власні віршовані підписи, слова з народних пісень «Дівчино моя, напій ми коня. Не напою, бо ся бою, бо ще не твоя», «Чи це тая керниченька, що голуб купався. Чи це тая дівчинонька, що я з нев кохався».

Зооморфна вишивка на Опіллі та Підгір'ї застосовувалась у оздобленні простирадл, наволочок, рушників, килимів. Так, у с. Комарів, Крилос, Сапогів Галицького р-ну Івано-Франківської обл. на початку 50-х р. XX ст. була поширена вишивка килимів «на льви». Композиція вишивки килима проста – по центру зображені два лева з піднятими вгору передніми лапами, що доповнюється рослинним та геометричним орнаментом. Зображення левів спостерігається у вишивці Опілля – профільне зображення лева подано у застиглій позі на двох задніх лапах, передні лапи підняті, на голові корона. Лев був територіально-династичним символом усього Галицького князівства і зображався на гербах, печатках, щитах, цехових знаках і в міській архітектурі [10]. Присутність геральдичних мотивів в українській сюжетній вишивці є рідкісним явищем, проте доволі часто леви «зображувалися на сасанідських, візантійських та італійських тканинах, які привозили на Русь; як символ могутності і влади входили в феодальну геральдику» [5, 87].

Також серед зооморфних мотивів є зображення птахів. Адже цей мотив був улюблений і найбільш поширений у вишивках слов'ян. На килимку з Перемишлянського р-ну Львівської обл. мотив вазону, зображений у центрі, з обох сторін оточують півні, що символізують шлюбну пару, а ластівки – добру звістку. З птахами в давні часи був пов'язаний цілий ряд магічних уявлень. Інший варіант із зображенням птахів бачимо на килимі з Перемишлянського району Львівської області, де мають місце цифри, окремі літери, геральдичні мотиви. Важливо відмітити, що текст, окремі літери, цифри, монограми, геральдичні мотиви займали особливе місце у вишивці Опілля, хоча

використовувалися також і на території бойківського Підгір’я. Вищезгадані знаки зустрічаємо найчастіше на маленьких рушничках, обрусах, простирадлах, килимах, іконах.

У вишивках Підгір'я переважають орнаменти геометричні, рослинно-геометризовані. Зміст зображень окремих елементів і цілих композицій виражений в назвах «лапкове», «хрещате», «штири хрестикові купки», «файки», «подвійні файки», «гачки», «мазурські кучері», «листки трійкові», «ваціське», «пір'єта», «сердечка», «віконця». Відомими є давні стрічкові орнаменти, утворені з простих лінійних мотивів, прямих і скісних трикутників, ромбів, квадратів. Найбільш поширений геометричний орнамент, який утворюється із простих лінійних мотивів, прямих і скісних, ламаних і зубчастих.

Типовим є використання прямих або скісних стібків для утворення прямолінійних суцільних стрічок-рядів із зубців і рисочок. Цікаво, що до 50-х років ХХ ст. збереглося прикрашання одягу прямими, скісними стібками на швах. Вишивка на швах – це давня слов'янська традиція. Часто на рукавах та погрудниках жіночих сорочок вишивали «задвійну кривульку», «кривульку хрещату», поєднану з «петлюхом», або «плетюгою», викінчення краю горловини, манжет («дудів») обметувальним швом стібками різної висоти.

Одним із провідних орнаментальних мотивів виділяється квадрат і різні варіанти його просторової орієнтації у композиційній площині. Часто застосовується скісно розміщений квадрат – ромб, окреслений однією, двома, трьома лініями або вписаний у квадрат. Нерідко в площині одного ромба знаходяться по три-чотири менші ромби. У стрічкових композиціях із ромбів використовуються додаткові мотиви і зубці. Серед вишивок також зустрічається сітчаста композиція «в ґратки», основним рапортом якої є ромб або квадрат, що утворюють прямокутну чи діагональну сітку, її віконця заповнені дрібнішими геометричними фігурами.

Для вишивок Дрогобиччини, Стрийщини характерний геометричний орнамент (смуги, кривульки, многокутники, зірки) в різних комбінаціях. Домінантним є чорний колір з незначною домішкою червоного. В деяких вишивках цієї групи помітний поступовий перехід до геометризованих рослинних форм – «жолуді», «гілочки», «вишеньки». Строгі геометричні форми зазнають пом'якшеного окреслення, вільнішого трактування. Рослинному орнаменту притаманна різноманітність мотивів – від простих у вигляді хвилястого бігунця до складних галузок. Виразно рослинний орнамент у вишивках цього типу виступає переважно у мотивах дрібних і великих рож, рідше у мотивах інших квітів, листочків.

Наприкінці XIX – на початку ХХ ст. на Стрийщині (с. Великі Дідушичі Стрийського району Івано-Франківської області), поширюються мотиви «троянди» в червоно-чорній гамі, виконані в техніці «хрестик». На початку ХХ ст. мотив «червоно-чорних троянд» були новим, натуралістичним елементом. Так званими «дідушицькими ружами» (орнаментальний мотив, що відображає місцевість) декорували як інтер'єрні тканини, так і тканини одягового

призначення. У їхньому трактуванні завжди присутній зв'язок з живою природою, але вони вирішені умовно і стилізовано.

В усіх зображеннях квіти виступають як основні мотиви, що утворюють різні стрічкові композиції. В кінці першої чверті ХХ століття вишивки такого типу стають багатоколірними, часом згармонізовані в строгій гамі, або в більш яскравих сполученнях. Всі вишивки виконуються хрестиком або гладдю, часом комбінуються з мережками, які зроблені небіленими нитками.

Для вишивки Ходорівщини характерні хрести, розетки, сонечка, ромби, зубці тощо, зіставлені у продуманому композиційному порядку-ладі так, щоб лінійно, світло-тіньовими переливами виразно виділити домінуючі, головні мотиви орнаменту. Серед них на особливу увагу заслуговують композиції з хрестами. Вони то розміщені в рядовому, сітчастому або ж концентричному планах, то вписані в розетки, сонечка, ромби, квіти, то обрамлені есовидними мотивами.

Характер вишивки, вибір тих чи інших орнаментальних мотивів, колірне рішення залежало від призначення одягу, соціальних і вікових чинників. Приміром сорочки на щодень вишивали скромно й просто, святкові – ретельніше, найбагатше декорували весільні сорочки. Вишивка складніша й багатша на центральних площинах рукавів сорочок, полах безрукавок, кожухів, свит, внизу запасок.

Основними матеріалами для вишивання були ручнопрядені лляні, вовняні нитки, заполоч, муліне, бісер. В процесі еволюції на початку ХХ століття кольоровий діапазон вишивки розширюється завдяки використанню фабричних ниток (муліне, шовк тощо).

Наукова новизна полягає у здійсненні мистецтвознавчого аналізу вишивки, виявленні традиційного декору та локальних художніх особливостей творів.

Висновки. У вишивці Опілля та Підгір'я домінує геометричний орнамент, що переважає як на одязі, так і на вишивках інтер'єрного призначення. Відмінність вишивки Опілля та Підгір'я полягає у принципах композиційної побудови, в основі якої лежать різні модифікації ромбічної фігури. Складні еволюційні процеси зумовили перехід від геометричних до геометризовано-рослинних, квітково-галузкових узорів, а також спостерігається варіанти їхнього вдалого взаємопоєднання. Рослинний орнамент зафіксовано як на території Опілля, так і на території бойківського Підгір'я, з'являється багато квіткових мотивів, виконаних хрестиком та гаптуванням, що дають можливість оперувати круглими лініями й кольоровими плямами різної величини.

Доволі часто зустрічається культова вишивка: ікони та картини, де зображена чаша на Біблії, вишиті геометричним та рослинним орнаментом на домотканому полотні. В кінці XIX – на початку ХХ століття набуває поширення сюжетна вишивка зі сценами з життя та побуту селян. Така вишивка розвивалась у двох напрямках: тяжіння до народної традиції, та орієнтація на зразки мистецтва «вченого». Зооморфна вишивка на Опіллі та Підгір'ї застосовувалась у оздобленні простирадл, наволочок, рушників, килимів, що переважно представлена геральдичним мотивом лева з короною та птахів.

Примітки:

1. Ясьок – маленька подушка.
2. Кутас – прикраса у вигляді китиці з ниток.
3. Обрус – скатертина – тканий виріб, яким застеляли стіл.
4. Корунка – мереживо.

Література

1. Богуславская И. Я. Русское народное искусство. Ленинград: Советский художник, 1968. 159 с.
2. Гургула І. В. Народне мистецтво Західних областей України. Київ: Мистецтво, 1966. 74 с.
3. Захарчук-Чугай Р. В. Українська народна вишивка: західні області. Київ, 1988. 192 с.
4. Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка. Київ: Наукова думка, 1983. 135 с.
5. Маслова Т. Орнамент русской народной вишивки. Москва: Наука, 1978. 87 с.
6. Матейко К. І. Український народний одяг. Київ: Наукова думка, 1993. 340 с.
7. Ніколаєва Т. Історія українського костюму. Київ: Либідь, 1996. 176 с.
8. Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. Москва: Наука, 1987. 753 с.
9. Стельмащук Г. Г. Український стрій. Львів: Фенікс, 2000. 324 с.
10. Коваль І. М. Чим є лев і галка для галицької землі. *Галичина*. 2013. URL: http://www.galychyna.if.ua/publication/ukrainism/chim-je-lev-i-galka-dlja-galickoji-zemli/

References

1. Boguslavskaja, I. Ja. (1968). Russian folk art. Leningrad: Sovetskij hudozhnik [in Russian].
2. Hurhula, I.V. (1966). Folk art of western regions of Ukraine. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Zakharchuk-Chuhay, R.V. (1988). Ukrainian folk embroidery: western regions of USSR, Kyiv [in Ukrainian].
4. Kara-Vasylyeva, T. (1983). Folk embroidery of Poltava. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Mateyko, K. I. (1993). Ukrainian Folk Costumes. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Maslova, T. (1978). Ornament of Russian folk embroidery. Moskva: Nauka [in Russian].
7. Nikolayeva, T. (1996). History Ukrainian costume. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
8. Rybakov, B.A. (1987). Paganism of Ancient Rus. Moskva: Nauka [in Russian].
9. Stelmashchuk, H. H. (2000). Ukrainian gauntlet. Lviv: Feniks [in Ukrainian].
10. Koval, I.M. (2013). What are the lion and Galician land for java. Galicia. Retrieved from http://www.galychyna.if.ua/publication/ukrainism/chim-je-lev-i-galka-dlja-galickoji-zemli/ [in Ukrainian].

УДК 791.22:004.946

Моженко Микола Володимирович,
старший викладач кафедри кіно-телемистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
mozhenko@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4070-3301
Прядко Олександр Михайлович,
кандидат технічних наук, доцент,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри кіно-телемистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
globalfilm2017@gmail.com
ORCID: 0000-0002-9080-6758

ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ: ВІД ТЕХНОЛОГІЇ ДО МИСТЕЦТВА

Мета роботи. *Дослідження пов'язане з розглядом віртуальної реальності як нового напрямку у розвитку аудіовізуальних мистецтв.* ***Методологія*** *дослідження полягає в аналізі розвитку технологій віртуалізації в їх історичному, технологічному та естетичному аспектах.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в тому, що в ній аналізуються технології віртуальної реальності у їх взаємозв'язку з розвитком екранних аудіовізуальних мистецтв.* ***Висновки.*** *Зростаюча потужність комп'ютерів і розвиток програмного забезпечення дозволяють сьогодні створювати все більш реалістичні віртуальні світи, які стирають межу між реальним та віртуальним. Сама віртуальна реальність сьогодні стає новим естетичним та художнім інструментом, новою реальністю для аудіовізуальних мистецтв, яка потребує від митців нових підходів і професійного освоєння цього потужного інструменту впливу на глядачів.*

Ключові слова: *віртуальна реальність; доповнена реальність; мікшована реальність; комп'ютерні спецефекти.*

Моженко Николай Владимирович, *старший преподаватель кафедры кино-телеискусства Киевского национального университета культуры и искусств;* ***Прядко Александр Михайлович,*** *кандидат технических наук, доцент, заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры кино-, телеискусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Виртуальная реальность: от технологии к искусству

Цель работы*. Исследование связано с рассмотрением виртуальной реальности как нового направления в развитии аудиовизуальных искусств.* ***Методология исследования*** *состоит в анализе развития технологий виртуализации в их историческом, технологическом и эстетическом аспектах.* ***Научная новизна*** *работы заключается в том, что в ней анализируются технологии виртуальной реальности в их взаимосвязи с развитием экранных аудиовизуальных искусств.* ***Выводы****. Растущая мощность компьютеров и развитие програмного обеспечения позволяют сегодня создавать все болем реалистичные виртуальные миры, которые стирают грань между реальным и виртуальным. Сама виртуальная реальность сегодня становится новым эстетическим и художественным*

© Моженко М. В., 2018
© Прядко О. М., 2018

инструментом, новой реальностью для аудиовизуальных искусств, которая требует от художников нових подходов и профессионального освоения этого мощного інструмента воздействия на зрителей.

Ключевые слова: *виртуальная реальность, дополненная реальность, микшированная реальность, компьютерные спецэффекты.*

Mozhenko Mykola, *senior lecturer of the Department of Cinema and TV Arts, Kyiv National University of Culture and Arts;* ***Pryadko Alexandr,*** *PhD in Technical Sciences, Associate Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Department of Cinema and TV Arts, Kyiv National University of Culture and Arts*

Virtual reality – from technology to the art

Purpose of Article. *The study is related to the consideration of virtual reality as a new trend in the development of audiovisual arts.* ***Methodology*** *of investigation consists in analyzing the development of virtualization technologies in their historical, technological and aesthetic aspects.* ***Scientific Novelty*** *of the work is that analyzes the technologies of virtual reality in their relationship with the development of screen audiovisual arts.* ***Conclusions.*** *The growing power of computers and the development of software allow today to create ever more realistic virtual worlds that blur the line between real and virtual. Virtual reality itself is becoming a new aesthetic and artistic instrument, a new reality for audiovisual arts, which requires artists to adopt new approaches and professional mastering of this powerfu ltool to influence the audience.*

Key words: *virtual reality, augmented reality, mixed reality, computer special effects.*

Актуальність теми дослідження. Еволюційна комп'ютерізація кінематографічних та телевізійних технологічних процесів, як результат стрімкого науково-технічного прогресу, помітно впливає й на способи застосування нових інструментів та комп'ютерних програм, що відкриває простір для творчого мислення. Розширився творчий арсенал інструментів, які не лише дозволяють вдосконалити аналогові методи редагування та обробки відеозображення, а й за допомогою спеціалізованого програмного забезпечення надають митцям надзвичайно широкі можливості для створення особливих художньо-ілюзорних світів. У основі цього нового художньо-творчого мислення лежать технології віртуальної реальності, які дозволяють не тільки відчути «ефект присутності», а й досягати «ефекту занурення» глядачів в події, що відбуваються на екрані та посилити емоційну складову впливу на них. Поле зору в кінотеатрі та при перегляді телевізійного зображення обмежується плоским екраном, в той час як віртуальна реальність здатна створити видовище нового, раніше небаченого рівня, майже повністю «занурюючи» глядача в небачений раніше віртуальний художній світ і навіть дозволяючи інтерактивно взаємодіяти з ним.

Все це викликає необхідність звернення до низки питань, що стосуються застосування технологій віртуальної реальності в мистецьких проектах, що досі залишаються поза увагою дослідників.

Аналіз дослі . Серед публікацій, присвячених віртуальній реальності переважають такі, що осмислюють, перш за все, її філософський аспект. Це, насамперед, дисертаційне дослідження П. Браславського [1]. Серед праць, які розглядають віртуальну реальність як новий етап в розвитку екранних мистецтв, потрібно виділити монографію Г. Чміль [12], книгу М. Теракопян [8], статтю О. Шаповал [13]. Естетична

складова віртуальної реальності ґрунтовно проаналізована в роботі В. Бичкова та Н. Маньковської [2]. У статті В. Канівця розглядається питання варіативності розвитку подій в екранних творах [3]. Лев Манович вводить в науковий дискурс такі визначення, як «культурне програмне забезпечення», «інформаційна естетика» [6], «гібридна естетика», «синтез зображень» [15].

Мета дослідження – вивчення впливу розвитку технологій віртуальної реальності на сучасні аудіовізуальні мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні віртуальна реальність – це не лише технологічний, але і естетичний, художній та філософський феномен.

Віртуальна реальність (англ. *Virtual Reality, VR*) – це згенерована комп'ютером штучна оточуюча реальність, в яку глядач повністю занурюється за допомогою візуальних, звукових та тактильних ефектів. Для інтерактивної взаємодії з віртуальним оточенням, яке відбувається в реальному часі, використовують різноманітні пристрої і сенсори (шоломи, рукавички, костюми, інтерактивні контролери, іноді, навіть, безпосереднє підключення до мозку людини), які допомагають передавати в комп'ютер рухи людини і отримувати звідти тактильну та аудіовізуальну інформацію, яка й створює ілюзію «занурення» у віртуальний світ.

Слово «віртуальний» має досить довгу історію використання і різноманітні значення. Вважається, що воно походить від латинського *virtualis* (що в перекладі означає «*можливий»*), тобто – це об'єкт або стан, які реально не існують, але можуть виникнути при певних умовах. Сучасне значення терміну «віртуальний» набуло додаткового сенсу: неіснуючий насправді, але такий, що з'являється завдяки комп'ютерним технологіям.

Також давнє коріння має і термін *реальність* (від латинського *realis*– справжній, реальний, предметний), який середньовічні філософи-схоласти використовували для розмежування понять буття, сутність, існування. Реальність можна визначити як буття у формі речей, сутність буття речей. Поєднання слів «віртуальний» та «реальний» в одному терміні – це поєднання «потенційності» та «даності». Потенційна можливість – це одне з визначень VR в сучасній філософії, віртуальне розташоване десь між дійсним і можливим [1].

Але окрім віртуальної, постають ще й інші різновиди штучно створених за допомогою комп'ютерних технологій «реальностей» – доповнена, змішана реальності, доповнена віртуальність та інші.

Доповнена реальність (англ. *Augmented Reality – «розширена реальність», AR*), – цим терміном визначають комп'ютерні програми, спрямовані на доповнення оточуючої нас реальності певними віртуальними елементами (згадаємо надзвичайно популярну гру Pokemon GO). Доповнена реальність є складовою частиною змішаної реальності, в яку входить і «доповнена віртуальність» (коли реальні об'єкти інтегруються у віртуальне середовище). Доповнена реальність базується на природній реальності в яку «вмонтовані» певні віртуальні елементи і при цьому ми розуміємо, що бачимо наче «модифіковану» оточуючу нас реальність.

Змішана реальність (англ. *Mixed Reality, MR*) або термінологічний аналог – гібридна реальність (використовує доповнену реальність (*AR*) і доповнену

віртуальність (*AV*), є наслідком об'єднання реального і віртуальних світів для створення нових оточень і візуалізацій, де фізичний і цифровий об'єкти співіснують і взаємодіють у реальному часі. Тобто *MR* поєднує реальну та віртуальну складову в зображенні і вже у вигляді змішаної суміші фізичних і згенерованих цифрових об'єктів охоплює доповнену реальність і доповнену віртуальність.

Доповнена віртуальність *(англ. Augmented Virtuality, AV)* – це віртуальна реальність, в якій присутні об'єкти зі справжнього світу. Вона також відноситься до змішаної реальності.

Свої короткі визначення *VR, AR* і *MR* надає Mike Colagrossi [15]:

- Віртуальна реальність (*VR*) повністю занурює користувача в цифрове навколишнє середовище.
- Доповнена реальність (*AR*) добудовує образ реального світу цифровими об'єктами.
- Змішана реальність (*MR*) накладає і закріплює віртуальні речі в реальному навколишньому середовищі.

Поняття про VR, як феномен занурення, іммерсії глядача у віртуальний світ екрану виникло і стало надзвичайно популярним на початку 60-х років минулого сторіччя, коли кінематографіст Мортон Хейліг (Morton Heilig) створив експериментальний кінотеатр Sensorama зі стереоскопічним екраном, стереозвуком, кріслами, які мали кілька ступенів вільного руху. В такому кінотеатрі глядач відчував ефекти трясіння, поривів вітру, задимлення, різноманітні запахи. Одночасно інженери Philco Corporation розробили в 1961 р. перший в світі шолом віртуальної реальності у вигляді дисплея Headsight, який одягався на голову. Наступний крок в розвитку VR зробив вчений Айван Сазерленд (Ivan Sutherland) в 1965 р. Він винайшов спеціальний шолом Ultimate Display, за допомогою якого можна було спостерігати віртуальні зображення. Система Айвана Сазерленда не отримала масового розповсюдження тому, що вимагала значних комп'ютерних потужностей, які були доступні на той час тільки військовим та великим корпораціям.

Вперше термін «віртуальна реальність» в значенні технології створення з допомогою комп'ютерів ілюзії дійсності, яка забезпечує зорові, звукові, тактильні відчуття, використав наприкінці 1980-хх років письменник, філософ, діджерatті Джейрон Ланьє (Jaron Lanier) на той час – голова дослідницької компанії VPL Research, яка однією з перших почала розробки в сфері *VR* [10].

Нові експерименти в науково-дослідних лабораторіях розпочались з модифікації шолома і спеціальних маніпуляторів, серед яких була розробка в 1988 році електронної рукавички компанією Abrams Gentile Entertainment. Але технологія виявилася досить невдалою.

Своє третє життя і нову технологічну реалізацію *VR* отримала кілька років по тому, з появою доступних для звичайних користувачів, відносно недорогих VR-шоломів і VR-окулярів: HTC Valve Vive, Oculus Rift, Razer OSVR, Microsoft Holo Lens, Sony Project Morpheus (Playstation VR), Lenovo Explorer, Google Daydream.

Можна привести наступну класифікацію технологій створення віртуальної реальності [7]:

- *кабінні симулятори* (cab. simulators), в вигляді автомобільних і авіатренажерів, в яких користувач сідає в кабіну і бачить перед собою в вікні дисплей комп'ютера, на якому зображені ландшафти, що змінюються при повороті керма.
- *технології штучної реальності* (artificial, projected reality), в яких користувачі бачать реальні відеозаписи, вбудовані у віртуальний простір тривимірних образів. Ідея поєднання відеозображення та комп'ютерної графіки в реальному часі породила, зокрема, технологію віртуальних студій та технологію зйомки стереофільмів.
- *технології «розширеної» або доповненої реальності* (augmented reality), в яких зображення формується на прозорому екрані головного дисплея, таким чином, що користувач бачить одночасно як реальне предметне оточення так і віртуальні об'єкти, згенеровані комп'ютером.
- *технології телеприсутності* (telepresence), що використовують відеокамери і мікрофони для занурення у віртуальне оточення користувача, який одягає на голову спеціальний шолом з вмонтованими дисплеями для кожного ока. Шолом з'єднується з рухомою камерою на платформі, а користувач в такій системі VR отримує додаткові можливості управління, користуючись джойстиком.
- *настільні системи VR* (desktop VR) дозволяють отримати VR за допомогою великих моніторів або проекторів. Це чудова технологія для бізнес-презентацій, оскільки екрани замінюють шолом. Потрібен лише джойстик або миша, за допомогою яких користувач може повертати тривимірну модель на моніторі на 360^0. За допомогою такої системи з'являється можливість легко показати все, що стосується, наприклад, майбутньої архітектурної споруди чи проекту обладнання літака або корабля.
- *візуально узгоджений дисплей* (visually coupled display) розміщується прямо перед очима користувача і змінює екранне зображення відповідно до рухів його голови. Така технологія створення *VR* має в своїй структурі стереофонічні навушники і систему відстеження напрямку погляду, фокусуючи при цьому увагу на тому зображенні, яке зацікавило користувача.

З розвитком цих технологій виникло і питання виявлення як спільних рис, так і відмінностей між *VR* і кінематографом. Кінематограф і віртуальну реальність поєднує, перш за все, прагнення створити штучну реальність. Але, на відміну від кіно, в *VR* відсутній сам екран – там на нього перетворюється весь віртуальний оточуючий світ. Термін *іммерсія* (immersion) – «занурення» у віртуальний світ найбільш точно описує цей процес і полягає в тому, що «користувач перестає відчувати себе зовнішнім спостерігачем і включається у віртуальне оточення, починає сприймати його «як справжнє» (або «майже як справжнє») [1, 3]. В чомусь подібний процес відбувається і з кіноглядачами, де темнота кінозалу, величезний екран наче відрізають їх від зовнішнього світу і занурюють у віртуальний світ кінокартини. Останнім часом в кінотеатрах з'явилося також багато різних додаткових атракціонів – від стерео 3D

зображення до різноманітних 4D-кінозалів, з використанням «літаючих» крісел, поривів «вітру», бризок води і інших натуралістичних ефектів, які мали б сприяти глибшому «зануренню» глядача у світ фільму.

Безумовно, *VR* – це новий етап еволюції екранних мистецтв. Екран, тобто відгороджена певною рамкою частина реального світу, в якій демонструється інший віртуальний світ, став вже звичним для нас феноменом людської культури і виступає у якості метафізичного вікна у віртуальний художній простір. Лев Манович вважає, що еволюція різних типів екранів в культурі пройшла наступні етапи в такій послідовності: класичний екран→ динамічний екран→ екран реального часу→ інтерактивний екран [5].

Потрібно додати, що динамічний екран в кінематографі та в проекційних екранах реального часу матеріально реалізується у вигляді відбиваючих світло поверхонь, просвітних поверхонь, і у вигляді світлодіодних, рідинно-кристалічних чи плазмових панелей. Є вже певні успіхи в створенні голографічних екранів, які дозволяють інтегрувати кіноглядача в штучно отримане віртуальне зображення реально не існуючого оточення.

У світі віртуальної реальності екран ніби зникає – в цьому й відмінність її від кінематографічної реальності, яка створюється візуальним «диктатом» режисера – адже саме він, з допомогою композиції кадру, монтажу та інших кінематографічних прийомів визначає куди має бути спрямована увага глядача в тій чи іншій сцені. Безумовно, в найближчому майбутньому з розвитком технологій мініатюризації комп'ютерів і швидкісних інтернет-мереж (таких як 5G) «сітківка ока та екран зіллються в одне ціле» [5, 76].

В останні кілька років з'явилися недорогі спеціалізовані відеокамери, здатні знімати відео з охопленням майже 360 градусів оточуючого світу, а більшість сучасних програм для відеомонтажу (Adobe Premiere Pro, Apple Final Cut ProX) вже підтримують монтаж такого 360 VR-video. Проте, головний недолік цього формату відео – це відсутність інтерактивності, тобто можливості глядачам впливати на екранні події, вони за ними можуть лише спостерігати.

Окуляри віртуальної реальності також стали значно доступнішими за ціною, як, наприклад, Samsung Gear VR, в яких замість віртуального екрану використовують смартфони компанії Samsung. Окрім того, в Україні вже функціонують кілька кінотеатрів, в яких демонструються спеціалізовані VR-фільми. Основна ж сфера розвитку *VR* сьогодні – це індустрія комп'ютерних ігор, які доповнюють художній світ кінофільмів ще й інтерактивністю – тобто взаємодією з такими віртуальними світами. Для створення *VR* використовують спеціальні програми – ігрові рушії, які застосовують також і для програмування комп'ютерних ігор, оскільки дизайн VR дуже схожий на дизайн відеоігор, і в обох випадках ми маємо справу з інтерактивним 3D-досвідом. Найпопулярніші з таких програмних ігрових рушіїв – це Unreal Engine 4 та Unity.

3D-моделі об'єктів віртуального світу створюють або в програмах тривимірної графіки (Autodesk 3D MAX, Maya, Pixologic ZBrush, Blender, MODO, Speedtree), або з допомогою 3D-сканування реальних об'єктів чи *фотограмметрії*, яка дозволяє конструювати 3D-моделі з великої кількості

фотографій реальних об'єктів, відзнятих з різних ракурсів (в програмах Agisoft Photoscan, Autodesk 123D Catch, Recap 360, Remake) [4].

У кінематографі вже було декілька спроб створити інтерактивні фільми, в яких глядачі могли б обирати різні варіанти подальшого розвитку сюжету фільму. Наприклад, нещодавно американський режисер Стівен Содерберг створив проект «Мозаїка» (2018), як у вигляді телесеріалу, який з успіхом пройшов по телеекранах світу, так і в якості програми для смартфону, в якій глядач/користувач міг обирати, з точки зору якого персонажу він буде дивитися досить заплутану історію вбивства жінки-письменниці. І, відповідно, у цьому фільмі-грі було кілька різних фіналів.

Ще далі у просуванні інтерактивності в кіно пішли творці швейцарського трилеру «Нічна гра» (2016) Тобіаса Вебера. Перед переглядом фільму глядачам пропонувалось інсталювати на свої смартфони спеціальний додаток, через який вони могли в ключові моменти фільму обирати подальший розвиток подій шляхом колективного голосування на смартфонах. Сценаристами було передбачено кілька різних фіналів фільму і лише один з них мав щасливий кінець [11]. Проте, навряд чи такі проекти стануть мейнстрімом – інтерактивність відволікає глядача від занурення в художню реальність фільму і, скоріше за все, вони залишаться лише цікавим експериментом-атракціоном – напівгрою-напівфільмом.

Ще один аспект – це створення фільмів безпосередньо у віртуальній реальності. Яскравий приклад – експериментальний фільм (а точніше концептуальна VR-інсталяція) «Плоть і пісок» оскарівського лауреата, мексиканського режисера Алехандро Гонсалеса Іньярріту, який був продемонстрований на Канському кінофестивалі в 2017 році. Ця 6-хвилинна інсталяція поєднує VR з фізичними артефактами і створена на межі віртуальності і реальності. В ній розповідається коротка історія мігрантів, які мають намір нелегально перетнути кордон між Мексикою і США. Глядачі можуть спостерігати за цим нелегальним переходом у шоломах VR для більшого занурення у дійство. Мігрантів швидко заарештовують американські прикордонники і відвозять на машинах у невідомому напрямі. За цей короткий експериментальний твір Іньярріту отримав спеціального Оскара «За особливі заслуги».

В Україні також працюють над документальним фільмом в технологіях віртуальної реальності про події на Майдані в лютому 2014 – це іммерсивний документальний проект «Aftermath VR: Euromaidan» [14]. За задумом його авторів, глядачі зможуть зануритися у віртуальний простір, в якому на власні очі побачать реконструкцію тих трагічних подій – розстрілу Євромайдану. Цей VR-проект надасть глядачам можливість пересуватися у віртуальному просторі і фізично пережити ті події, при цьому знаходячись у будь-якій точці земної кулі.

Ще один відомий кінорежисер, який постійно експериментує з різними візуальними технологіями – це Пітер Грінуей. На думку режисера майбутнє кінематографа буде пов'язане саме з віртуальною реальністю. «Це дивовижний простір, у якому кожен бажаючий може створити свій образ таким, яким він

його побажає бачити» [8]. В своїх фільмах Грінуей створює нову візуальну естетику, яка поєднує кіно, відеоарт, театр, анімовану та комп'ютерну графіку.

Але все ж, говорити про широке використання *VR* у кіновиробництві поки що зарано. По-перше, через фінансовий фактор. Створення такої *VR* в великих кінозалах потребує використання дуже потужних комп'ютерів і досить дорогих аксесуарів – шоломів чи окулярів *VR*. Тому повноцінна віртуальна реальність в форм-факторі кінофільму на сьогодні ще неможлива саме через її велику вартість.

По-друге, як вже показав досвід використання технічних новинок, глядач досить консервативно сприймає необхідність використання додаткових пристроїв для перегляду, які обмежують його свободу сприйняття (VR-шоломів, окулярів). Показова у цьому плані доля стерео-3D зображення – через необхідність переглядати фільм в спеціальних 3D окулярах значно зменшився попит на телевізори з підтримкою стерео-ТБ, як одного з замінників *VR* для домашнього перегляду.

По-третє, поки що в естетичному освоєнні *VR* робляться лише перші кроки, і одна з проблем полягає в тому, що режисер не може виділяти рамкою екрану певну частину VR-простору для того, щоб сфокусувати увагу глядачів саме на ній, як це відбувається в класичних екранних мистецтвах.

Також досить повільно росте і кількість комп'ютерних ігор, які використовують *VR*. Складається враження, що ця технологія сьогодні знаходиться в певному естетичному глухому куті – ефект «ефектного атракціону» вже вичерпано, а нового творчого переосмислення *VR* технології поки-що не відбулося. Тому експериментальні театральні вистави, перформанси та інсталяції – ось благодатне середовище для *VR*, де і створюється майбутня естетика віртуальної реальності.

Проте сфера, звідки може відбутися вторгнення віртуальної реальності в кінематографічний мейнстрим – це індустрія комп'ютерних спецефектів. Вони виступають своєрідною квінтесенцією протовіртуальної реальності, де вражаюча «візуальність часом виступає синонімом віртуальності» [2, 50]. Згадаємо, що ще на початку кінематографічної ери перших кіноглядачів, перш за все, вразила поява нової, рухомої, дуже схожої на реальне життя, екранної реальності. Тут і хрестоматійний поїзд братів Люм'єрів, який їхав прямо на шоковану кінопубліку, і перші фантастичні кінотрюки Мельєса, поліекрани Абеля Ганса, багато екранна Сінерама, стереокіно, величезні екрани IMAX – все це етапи поступового створення віртуального кінопростору.

Концептуально новими явищами на цьому шляху стали трилогія «Матриця» (1999-2003) братів Вачовські, «Аватар» (2009) Дж. Кемерона, «Останньому гравцю приготуватися» (2018) С. Спілберга, які не лише присвячені темі *VR*, а й сам процес їх створення став справжньою лабораторією нових технологій в кінематографі. Це не лише фільми про *VR* (як «Трон» (1982) чи «Газонокосильник» (1992)), а й фільми, які використовують технології VR в кіно, як для зйомок (різноманітні технології захоплення руху та міміки акторів – motion capture, universal capture), так і для наближення кіновидовища до *VR*, хоча вони ще залишаються на етапі неповної її імітації.

Більше того, тут ми підходимо до питання про природу самого кінозображення. В статті Л. Мановича «Майбутнє зображення» розглядається новий метод створення кінозображення під назвою «універсальне захоплення» (Universal Capture, U-Cap), який «ввібрав в себе найкраще із двох світів: фізичну реальність, оцифровану оптичними камерами і синтезовану тривимірну комп'ютерну графіку» [16]. Вперше ця технологія була використана при зйомках «Матриці» спеціалістами по візуальним ефектам Джоном Гаетою та Георгієм Боршуковим. Процес U-Cap розбирає фізичну реальність на частини, оцифровуючи, семплуючи об'єкти реального світу, а потім заново перезбирає їх у віртуальному комп'ютерному просторі. В результаті отримуємо зображення нового типу, яке виглядає як фотографія/кінематографія, але має абсолютно іншу, повністю програмовану внутрішню структуру. За словами Д. Гаети, віртуальний кінематограф «знаходиться десь між живими зйомками та комп'ютерною графікою. Він згенерований комп'ютером, але отриманий із світу реальних людей, місць і речей» [16].

Отже, сьогодні на наших очах відбувається активне становлення комп'ютографа (дігітографа), який практично витіснив технологію плівкового (аналогового) кінематографу, і найважливішим творчим принципом якого стає абсолютизація ігрової моделі буття, де межі між уявним і реальним взагалі зникають. «Змішання кінематографічних і мультимедійних прийомів спонукає при цьому говорити про виникнення посткіно, метакіно – нового етапу розвитку і в самому кінематографі» – відмічають В. Бичков та О. Манковська [2, 56]. Людина взаємодіє з *VR* за певними ігровими правилами, а сама *VR* стає для нього «особливою квазидуховною сферою, в якій людина відчуває себе майже матеріальною істотою в матеріальному світі» [2, 56], таким собі – *homo ludens virtualis.*

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній аналізуються технології віртуальної реальності у їх взаємозв'язку з розвитком екранних аудіовізуальних мистецтв.

Висновки. Отже, підсумовуючи все вищесказане, можна відмітити, що процес гейміфікації та естетизації віртуальної реальності набирає обертів, а зростаюча потужність комп'ютерів дозволяє створювати все більш реалістичні віртуальні світи, які стирають межу між реальним та віртуальним. Сама віртуальна реальність сьогодні стає новим естетичним та художнім феноменом, новою реальністю для аудіовізуальних мистецтв, яка потребує від митців нових підходів і професійного освоєння цього потужного інструменту впливу на глядачів.

Література

1.Браславский П. И. Технология виртуальной реальности как феномен культуры конца XX – начала XXI веков: дис. … кандидата культурологии: 24.00.01. Екатеринбург: Уральский государственный университет. 2003, 163 с.

2.Бычков В. В., Маньковська Н. Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. Москва: ИФ РАН, 2006, С.32-60.

3.Канівець І. А. Варіативність у кіно як відповідь на виклики постмодернізму. Київ: Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2015, №1, С.136-141.

4.Круглов П. Руководство для начинающих VR-разработчиков. URL: https://habr.com/company/mailru/blog/316024/

5.Манович Л. Археология комп'ютерного экрана. Экранная культура. Теоретические проблемы: сб. статей. отв. ред. К .Э. Разлогова. СПб.: 2012, С.55-76.

6.Манович Л. Теории софт-культуры. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2017, 208 с.

7. Новые аудиовизуальные технологии: учеб. пособие . отв. ред. К. Э. Разлогов. М.: Едиториал УРСС, 2005, 488 с.

8.Теракопян М. Нереальная реальность: Компьютерные технологии и феномен «нового кино». Москва: Материк, 2007, 152 с.

9.Філатов А. Пітер Грінуей: «Майбутнє кінематографа – це віртуальна реальність». URL: http://cutinsight.com/ua/piter_grinuey_buduschee_kinematografa_-_eto_virtualynaya_realynosty/

10.Частиков А. Архитекторы компьютерного мира. Санкт-Петербург: БХВ-Петербург, 2002, 384 с.

11.Чимонин Р. Первый в мире интерактивный кинофильм: зачем, как, кому и где это нужно? URL: https://tvkinoradio.ru/article/article9859-pervij-v-mire-interaktivnij-kinofilm-zachem-kak-komu-i-gde-eto-nuzhno

12. Чміль Г. П. Екранна культура: плюральність проявів. Харків: Крук, 2003, 336 с.

13. Шаповал О. В. Конструювання віртуальної реальності в екранному просторі. Київ: Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015, Вип. 16, С. 136-146.

14.Aftermath VR: Euromaidan. URL :https://www.facebook.com/aftermathvr

15.Colagrossi M. Gamifyingreality: How AR and VR will combine to transform experience. URL: https://bigthink.com/mike-colagrossi/gamifying-reality-how-ar-and-vr-will-combine-to-transform-experience

16.Manovich L. Image Future. URL: http://manovich.net/content/04-projects/048-image-future/45_article_2006.pdf

References

1. Braslavskiy, P. I. (2003). Thetechnology of virtual reality as a phenomenon of the culture of the late XX and early XXI centuries: Candidate's thesis. Ekaterinburg: Ural'skij gosudarstvennyj universitet [in Russian].

2. Bychkov, V.V., Man'kovs'kaya, N. B. (2006). Virtual reality as a phenomenon of contemporary art. Ehstetika: Vchera. Segodnya. Vsegda. Vyp. 2. Moscow: IF RAN [in Russian].

3. Kanivets, I. A. (2015). Variability in cinema as a response to the challenges of postmodernism: Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 1, 136-141 [in Ukrainian].

4. Kruglov, P. A. (2016). Beginner's Guide to VR Developers. Retrieved from https://habr.com/company/mailru/blog/316024/ [in Russian].

5. Manovich, L. (2012). Archeology of the computer screen. Screen culture. Theoretical problems: sb. statej. otv. red. K .E. Razlogov. SPb [in Russian].

6. Manovich, L. (2017). Theories of soft culture. Nizhnij Novgorod: Krasnaya lastochka [in Russian].

7. New audiovisual technologies. (2005). ucheb. posobie. otv. red. K. E. Razlogov. Moscow: Editorial URSS [in Russian].

8. Terakopyan, M. (2007). Unreal reality: Computer technology and the phenomenon of «new cinema». Moscow: Materik [in Russian].

9. Filatov, A. (2015). Piter Grinuey: «The future of cinema is a virtual reality». Retrieved from http://cutinsight.com/ua/piter_grinuey_buduschee_kinematografa_-_eto_virtualynaya_realynosty/ [inUkrainian].

10. Chastikov, A. (2002). Architects of the computer world. SPb.: BHV-Peterburg [in Russian].

11. Chimonin, R. (2016). The world's first interactive movie: why, how, who and where it is needed? Retrieved from https://tvkinoradio.ru/article/article9859-pervij-v-mire-interaktivnij-kinofilm-zachem-kak-komu-i-gde-eto-nuzhno[in Russian].

12. Chmil', G. P. (2003). Screen culture: plurality of manifestations. Harkiv: Kruk [in Ukrainian].

13. Shapoval, O. V. (2015). Creation of virtual reality in screen space. Kyiv: Naukovij visnik Kiïvs'kogo nacional'nogo universitetuteatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo, vol. 16, pp. 136-146 [in Ukrainian].

14. Aftermath VR: Euromaidan. (2018). Retrieved from https://www.facebook.com/aftermathvr [in Ukrainian].

15.Colagrossi, M. (2018). Gamifyingreality: How AR and VR will combine to transform experience. Retrieved from https://bigthink.com/mike-colagrossi/gamifying-reality-how-ar-and-vr-will-combine-to-transform-experience [in English].

16.Manovich, L. (2006). Image Future. Retrieved from http://manovich.net/content/04-projects/048-image-future/45_article_2006.pdf. [in English].

УДК 75.071.1(477)"19"

Мячкова Тетяна Олександрівна,
аспірантка Національної академії
образотворчого мистецтва і архітектури
miachkova.tatiana@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4315-2349

ІВАН ДРЯПАЧЕНКО: ОСОБИСТІСТЬ ХУДОЖНИКА ТА ФІЛОСОФСЬКО-РЕЛІГІЙНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ

Мета дослідження. *На основі біографічного аналізу та психологічного портрету І. Дряпаченка (1881–1936) дослідити звернення у його творчості до філософсько-релігійних категорій: Бог, буття, щастя, материнство, життя, смерть.* ***Методологією*** *дослідження є загальнонаукові методи – мистецтвознавчий аналіз, систематизація, узагальнення досліджуваної теми.* ***Наукова новизна*** *дослідження виявляється через розкриття філософських мотивів творчості І. Дряпаченка. Це – новий підхід у наукових розвідках станкового живопису і графічних робіт майстра. Отже, становить інтерес при дослідженні українського образотворчого мистецтва першої третини ХХ ст.* ***Висновки.*** *Філософсько-релігійні аспекти творчості І. Дряпаченка, психологічні та фактологічні деталі його біографії (за споминами О. Гончара та А. Терещенка) дозволяють стверджували наступне: незважаючи на важкі умови побуту чи екстремальні обставини творчої праці, І. Дряпаченкові було притаманне філософське відношення до життя, безмежна любов до рідної землі, сердечність та людяність, прагнення пошуку щастя. Споконвічні людські цінності відтворено у його знаковому творі «Мадонна під яблунею», загадка та швидкоплинність життя у графічних аркушах «Галіція. Російські могили біля костьолу у містечку Горожанка» та «Похорон дитини». В цих роботах художник відображає узагальнено-філософські думки про буття. Натомість, в релігійних сюжетах, зокрема, «Святе сімейство», підкреслює суто земні почуття. Розуміння цього стане у нагоді при подальших мистецтвознавчих студіях його мистецької спадщини у контексті розвитку українського образотворчого мистецтва першої третини ХХ ст.*

Ключові слова: *І. Дряпаченко, філософія, релігія, Козельщинська церква Різдва Пресвятої Богородиці, Перша світова війна.*

Мячкова Татьяна Александровна*, аспирантка Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры*

Иван Дряпаченко: личность художника и философско-религиозные аспекты творчества

© Мячкова Т. О., 2018

Цель исследования. *На основе биографического анализа и психологического портрета И. Дряпаченко (1881-1936) исследовать обращение в его творчестве к философско-религиозным категориям: Бог, бытие, счастье, материнство, жизнь, смерть.* ***Методологией*** *исследования являются общенаучные методы – искусствоведческий анализ, систематизация, обобщение исследуемой темы.* ***Научная новизна*** *исследования выявляется через раскрытие философских мотивов в творчестве И. Дряпаченко. Это – новый подход в научных разработках его станкового и графического наследия и поэтому представляет интерес при исследовании украинского изобразительного искусства первой трети XX в.* ***Выводы.*** *Философско-религиозные аспекты творчества И. Дряпаченко, психологические и фактологические детали биографии (по воспоминаниям О. Гончара и А. Терещенко) позволяют утверждать следующее: несмотря на тяжелые условия быта или экстремальные обстоятельства творческой работы, И. Дряпаченко было присуще философское отношение к жизни, безграничная любовь к родной земле, сердечность, чуткость к людям, стремление к достижению счастья. Вечные человеческие ценности можно увидеть в его знаковой картине «Мадонна под яблоней», загадка и скоротечность жизни в графических работах «Галиция. Русские могилы около костела в городке Горожанка» и «Похороны ребёнка». В этих работах художник выражает обще-философские мысли о земном бытие. А в религиозных сюжетах, в частности, «Святое семейство», подчеркивает исключительно земные чувства. Понимание этого поможет в дальнейшем при исследовании его художественного наследия в контексте развития украинского изобразительного искусства первой трети XX ст.*

Ключевые слова: *И. Дряпаченко, философия, религия, Козельщанская церковь Рождества Пресвятой Богородицы, Первая мировая война.*

Miachkova Tatiana*, post-graduate student of the National Academy of Fine Arts and Architecture*

Ivan Driapachenko: the artist's personality and philosophical and religious aspects of creativity

Purpose of Article. *On the basis of biographical analysis and the psychological portrait of I. Drapanchenko (1881–1936), to investigate the treatment in his work of philosophical and religious categories: God, being, happiness, motherhood, life, death.* ***The methodology*** *is general scientific methods – art history analysis, systematization, a generalization of the topic under study.* ***The scientific novelty.*** *The disclosure of philosophical motives in I. Driapachenko's works is a new approach to the scientific developments of his easel and graphic heritage. Therefore it will be interesting in the study of Ukrainian fine arts of the first third of the twentieth century.* ***Conclusions.*** *Combining psychological, biographical and creative facts of the I. Driapachenko's life makes it possible to assert that he was inherent in the philosophical attitude to life, boundless love for his native land, friendship and humanity, the pursuit of the search for happiness. Difficult conditions of life or extreme circumstances of creative work did not affect the artist. The painting "Madonna under the apple tree" shows the eternal human values. Graphic works "Galicia. Russian graves near the church in the town of Gorozhanka" and "Baby funeral" give an idea of the mystery and transience of life. The artist expresses general philosophical thoughts about earthly existence. The religious plot of the "Holy Family" shows only earthly feelings. Knowledge of the nature of I. Driapchenko will help in the study of his artistic heritage in the development of Ukrainian art of the first third of the twentieth century.*

Key words: *I. Driapachenko, philosophy, religion, Kozelshchinsky Church of the Nativity of the Blessed Virgin, First World War.*

Актуальність теми дослідження. Вперше при дослідженні творчості І. Дряпаченка аналізується філософський аспект сюжетів, мотиви і передумови їхнього обрання художником. На основі архівних документів Центрального державного архіву літератури і мистецтва України обґрунтовується гіпотеза

щодо участі І. Дряпаченка в оздобленні Козельщинської церкви Різдва Пресвятої Богородиці.

Аналіз досліджень і публікацій. Спогадам про митця присвячені публікації українських діячів культури другої половини ХХ ст., які знали І. Дряпаченка особисто. Це – земляки художника: письменники О. Гончар, Д. Косарик, О. Юренко та учень І. Дряпаченка – художник А. Терещенко. У ХХІ ст. життя та творчість І. Дряпаченка стали предметом наукових розвідок В. Рубан, О. Сторчай, А. Коваленка та автора цієї публікації.

Мета дослідження. На основі біографічного аналізу та психологічного портрету І. Дряпаченка (1881–1936) дослідити звернення у його творчості до філософсько-релігійних категорій: Бог, буття, щастя, материнство, життя, смерть.

Виклад основного матеріалу. У різні часи щедрий Полтавський край подарував Україні плеяду визначних митців культури і мистецтва, серед них просвітитель-гуманіст Г. Сковорода, видатні письменники І. Котляревський, М. Гоголь, Є. Гребінка, П. Мирний, О. Гончар, основоположник української класичної музики М. Лисенко, знана майстриня народного декоративного живопису К. Білокур та ін. Постать ще одного полтавчанина – талановитого і самобутнього українського артиста-маляра і графіка першої третини ХХ ст. Івана Кириловича Дряпаченка (1881–1936) не є настільки відомою. Однак, історія українського образотворчого мистецтва знає чимало прикладів, коли довгі роки життя і творчість вітчизняних митців з різних обставин не були об’єктом наукових розвідок. Тільки з часу розбудови української держави питання їхньої популяризації почало набувати належного рівня.

Дряпаченки – вихідці з кріпацької родини Полтавської губернії. І. Дряпаченко народився 4 серпня (за старим стилем) 1881 р. у с. Василівка. У минулому – це кріпацьке село, що разом з с. І-ша Олександрівка належали графській родині Капністів. Вони відомі як власники чудотворної Козельщинської ікони Божої матері. Ікона мала італійське походження і була сімейною святинею Капністів. Вона прославилась у зв’язку зі зціленням у 1881 р. доньки графа В. Капніста Марії. У маєтку поміщиків, де мешкала родина Дряпаченків, для вшанування ікони у 1882 р. збудували дерев’яну церкву Різдва Пресвятої Богородиці. Батько художника був безземельним селянином, служив у економії поміщиків Капністів на посаді ключника. Спостерігаючи за тим, як поміщиця малювала у садку, І. Дряпченко, ще малечею, почав розписувати крейдою або вуглиною стіни воловень у економії та повітки вдома. Захоплення хлопчика малюванням не залишилась поза увагою Капністів. У 1894 р. за їхньою допомогою І. Дряпаченко вступив до Київської рисувальної школи, а після її закінчення у 1898 р. − до Московського училища живопису, скульптури та архітектури. Навчався він у майстерні В. Сєрова [8; 10; 13].

По закінченню училища у 1903 р. молодий й талановитий хлопець отримав звання некласного художника. З 1903 по 1911 рр. І. Дряпаченко вчився у Вищому художньому училищі при Академії мистецтв у Петербурзі. Спочатку у майстерні І. Рєпіна, а пізніше − у П. Чистякова та В. Савинського. Ескіз

«Кулачний бій» (1904, місце знаходження невідоме) був відмічений премією на звітній академічній виставці в 1904 р., а 12 листопада 1904 р. І. Дряпаченкові за добрі успіхи призначено стипендію «Його Величності». Навесні того ж року, як зазначається у архівних документах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва, він одержав відпустку і, поїхавши у Василівку, бере участь у розписі іконостасу місцевої церкві. Можна припустити, що мова йде про Козельщинську церкву Різдва Пресвятої Богородиці (с. Козельщина у 7 км від с. Василівка – Т. М.). Адже, саме тоді з 1904 по 1906 рр. відбувалося будівництво нового кам'яного собору за проектом архітектора С. Носова. 5 травня 1904 р. Козельщину відвідав імператор Микола ІІ та пожертвував на оздоблення собору 1000 крб. [6; 10; 13].

Упродовж революційних 1905−1907 рр. Петербурзька академія мистецтв була закрита. І. Дряпаченко повертається до Василівки. Восени 1906 р. майстер захворів на туберкульоз легенів і був змушений взяти академічну відпустку для лікування в Сухумі. Тоді він здійснює поїздки на батьківщину і разом з тим продовжує працювати. У 1907 й 1908 рр. він бере участь у звітних виставках Академії, яка знов відкрила для слухачів свої двері. На виставці 1908 р. І. Дряпаченко представляє дев'ять робіт. Серед них: «Дівчина-мінгрелка» (1908), «Берег Чорного моря біля Сухумі» (ХХМ[1], 1908), «Пізні квіти» (1908) та ін. [10].

У 1911 р. за картину «Саломея» (полотно, олія, місце знаходження невідоме) І. Дряпаченко було присуджено звання художника по живопису. Тогочасні роботи: портрет В. Кавецької (1911, місце знаходження невідоме), етюд «Натурниця» (1910, ДРМ[2]), портрет лікаря І. Богаєвського (1910, ПХМ[3]), портрет М. Григор'євої (1911, місце знаходження невідоме), «Мій батько» (1911, місце знаходження невідоме) [10].

Уперше І. Дряпаченко замислився над основним філософським питанням «Що є буття?», перебуваючи в Італії, звідки привіз дві звітні роботи: «Святе сімейство» (полотно, олія, 1912, місце знаходження невідоме), за яку згодом одержав ІІІ-ю премію ім. А. Куїнджі та «Поминальний день у Флоренції» (полотно, олія, 180х238, 1913, НДМ РАМ[4]). Зображення першого живописного твору відомо завдяки ілюстрації у журналі «Огонёк» (№ 11, 1913, Спб) та листу художника до свого вчителя П. Чистякова: «Фон – теплый, золотистый закат. По стенам веранды кое-где остатки орнамента, иероглифы. Господь по бедности мог остановиться или в какой-либо лачуге, или же в запущенной, нежилом, но прежде богатом доме, где-либо на окраине города. Я взял последний… Трудно будет с младенцем, да и не легче и с мадонной. Правда, много и очень красивых итальянок, но немыслимо их завербовать для этюда, так как нравы и обычаи здесь в этом отношении, как ни странно ужасные прямо. Ни за что и никак нельзя достать молодое, красивое лицо…» [5, 10].

Сюжет картини − ніби побутовий епізод з життя звичайних людей. Діва Марія з Ісусом Христом на руках та її чоловік Йосиф відпочивають на кам'яній лаві. Марія піднесла дитину догори, мов би кажучи: «Дивиться який у мене син!». І. Дряпаченко зобразив Йосифа старим чоловіком. За Біблією йому виповнилося вже сто років. Він був опікуном і опорою для молодої жінки, що

зачала свого сина непорочно. Марія та Йосиф більш схожі на сімейну пару, яка радіє своєму малюку, аніж на біблійні персонажі.

З листів до П. Чистякова відомі настрій художника, його враження від поїздок до Італії: «Не знаешь: плакать ли, радоваться. Чувство небывалое, чувство новое. Радуешься, что живешь, что родился… А с. Марко, а колонны, капители, арки, мраморное кружево опять перед глазами!» [10].

Про другу звітну картину – «Поминальний день у Флоренції», оглядач журналу «Нива» (№ 5, 1914, Спб) писав, як про зворушливу сцену з італійського життя [12]. Ретельно прописані багаточисельні деталі, компактна композиція, кілька планів. Яскравий зразок академічної школи живопису. Але якщо придивитися більш уважно, то можна відчути дещо інше, ніж просто італійські хроніки. При всій ідеально складеній композиції та вивіреному колориту в очі кидається кольоровий дисонанс, що є смисловим, абсолютно доречним у сприйнятті. Автор статті має на увазі протиставлення завмерлих над могилою людей у чорному одязі з одного боку та неймовірної строкатості навколишнього природного оточення з іншого. Ваза з квітами на передньому плану дещо ховає зайву чернечу одежі, тому кольоровий дисонанс виглядає гармонійно. Одразу й не розумієш сенс сюжету, а сенс у протиставленні життя і смерті.

«Академічний» період у творчості І. Дряпаченка – поч. 1900-х−1915 р. – найбільш плідний. Це час становлення і розквіту майстерності митця, експерименти з різними техніками, жанрами, стилями. Твори початку ХХ ст.: «Бабуся-італійка» (1912, місце знаходження невідоме), «Флоренція» (1912, приватна збірка, Україна), «Світлячки» (1913, НМЛ[5]). На виставці Академії 1914 р. демонструвалися твори І. Дряпаченка: «Відпочинок (за шахами)» (1913, ПХМ), «Голова циганки. Гренада» (1913, місце знаходження невідоме), а на виставці 1915-го р. другий портрет батька (1913, ХХМ) [10].

Перебуваючи у рідній Василівці 1914−1915 рр., він створив такі роботи як: «Осінь» (Весняна виставка в Академії мистецтв 1915 р., місце знаходження невідоме), портрет «П. Д.» (пастель, Художня виставка в Кременчуці 1914 р., місце знаходження невідоме). До живописних творів 1915 р. належать жанрові сцени з народною тематикою: «Назустріч вечору» (ДОХМ[6], «Параска у святковий день» (місце знаходження невідоме), «Косарі» (місце знаходження невідоме), «Марія» (місце знаходження невідоме), «Лелекі перед грозою» (місце знаходження невідоме). Вони демонструвалися на Весняній виставці у Академії мистецтв 1916 р., остання у 1917-му р. Міський пейзаж «Сутінки» (1914, Рибінський музей, РФ) експонувалася у 1916 р. на XIII виставці «Товариства художників». Також І. Дряпаченко працював ілюстратором у петербурзьких журналах «Аргус» і «Солнце России». Завершуючи академічного періоду у творчості артиста-маляра, наведемо спогади заслуженого діяча мистецтв РРФСР художника П. Бучкіна і народного художника УРСР К. Трохименка. Вони згадували, що І. Дряпаченко був веселою, компанійською людиною і добрим товаришем [10].

Під час Першої світової війни упродовж півтора року він перебував за призовом у складі воєнно-художнього загону «Трофейної комісії». Так почався

короткий та екстремальний «Воєнний період творчості», що охопив 1916 р. та 1917 р. Мандруючи лінією фронту, митець робив замальовки з місця бойових дій, портрети військових, інтер'єрні малюнки у Ставці Верховного головнокомандуючого царя Миколи ІІ у Могилеві. Географія пересування воєнно-художнього загону вражає: Західний фронт (Ставка Верховного головнокомандуючого у Могилеві), Південно-західний фронт (Ставка армій цього фронту, м. Бердичів), штаб VII-армії в м. Бучач, місця дислокації частин VII-армії, м. Станіслав та ін. Таким чином, з літа 1916 р. по зиму 1917 р. І. Дряпаченко побував у Могилеві, Бердичіві, Тернополі, Завалові, Понарах, Товстобабах, Тисменницях, Підгайцях, Станіславі, Саракамиші, Ерзерумі, Байбурті, Трапезунді [9, 10].

Події Першої світової війни вплинули на творчу натуру майстра. Вдруге до філософсько-релігійних тем І. Дряпаченко звернувся у 1916 р. Він створив живописну роботу «Внутрішній вид Собору (картон, олія, 45,5х60, МОКМ[7]) та «Галіція. Російські могили біля костьолу у містечку Горожанка» (місце знаходження та дані невідомі). Сюжет останнього твору відомий за публікацією на обкладинці журналу «Летопись войны 1914–15–16 гг.» (№ 114, 1916). На сторінках цього видання постійно публікувалися графічні роботи І. Дряпаченка [4, 9].

Сюжет «Галіції…» має репортажний характер. Життя містечка Горожанки, як воно є: наспіх зариті безіменні могилі російських воїнів на тлі дерев'яного храму. Один з хрестів на могилі нахилився, один хрест на бані церкви також. В цьому прослідковується певний символізм.

Коли Ставка Верховного головнокомандуючого знаходилася у Могилеві, І.Дряпаченко створив кілька робіт, пов'язаних з життям царя Миколи ІІ у цьому місті. На одній з них – «Внутрішній вид собору» – зафіксовано інтер'єр Спаса-Преображенської церкви. Кам'яний храм, збудований у 1762 р. архітектором Йоганом Глаубіцем у стилі віленського бароко, зруйнований за часів Другої світової війни [9].

Що спонукало художника зробили такий сюжет? По-перше, мабуть тут молився цар, по-друге, вбрання церкви нагадує українські барочні храми, по-третє, ікона (розташована за композицією праворуч) прикрашена квітами та зеленими гілками, отже, тоді відбувалося релігійне свято. Попри те, що інтер'єр церкви відтворено художником детально, всі предмети мають узагальнений вигляд. Але у верхньому правому куті картини (візуально за прикрашеною іконою) можна розпізнати зображення Богоматері.

Наприкінці 1917 р. художник повертається в Україну до рідного села. 1920−1923 рр. він створює ескізи і етюди пейзажів: «На гойдалці», «Вечір», «Зимовий день», «На жнивах», «Ярмарок», «З косовиці додому», «З ярмарку». Місце знаходження усіх цих творів невідоме. Також у 1920-ті рр. І. Дряпаченко брав участь у культурно-освітній роботі, працював вчителем малювання і співів у місцевій школі й школах сусідніх сіл ІІ-й Олександрівці, Зарудді. На цей час припадає створення ним ескізів до жанрової картини з українського побуту XVII ст. «Приїзд молодих» (місце знаходження невідоме). У 1930-ті рр. він створює низку робіт про трудове життя односельчан: «Хліб», «Сінокіс»,

«Перший комбайн», «На буряках». Місце знаходження усіх цих творів невідоме. Полотно «На буряках» демонструвалося у 1934 р. на обласній виставці в Харкові і у 1935 р. на VI Республіканській художній виставці в Києві. Останніми з робіт художника були портрети: Г. Миргородської (1933, ПХМ), О. Краснокутського (1935, місце знаходження невідоме) та О. Третяка (1935, ПХМ) [10].

В останнє головні філософські категорії (буття, матерія, простір і час) з'явилися в творах І. Дряпаченка у 1920–30-ті рр., тобто за радянських часів. За споминами О. Гончара І. Дряпаченко створив картину під умовною назвою «Мадонна під яблунею» (поч. 1930-х рр., місце знаходження невідоме). Про неї та самого митця письменник розповів у автобіографічному романі «Твоя зоря», що побачив світ у 1980 р. Крім сторінок роману та відповідних архівних документів з фонду письменника у ЦДАМЛМ[8] України цей твір І. Дряпаченка не згадується більш ніде і ніким. У ЦДАМЛМ України зберігається чернетка роману з власноручними нотатками письменника, що містить документальні дані стосовно земляків письменника. Порівнюючи чернетку й опублікований роман, стає очевидним, що іноді О. Гончар замінював окремі слова синонімами для більшої поетичності тексту. Це стосується як опису «Мадонни під яблунею», так і самого художника. І. Дряпаченко не згадується у романі за прізвищем чи ім'ям, як інші персонажі. Він – Художник ранкової зорі. Однак у щоденнику за 7 вересня 1981 р. О. Гончар записав: «В цьому році минає 100 років від дня народження Івана Кириловича Дряпаченка, напівзабутого, трагічної долі художника. Це згадками про нього навіяний розділ «Художник ранкової зорі» [2; 3; 6; 8].

Щодо монологів та діалогів з роману, так дійсно, між ними та публікацією «Твоєї зорі» пройшло п'ятдесят років, і вони не можуть бути достовірними. Але вони дозволяють уявити, яким був І. Дряпаченко, його характер, світогляд, оточення, ставлення до людей й самого себе. До речі, образ Художника ранкової зорі перегукуються зі спогадами учня І. Дряпаченка художника А. Терещенка. Пригадуючи свої зустрічі з митцем у 1920-ті рр., А. Терещенко зокрема писав: «Дряпаченко виглядав кремезним, з відкритим свіжим обличчям, русявими чубом, вусами та невеликою еспаньйолкою. Очі сірі, завжди злегка прижмурені. Одяг носив напіввійськовий. Влітку солом'яну панаму, парусиновий плащ. В руках неодмінно був металевий цінок з закругленою ручкою. Говорив українською мовою. Мав низький тембр… Згадував про своє навчання в Академії, розповідав про своїх учителів Рєпіна, Чистякова, Савинського… зустрічі з артистами, письменниками… У цих бесідах виявлялися і природний гумор художника, широкий кругозір, виключна людяність, любов до мистецтва» [10, 13].

А ось що писав про І. Дряпаченка О. Гончар у автобіографічному романі «Твоя зоря»: «Вічний мандрівник. Від села до села, із одних доріг на інші, бо зрештою, хіба ж не схожі вони між собою? …Видно справді любив він наш степ, цю курявичку шляхів, що має, за його словом, присмак давнини й волі» [3].

Інша цитата О. Гончара: «І місячно, і зоряно, ще й теплий дощик сіється, а чому б ні? Для Художника [І. Дряпаченка], як і для нашого химерника Клима, в цьому не було ніякої суперечності, взагалі світ для них обох із всіма нашими бур'янами, вербами й зорями був збудований навдивовиж досконало, згармонізовано, обидва вони, здається, не находили ніякого ґанджу в природі, все доладним було в тваринах, комахах та рослинах, що оточували нас» [3].

І. Дряпаченко розмірковував на різні філософські теми. «Полюбилася Художникові [І. Дряпаченкові] Романова пасіка: де б не блукав, а сюди заверне. Чимось зійшлися обидва. Сівши на призьбі, неквапом гомонять про дивовижно мудрий бджолиний уклад життя…», писав О. Гончар. Інша цитата з роману: «Бджола загадка, зірка загадка, а людина хіба ні? Таємниця таємниць – роздумує Художник [І. Дряпаченко]. – Декотрі кажуть: людина – це жмуток м'язів… Але чи то все? Чи не краще б сказати: жмуток м'язів, піввідра крові та безмір душі…» [3].

Щоб розкрили характер, світогляд та розуміння людського буття І. Дряпаченком наведемо ще дві цитати з роману «Твоя зоря»: «Жодного сходу сонця Художник наш [І. Дряпаченко] не проспав. Тільки зазоріє, по-вранішньому запломеніє грайнебо, вже він за роботою. Стоїть по коліна в росах за ровом край садка, підхоплює з того грайнеба пензликом виблиски зорі та на полотно…» [3].

З 1930-го р. у Козельщинському районі Полтавської області, куди входило с. Василівка, почала друкуватися районна газета «Розгорнутим фронтам». І. Дряпаченко розробляв для неї ліногравюри, а підлітки – майбутні письменники О. Гончар і О. Юренко працювали там сількорами. Звідси і знайомство з митцем: «Одного разу, коли Художник [І. Дряпаченко] чомусь не приніс своїх лінолеумів у домовлений час, нас було послано з Кириком розшукати його…художника ми застали вдома… Вже збираючись йти, наважились ми запитати, де ж та картинка, на якій нашу тернівщанську Надьку було намальовано…щось сяйнуло перед нами стягою ранкової зорі…

– Ось, вам моя Мадонна…

Впізнали ми її одразу, нашу вишневощоку Надьку, що тримає мале дитя біля грудей. Вся вона мовби оповита тихим сяйвом материнської відданості, любові й злагоди, а блискучі яблука над нею з-поміж листя нависають таким рясним вінком, наче все небо вродило ними і роса ось-ось із них скапле разом із соковитим цвітом вранішньої зорі… Не могли ми й слова сказати від захвату, заніміли, вражені…Свіжа й барвиста стоїть його Мадонна під яблунею, схилившись до своєї славненької, в білій льолі дитини, їй віддана вся ніжність, вся дума-задума… І найбільша сила картини була якраз зосереджена в цьому погляді молодої матері: дивишся й бачиш, що нічого, крім немовляти, зараз для неї на світі не існує…

– З усіх Мадонн тільки в Луки Кранаха є вкомпонована так – під яблунею. Але в мене, я вважаю, вийшла краща, − казав він без усякої скромності. – Моя живіша… Хто розуміє живопис, хіба ж не оцінить оцю соковитість, насиченість барв…» [2, 3].

О. Гончар пише і про визволення Харкова у роки Другої світової війни, про підпал картинної галереї у місті, про те, що «серед тих врятованих кільканадцяти полотен нашої тернівщанської Мадонни не було це нам із Заболотним згодом вдалося встановити достеменно» [3].

Згідно архівних документів ЦДАМЛМ України, прообразом Мадонни стала мешканка с. Тернівка Полтавської області Надія Віннікова та її маленька донька. На сьогодні єдиною згадкою про «Мадонну під яблунею» І. Дряпаченка залишаються архівні документи О. Гончара та опублікований роман «Твоя зоря» [2, 8].

Природа Полтавщини, з її тихими, спокійними краєвидами: поля, ріки та озера − надає певну філософську ауру для відчуття навколишнього середовища, в якому пройшли останні десятиліття життя І. Дряпаченка. Але в українських селах у 1920−30-ті рр. мальовничі краєвиди виглядали безрадісно на фоні розрухи, боротьби радянської влади з куркулями, продрозверстки і, як наслідок голоду.

У романі «Твоя зоря» О. Гончар пише, що митець «підроблявся у редакції районної газети тим, що вирізував карикатури на прогульників та розкрадачів». Передивившись всі номери з 1930 (рік створення газети – *Т. М.*) по 1936 (рік смерті художника – *Т. М.*), автор статті знайшла чимало безіменних малюнків та карикатур. Тільки з 1936 р. в газеті «Розгорнутим фронтом» почали зазначати авторство під фотографіями та ілюстративними малюнками. Переглянутий автором статті значний масив газетної інформації висвітлює скрутне існування українського села в 1930-х рр. і дозволяє уявити, в яких жахливих умовах І. Дряпаченко жив і намагався залишитися художником з Великої літери. Сторінка за сторінкою, рік у рік – боротьба під гаслами: «Василівська сільрада ухвалила продати державі 3020 пудів зерна», «Пригарівка. Догляд за кіньми і досі не покращився», «Свинаря вигнати з комсомолу!», «Бреусівка. Управа колгоспу творить махінації!», «Сергій Кравченко – куркуль!», «За прикладом сількорів с. Василівки та с. Пісок розгортаємо боротьбу за насіння та за ощадсправу!», «Крадуть буряки!» [1, 3].

У 1930-ті рр. крім газети І. Дряпаченко працював у сільських школах вчителем малювання і співів. Щодо мистецтва, то в ці часи він створював реалістичні картини з життя односельчан та їхні портрети. Чому ж художник водночас апелював до філософії, до теми щастя? Адже «Мадонна під яблунею» (полотно, олія, поч. 1930-х рр.) − це символ людського буття. Маленька дитина, яку тримає на руках щаслива молода жінка. Що їх чекає в цьому житті? Що є людське буття?

Крім живописного полотна «Мадонна під яблунею» художник написав два графічних портрети немовлят. Якщо «Немовля з яблуком» (папір, олівець, 38х50, 1923, ККМ[9] цілком зрозуміла робота. Ймовірно, побачивши у когось з земляків такого гарнесенького карапузика, художник не зміг його не намалювати. То «Похорони дитини» (папір, акварель, олівець, 27,5х21,5, 1932, ККМ), навпаки, ніби побачені згорьованими очима матері. Такі почуття викликає цей твір І. Дряпаченка [11].

Відтворення померлої людини, тим більше малюка, не є типовою темою для образотворчого мистецтва. Винятки становлять надгробні пам'ятники, біблейські чи міфологічні мотиви в скульптурі і живопису. Що спонукало художника зобразити похорони маленької дитини? Можливо, художник, знов таки зайшовши до хати якихось сусідів, раптово побачив трагічний, але композиційно величний сюжет? Подушка прикрашена орнаментами, з обох боків ліжка польові квіти, поруч горить свічка. Немовля наче заснуло, тримаючи в руках хрестики.

Чи обидва портрети були зроблені на замовлення батьків? У першому випадку, щоб зберегти в пам'яті своє маленьке щастя, а в іншому – хоча б якійсь спогади про батьківство? Так чи інакше, але можна стверджувати, що упродовж життя І. Дряпаченко опосередковано відтворював у живописі і графіці філософські мотиви. І в «Академічний період» своєї творчості, який митець вважав найщасливішим, і у другий – «Воєнний», коли смерть стала звичайною справою. Війна є війна.

Що таке людське буття? В чому полягає щастя? Роздуми про це не полишали художника й у радянські часи. Живописне полотно «Мадонна під яблунею» є тому яскравим прикладом. Чому так сталося? Може все почалося ще у дитинстві, колі малий Іван вперше побачив Козельщинську ікону Божої Матері? А крізь десятиліття в житті І. Дряпаченка з'явилася ще одна Божественна Матір з дитиною. Нагадаємо, що у бесіді з О. Гончаром І. Дряпаченко нібито згадав твір 1530-х рр. відомого німецького живописця і графіка епохи Ренесансу Лукаса Кранаха Старшого «Мадонна з немовлям під яблунею» [3]. Кранах зобразив Марію царицею райського саду, якій належать казкові краєвиди. Ця картина зберігається в Ермітажі з 1851 р. І. Дряпченко, навчаючись у Петербурзі та відвідуючи Ермітаж, без сумніву захоплювався нею. Саме вона надихнула митця на створення на початку 1930-х рр. тернівщанської Мадонни. Крім того, І. Дряпаченко не був одружений. Так і ніколи талановитий художник не пізнав сімейного щастя. Чи напустив він на себе сум? «Художник ранкової зорі» не ділився ні з ким своїми думками. Вони пронизали його творчість.

А Козельщинська ікона Божої Матері знаходилася у монастирі Різдва Пресвятої Богородиці до 1929 р., коли однойменна церква була закрита. З архівних документів 1960-х рр. ЦДАМЛМ України відомо, що «у громадянки с. Василівка Сундук І. Я. зберіглася від часу закриття церкви у 1930 році ікона «Тайна вечеря», що була написана молодим художником [І. Дряпаченком у 1904 р. – *Т. М.*]». У книзі 2007 р. полтавських істориків та краєзнавців В. Жук та Г. Сердюк «Перлина Козельщини. Сторінки з історії Козельщинського Різдва Богородиці жіночого монастиря» опубліковано світлину початку XX ст. з іконостасом церкви [6]. Він ще не повністю оформлений іконами. Однак, за іконографією, ікона «Тайна вечеря» розташовується зазвичай у святковому чині над Царськими воротами. На фотографії можна розгледіти цю ікону.

Головні філософські категорії та релігійні образи пройшли через все життя і творчість І. Дряпаченка, який помер на самоті у своїй хаті 24 грудня 1936 р. [10]. Недарма видатний український письменник О. Гончар відтворив

образ художника у своєму романі. А. Терещенко витратив все життя на те, щоб повернути з небуття ім'я свого вчителя. Найвідоміший земляк І. Дряпаченка філософ Г. Сковорода вважав Біблію ключем для розуміння буття [7]. Те саме можна сказати про І. Дряпаченка. Адже своє тлумачення основних філософських категорій він розкрив через палітру.

Підсумовуючи, зазначимо, що впродовж XIX–XXI ст. роботи І. Дряпаченка брали участь у виставках: з 1898 р. у Москві, потім до 1917 р. – у Петербурзі, Кременчузі та Швейцарії (точне місце невідомо). За радянських часів: на початку 1930-х рр. у с. Козельщина Полтавської області, Харкові та Києві, у 1962 р. – Львові, у 1983 р. – Кременчузі, а в XIX ст. – у Києві (2013 р.), Могильові (2013 р.) та Москві (2014 р.). Нині місце знаходження переважної більшості творів І. Дряпаченка не відоме. Фрагментарно живопис і графіка художника представлені у музеях України, Росії і Республіки Білорусь [10]. І. Дряпаченко працював у всіх жанрах: портрет, натюрморт, пейзаж, історичному та міфологічному. При цьому творчість митця не обмежувалася окремою технікою чи стилем. Він – майстер реалізму. У живописних творах дореволюційного періоду також простежується вплив імпресіонізму. І. Дряпаченко – яскравий представник української малярської традиції першої третини XX ст.

Наукова новизна дослідження виявляється через розкриття філософських мотивів творчості І. Дряпаченка. Це – новий підхід у наукових розвідках станкового живопису і графічних робіт майстра. Отже, становить інтерес при дослідження українського образотворчого мистецтва першої третини XX ст.

Висновки. Філософсько-релігійні аспекти творчості І. Дряпаченка, психологічні та фактологічні деталі його біографії (за спомінами О. Гончара та А. Терещенка) дозволяють стверджували наступне: незважаючи на важкі умови побуту чи екстремальні обставини творчої праці, І. Дряпаченкові було притаманне філософське відношення до життя, безмежна любов до рідної землі, сердечність та людяність, прагнення пошуку щастя. Споконвічні людські цінності відтворено у його знаковому творі «Мадонна під яблунею», загадка та швидкоплинність життя у графічних аркушах «Галіція. Російські могили біля костьолу у містечку Горожанка» та «Похорон дитини». В цих роботах художник відображає узагальнено-філософські думки про буття. Натомість, в релігійних сюжетах, зокрема, «Святе сімейство», підкреслює суто земні почуття. Розуміння цього стане у нагоді при подальших мистецтвознавчих студіях його мистецької спадщини у контексті розвитку українського образотворчого мистецтва першої третини XX ст.

Примітки:

1. Харківський художній музей
2. Державний російський музей (Санкт-Петербург, РФ)
3. Полтавський художній музей (галерея мистецтв) ім. Миколи Ярошенка
4. Науково-дослідний музей Російської академії мистецтв (Санкт-Петербург, РФ)
5. Національний музей у Львові ім. А. Шептицького
6. Донецький обласний художній музей
7. Могильовський обласний краєзнавчий музей ім. Е.Р. Романова (Республіка Білорусь)
8. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України
9. Кременчуцький краєзнавчий музей

Література

1. Газети України 1930–1934 рр. у фондах Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського: Каталог: У 2 ч. К., 2004. Ч. 1. С. 709, 799.
2. Гончар О. Т. «Твоя зоря». Роман. Розклейка з авторськими правками. 1976–1979. ЦДАМЛМ України, ф. 34, оп.1, спр. 287, арк. 250.
3. Гончар О. Т. Твоя зоря. *Вітчизна*. К., 1980. № 2. С. 23-33.
4. Дряпаченко И. Галиция. Русские могилы у костела в местечке Горожанке. *Летопись войны 1914−15−16 гг.* 1916. № 114 (обкладинка).
5. Дряпоченко И. К. Святое сімейство. *Огонёк*. Спб, 1913. № 11.
6. Жук В. М., Сердюк Г. Д. Перлина Козельщини. Сторінки з історії Козельщинського Різдва Богородиці жіночого монастиря. Вид. 3-є. Полтава: АСМІ, 2007.
7. Куташ І. Категорія щастя в філософії Григорія Сковороди. *Хроніка-2000*. К. №37-38. С. 332-350.
8. Николаева Т. Фронтовые работы 1916−1917 гг. украинского художника и графика И. К. Дряпаченко. *Первая мировая война в судьбах народов Европы и мира: сборник научных статей* / отв. редактор и составитель В. М. Гладилин. Нежин: НГУ им. Н. Гоголя, 2014. С. 40-47.
9. Ніколаєва Т. О. «Мадонна під яблунею» Івана Дряпаченка. *Мистецтво і освіта.* № 1 / Національна академія педагогічних наук України. 2015. № 1-2. С. 78-79.
10. Ніколаєва Т. Повернення з небуття (архівні документи про українського художника І. Дряпаченка). *Архіви України*. К., 2013. № 4 (286). С. 143-155.
11. Ніколаєва Т., Гудзь Я. Твори І. Дряпаченка в мистецькій збірці Кременчука. *Музейний простір*. К., 2014. № 2 (12). С. 46-48.
12. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття. К. Наук. думка, 1986. С. 213.
13. Терещенко А. К. «І. К. Дряпаченко». ЦДАМЛМ України, ф. 1144, оп. 1, спр. 14.

References

1. Newspapers of Ukraine 1930−1934 in the funds of the National Library of V. Vernadsky. (2004). Catalog. Kiev. Part 1. P. 709, 799 [in Ukrainian].
2. Gonchar, O. (1976−1979). Tvoia zoria. Novel. Copywriting. TsDAMLM of Ukraine, F. 34. L. 1. F. 287. P. 250 [in Russian].
3. Gonchar, O. (1980). Tvoia zorya. Vitchizna. Kiev. No. 2. P. 23-33 [in Ukrainian].
4. Driapanchenko, I. (1916). Galicia. Russian graves at the church in Gorozhanka. The chronicles of the wars of 1914−15−16. No. 114. Cover [in Russian].
5. Driapochenko, I. (1913). Holy Family. Ogonek. St. Petersburg. No. 11 [in Russian].
6. Zhuk, V. & Serdyuk, G. (2007). Pearl of the Kozelshchyna. Pages on the history of the Kozelshchinsky Nativity of the Virgin of the Women's Monastery. Poltava. ASMI [in Ukrainian].
7. Kutash, I. The category of happiness in the philosophy of Gregory Skovoroda. Chronicle-2000. Kiev. No. 37−38. P. 332-350 [in Ukrainian].
8. Nikolaeva, T. (2015). Madonna under apple tree by Ivan Driapachenko. Mistetztvo i osvita. National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine. No. 1-2. P. 78-79 [in Ukrainian].
9. Nikolayeva, T. (2014). Front works of 1916−1917 by Ukrainian artist and graphic artist I. Dryapachenko. The First World War in the Destiny of Peoples of Europe and the World. The collection of scientific articles. Nezhin. NGU im. N. Gogol. P. 40-47 [in Russian].
10. Nikolaeva, T. (2013). Return from non-existence (archival documents about the Ukrainian artist I. Driapanchenko). Arhivi Ukrainy. Kiev. No. 4. P. 143-155 [in Ukrainian].
11. Nikolaeva, T., Gudz, Y. (2014). Works of I. Driapanchenko in the collection of Kremenchuk's museum. Muzeyni prostir. No. 2. P. 46-48 [in Ukrainian].
12. Ruban, V. (1986). Ukrainian portrait painting of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries. Kiev. Naukova dumka. P. 213 [in Ukrainian].
13. Tereschenko, A. I. K. Dryapachenko. TsDAMLM of Ukraine, F. 1144, L. 1, F. [in Russian].

УДК 7.012:891.001

Паранько Надія Петрівна,
аспірантка кафедри художнього моделювання костюма
Київського національного університету
технологій та дизайну
nadia1612@i.ua
ORCID: 0000-0003-3862-2908
Ніколаєва Тетяна Вадимівна,
кандидат технічних наук, професор,
завідувач кафедри художнього моделювання костюма
Київського національного університету
технологій та дизайну
nikolaevatd@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2236-3681

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ СВИТ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ДОМІНІКА ДЕ ЛЯ ФЛІЗА (середина XIX ст.)

Мета роботи *– дослідити художньо-образні характеристики жіночих свит українок середини XIX ст. на основі структурного аналізу творчої спадщини Домініка Де ля Фліза задля використання їх в проектуванні сучасного одягу.* ***Методологія*** *дослідження ґрунтується на застосуванні історичного, біографічного та мистецтвознавчого підходів для аналізу творчої спадщини Домініка Де ля Фліза. Також в роботі використано літературно-аналітичний та системно-структурний аналіз форми, декору та кольорової гами українських свит.* ***Наукова новизна****. Вперше проведено науковий аналіз та систематизацію композиційних характеристик різноманіття форм, декору та колористики жіночих свит на основі вивчення та структуризації оригінальних документів з творчої спадщини дослідника української народної культури Домініка П'єра Де ля Фліза.* ***Висновки.*** *В результаті дослідження оригінальних замальовок Домініка Де ля Фліза зроблено структурний аналіз форм, колористики та оздоблення українських жіночих свит Київської губернії середини XIX ст. з метою використання результатів в процесі дизайн-проектування сучасного одягу.*

Ключові слова*: українська жіноча свита, формоутворення одягу, художньо-композиційні елементи, класифікація, декор, колористика.*

Паранько Надежда Петровна*, аспирантка кафедры художественного моделирования костюма Киевского национального университета технологий и дизайна;* ***Николаева Татьяна Вадимовна****, кандидат технических наук, профессор, заведующая кафедры художественного моделирования костюма Киевского национального университета технологий и дизайна*

Художественно-образные особенности украинских свит в творческом наследии Доминика Де ля Флиза (середина XIX ст.)

Цель работы – *исследование художественно-образных характеристик женских свит украинок середины XIX в. на основании структурного анализа творческого наследия Доминика Де ля Флиза с целью их использования в проектировании современной одежды.* ***Методология*** *исследования базируется на применении исторического, биографического и искусствоведческого подходов для анализа творческого наследия Доминика Де ля Флиза.*

© Паранько Н. П., 2018
© Ніколаєва Т. В., 2018

Также в работе использованы литературно-аналитический и системно-структурный анализ формы, декора и цветовой палитры украинских свит. ***Научная новизна.*** *Впервые произведен научный анализ композиционных характеристик разнообразия форм, декора и колористики женских свит на основании изучения и структуризации оригинальных документов из творческого наследия исследователя украинской народной культуры Доминика Пьера Де ля Флиза.* ***Выводы****. В результате исследования оригинальных зарисовок Доминика Де ля Флиза сделан структурный анализ форм, колористики и отделки украинских женских свит Киевской губернии середины XIX ст. с целью использования результатов в процессе дизайна-проектирования современной одежды.*

Ключевые слова: *украинская женская свита, формообразование одежды, художественно-композиционные элементы, классификация, декор, колористика.*

Paranko Nadiia, *Post graduate student of the Artistic Costume Design Department of Kyiv National University of Technologies and Design;* ***Nikolaieva Tetiana****, Candidate of Technical Sciences, Professor, Head of the Artistic Costume Design Department of Kyiv National University of Technologies and Design*

Imaginary features of the Ukrainian peasant's russet coat in the creative heritage of Dominique De la Flise (mid of the XIX century)

The purpose of the article*. Research of imaginary characteristics of the women's peasant's russet coat of the Ukrainian women in the middle of the XIX century on the basis of a structural analysis of the creative heritage of Dominique de la Flise for their further use in the design of modern clothing.* ***Methodology*** *of research is based on the use of historical, biographical and artistic approaches for analyzing the creative heritage of Dominique de la Flise. Also the work uses the literary and analytical, system and structural analysis of the form, decoration and color range of the Ukrainian peasant's russet coat.* ***Scientific novelty****. For the first time scientific analysis and systematization of the compositional characteristics of the variety of forms, decorations and color range of the women's peasant's russet coat based on the study and structuring of original documents from the creative heritage of the researcher of the Ukrainian folk culture Dominique Pierre de la Flise were conducted.* ***Conclusions****. As a result of the research of the original sketches of Dominique de la Flise the structural analysis of shapes, color range and decoration of the Ukrainian women's peasant's russet coat of the Kyiv Province in the middle of the XIX century was made for the use of results in the design, namely in the design of modern clothing.*

Key words*: Ukrainian women's peasant's russet coat, formation of the clothing, imaginary and composition elements, classification, decoration, color range.*

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі розвитку людства формується єдиний культурний простір, який складається з великої кількості національних культур. Щоб зберегти свою індивідуальність, для суспільства важливо знову звернутись до культурної спадщини свого народу, що веде до необхідності збереження та відродження національних традицій. Однією із складових самоорганізації українства як загальнолюдської спільноти є глибинні народні традиції, серед яких мистецтво творення одягу займає чільне місце. Український народний одяг, зокрема класичний національний одяг XIX і початку XX ст., відзначається багатством і різноманітністю форм та великою мистецькою красою художнього оздоблення [7, 19]. В одязі український народ відобразив свою самобутність, ментальність, творчий потенціал, глибинність національної життєствердженості [1, 69]. Народний костюм як виразник національної ідентичності спонукає дизайнерів до створення сучасних форм одягу на основі вивчення культурної народної спадщини. Науковий аналіз створення українського народного костюма, його колориту і орнаментальності

та класифікація його складових особливо актуальні в теорії та практиці сучасного дизайн-проектування.

Аналіз досліджень і публікацій. Історіографія питання дослідження художньо-композиційних характеристик українського народного костюма налічує значну кількість праць дослідників.

Накопичено багатий науковий матеріал: праці науковців середини XIX – поч. XX ст. (Х. Вовка, В. Білозуба, В. Заболотного, М. Рильського, К. Стамерова). Досягненням в вивченні українського народного костюма є праці дослідників другої половини XX ст. (К. Матейко, Г. Маслової, Т.Ніколаєвої, О. Косминої, П. Одарченко, Г. Царинник). Сучасними науковцями розпочато новий етап дослідження українського одягу, пов'язаний з поглибленим вивченням комплексів одягу з різних етнографічних регіонів (З. Васіна, Г. Стельмащук, Л. Пономар, О. Федина, К. Тимочко). Проте, опубліковані праці не вичерпують аспектів дослідження форми та структури українського народного костюма і визначають нові завдання для дослідників.

Мета роботи – дослідити художньо-образні характеристики жіночих свит українок середини XIX ст. на основі структурного аналізу творчої спадщини Домініка Де ля Фліза задля використання їх в проектуванні сучасного одягу.

Виклад основного матеріалу. Значний матеріал для дослідження українського народного костюма XIX ст. дають малюнки з рукописів доктора медицини, француза за походженням, дослідника української культури Домініка Де ля Фліза [2, 8]. Його творчий здобуток – унікальне явище в історії української і європейської науки та культури середини XIX ст. Достовірні відомості і багатий ілюстративний матеріал альбомів Домініка Де ля Фліза мають велике практичне значення, оскільки вони з'явилися в результаті безпосередніх спостережень, тобто засобом, найбільш виправданим в сучасній етнографії. Багато явищ культури та побуту з того часу зникли або трансформувалися під впливом різних чинників, тому пізнавальне значення праць Де ля Фліза важко переоцінити. Ще унікальність альбомів Де ля Фліза полягає в тому, що він розглядав українців очима іноземця: лікар вивчає народні традиції в костюмі, і в результаті ми маємо унікальну своєрідну спадщину, яка розкриває художньо-образні особливості українського вбрання зовсім в інший спосіб, аніж це зробили би фахівці з вивчення безпосередньо костюма. На його замальовках одягу постають не схематичні фігури, а живі динамічні постаті, якими вони були в часи, віддалені від нас більше, ніж півтора століттями. Замальовки Де ля Фліза презентують різноманітність видів та форм українського народного костюма (свити, юпки, кожухи, сорочки, плахти, головні убори, взуття, прикраси) мешканців Київського, Васильківського, Сквирського, Таращанського, Бердичівського, Липовецького, Радомишльського, Черкаського, Чигиринського та Звенигородського повітів Київської губернії. Аналізуючи його достатньо інформативні роботи, можна зрозуміти пропорційне співвідношення елементів одягу, колористику, оздоблення, манеру одягання речей [4].

У створенні українського народного строю, його силуету, емоційної виразності основним композиційно-психологічним центром був верхній одяг.

Його художньо-образні особливості (формоутворення, колористика, орнаментація) вдосконалювалися українськими митцями впродовж віків.

Свита є одним із архаїчних зразків українського народного одягу. Це верхній одяг унісекс із домотканого сукна. В залежності від крою спинки свити поділялись на три типи: пряма, без складок на спині, з вусами по боках; з прохідкою та складками по обидва боки від прохідки (прохідка – це площина без складок від коміра донизу); без прохідки, коли спинка в стані відрізна, рисована [3, 143]. Оцінюючи конструктивні особливості української народної свити, можна зазначити, що різноманітність її варіантів досягалася відносно простими способами поєднання основних (спинка, пілки) прямокутних шматків тканини і вшивання клинів. У середині XIX – на початку XX ст. в Україні одночасно побутували прямі, розширені, приталені, невідрізні в талії (багатоклинні), призбирані з частково або повністю відрізною спинкою форми верхнього одягу [6, 84]. Жіночі та чоловічі свити за кроєм були однакові, відрізнялися лише тим, що жіночі свити мали більш різнопланову варіативність оздоблення. Також колористика жіночих свит була частіше світлою.

У творчій спадщині дослідника української культури Домініка Де ля Фліза представлені жіночі свити Київської губернії з переважно приталеним силуетом, розширеним від пояса донизу. Але є і винятки: українки Черкаського повіту зображені в свитах прямого неприталеного силуету. Крій спинки свити представлений двома типами: українки Київського і Васильківського повітів зображені в свитах, які мають крій «до вусів», а в Радомишльському повіті зображена свита «з рясами» з повністю відрізною спинкою [5, 636]. Цікавий факт, що на замальовках Де ля Фліза на жіночих свитах пояс здебільшого не представлений. А всі чоловічі свити підперезані поясом. На жіночих свитах пояс зустрічається дуже рідко. З усіх зображених замальовок лише мешканка с. Білилівка Бердичівського повіту одягнена в свиту з орнаментованим поясом, який зав’язаний спереду на великий бант. У Радомишльському повіті є дві свити з поясом: коричнева свита з яскраво-зеленим поясом і світла свита голубого відтінку з червоним поясом. Із замальовок Де ля Фліза видно, що пояси одягались трохи вище талії, щоб зробити силует більш витонченим. Класифікація свит по довжині: свити були короткі (до середини стегон), середньої довжини (до колін) та довгі (до щиколотки). Аналізуючи замальовки Де ля Фліза, можна зробити висновок, що свити Київської губернії здебільшого довгі, але, якщо простежити довжину свит по повітах, то в Київському повіті частіше носили свити середньої довжини, в Васильківському і Радомишльському повітах – здебільшого довгі свити, але є і середньої довжини. В Черкаському та Липовецькому повітах – довгі свити.

На жіночих свитах було багато вишивки, оздоб із кольорових шнурів, аплікацій кольоровим сукном і шкірою. Орнамент розташовувався на горловині свити, по низу рукавів, по краю правої поли, на спинці свити понад «вусами» чи «рясами». Судячи із замальовок Де ля Фліза, більш орнаментовані свити належали українкам Київського, Васильківського та Бердичівського повітів. Мешканка с. Білилівка Бердичівського повіту зображена в свиті, щедро оздобленій шнуром, аплікацією та вишивкою. Менш орнаментовані, а то і

зовсім без орнаменту, свити мешканок Таращанського, Черкаського та Чигиринського повітів.

Рис. 1. Класифікація художньо-композиційних елементів українських свит (Київський повіт).

На прикладі Київського (рис. 1) та Васильківського (рис. 2) повітів Київської губернії представлені силуетні форми з урахуванням пропорцій, типи комірів, колористика та інші характеристики свит.

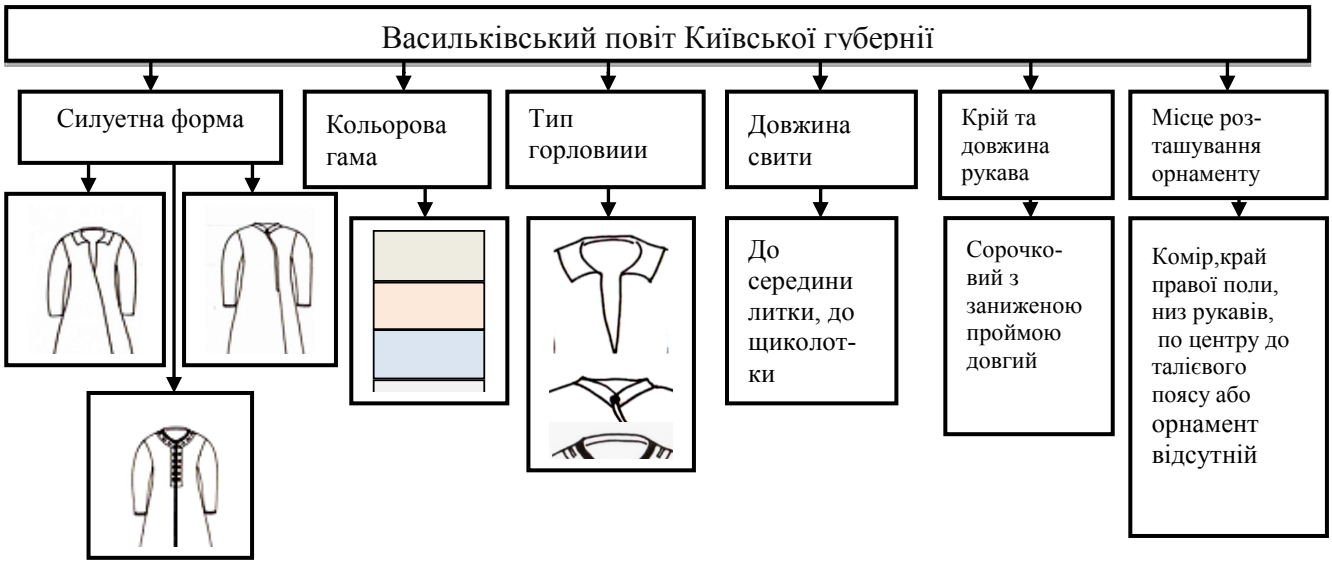


Рис. 2. Класифікація художньо-композиційних елементів українських свит (Васильківський повіт).

У дослідженнях науковців здебільшого описуються українські свити з круглим вирізом або з коміром-стойкою. Такі ж екземпляри свит представлені і в фондових музейних колекціях. В наукових працях Х. Вовка [3, 144],

В. Білозуба, В. Заболотного, М. Рильського [2] наголошується на тому, що серед досліджень, присвячених українському народному вбранню, саме на замальовках Домініка Де ля Фліза зустрічаються свити з відкладними комірами. Дійсно, в альбомах Де ля Фліза широко представлені свити з комірами різної конфігурації. Домінік Де ля Фліз дуже сумлінно вималював оформлення горловини представлених ним свит. На своїх замальовках він презентував 23 варіанти оформлення горловини української жіночої свити. Це круглі вирізи з коміром і без коміра, відкладні коміри різної конфігурації, шалеві коміри. Виріз для коміра в жіночих свитах робили закруглений та значно ширший, ніж у чоловічій свиті, щоб було видно шийні прикраси. В більш давніх свитах рукави закінчувались «заковрашами» (закотами), обрамленими шнурами та вишивкою. На малюнках Де ля Фліза рукави свит звужені донизу, без закотів. Майже всі зображені свити мають довгі рукави, але є і винятки. Мешканка Радомишльського повіту зображена в коричневій свиті з короткими рукавами (рукав лише закриває лікоть).

Варіанти комірів свит Київської губернії представлені на рис. 3.

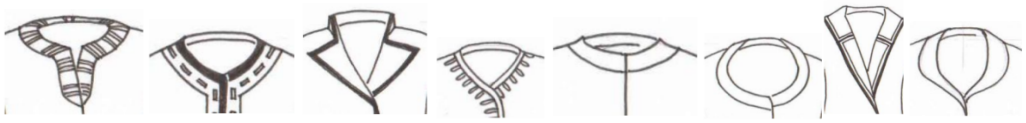


Рис. 3. Варіанти оформлення горловини українських жіночих свит

Досліджуючи замальовки Де ля Фліза, можна знайти цікаві і маловідомі в науковому обігу конструктивні елементи в формоутворенні жіночих свит: лівостороння застібка, орнаментований каптур, рукав довжиною ¾, орнаментований широкий пояс.

У процесі проектного дослідження народного костюма проводиться аналіз його структурної побудови та художньо-композиційних характеристик з подальшим виділенням найхарактерніших елементів, які можна трансформувати в форму сучасного одягу, визначену естетичними та ергономічними вимогами. У сучасному дизайн-проектуванні одягу доцільні такі напрями використання народних традицій: крій, матеріали, техніка виконання, колористика, оздоблення, манера одягання, поєднання складників у комплекси. Науковий аналіз створення українського народного костюма особливо актуальний в теорії та практиці сучасної художньо-проектної культури.

Наукова новизна. Вперше проведено науковий аналіз та систематизацію композиційних характеристик різноманіття форм, декору та колористики жіночих свит на основі вивчення та структуризації оригінальних документів з творчої спадщини дослідника української народної культури Домініка П’єра Де ля Фліза.

Висновки. Проведені дослідження представляють поглиблений аналіз тектонічних характеристик української народної свити за матеріалами замальовок дослідника української культури Домініка Де ля Фліза. Досліджено силуети свит, типи комірів, довжину свит, крій та довжину рукава, кольорову гаму та місце розташування орнаменту по різним повітам Київської губернії.

Матеріал висвітлюється вперше з точки зору пошуку можливостей використання художньо-образних особливостей українського народного костюма в дизайн-проектуванні сучасних моделей одягу. Вивчення структурних характеристик та систематизація складових формоутворення українського народного костюма є актуальним на сучасному етапі розвитку проектної культури, спрямованої на збагачення естетичних уподобань споживачів моди. Також запропоновано напрями використання народних етномистецьких традицій в проектуванні сучасного костюма.

Література

1. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво. / Є.А. Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай, М.Є. Станкевич. Львів: Світ, 1993. 272 с.
2. Білозуб В.Г., Заболотний В.Г., Рильський М.Т. Українське народне мистецтво. Вбрання. / В.Г. Білозуб,. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 158 с.
3. Вовк Х.К. Студії з української етнографії та антропології. К.: Мистецтво, 1995. 336 с.
4. Де ля Фліз Д.П. Костюми селян Київської губернії. URL: http://litopys.org.ua/deflise/flise02.htm (дата звернення 16.06.2018).
5. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С.Грушевського НАН України, Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім.В.І. Вернадського. Альбоми Де ля Фліза у 2-томах. Т.2 / за ред. Н. Черкаської. Київ: Поліграфкнига, 1999. 687 с.
6. Ніколаєва Т.О. Історія українського костюма. Київ: Либідь, 1996. 176 с.
7. Український народний одяг. Ukrainian folk costume / за ред. П. Одарченко, Г. Царинник; пер. О. Пащак-Трач. Торонто-Філадельфія, 1992. 311 с.

References

1. Antonovych, E.A. & Zakharchuk-Chuhaj, R.V. & Stankevych, M.E. (1993). Arts and Crafts. Lviv: Svit [in Ukrainian].
2. Bilozub, V.H. & Zabolotnyi, V.H. & Rylskyi, M.T. (1961). Ukrainian folk art. Appointments. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
3. Vovk, Kh.K. (1995). Studies on Ukrainian ethnography and anthropology. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. De la Flis D.P. Costumes of the villagers of the Kyiv province. Retrieved from http://litopys.org.ua/deflise/flise02.htm [in Ukrainian].
5. Instytut ukrainskoi arkheohrafii ta dzhereloznavstva im. M.S.Hrushevskoho NAN Ukrainy, Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im.V.I. Vernadskoho (1999). Albums of De la Fliz in 2 vols. V. 2. Kyiv: Polihrafknyha [in Ukrainian].
6. Nikolayeva, T.O. (1996). Ukrainian folk costume history. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
7. Odarchenko, P. & Tsarynnyk, G. (Eds.). (1992). Ukrainian folk clothing. Toronto-Philadelphia [in Ukrainian].

ТЕАТР, КІНО ТА ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 793. 38 (4-11) «18»

Павлюк Тетяна Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв,
24caratsofart@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3940-9159

ПРОБЛЕМАТИКА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ПРОЦЕСІ СТАНДАРТИЗАЦІЇ АНГЛІЙСЬКОГО СТИЛЮ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Мета статті. *Розглянути процес стандартизації англійського стилю бального танцю як втілення ідей національної ідентичності.* ***Методологія дослідження.*** *Постановка мети дослідження актуалізує використання загальнонаукових методів та принципів аналізу специфіки процесу стандартизації англійського стилю бального танцю: джерелознавчого (для вивчення матеріалів британських спеціалізованих періодичних видань 1920–1930-х рр.); аналітичного (для опрацювання історичної, культурологічної та мистецтвознавчої наукової літератури); історичного (для вивчення історичних передумов формування англійського стилю бального танцю); термінологічного (для уточнення змісту та встановлення взаємозв'язку понять «англізація», «бальний танець», «національна танцювальна культура», «національна ідентичність»).* ***Наукова новизна.*** *Здійснено мистецтвознавче дослідження тенденцій розвитку популярної танцювальної культури у Великобританії в 20–30-х рр. XX ст. та процесу стандартизації англійського стилю бального танцю як частини транснаціональної системи культурного звернення, під впливом країн континентальної Європи, британських колоній, Латинської Америки та Сполучених Штатів Америки; виявлено, що процес стандартизації англійського стилю бального танцю відбувався у контексті культурної політики і практики, спрямованих на боротьбу зі зростанням впливу на населення Британських островів американської культури і забезпечив простір для вираження та втілення ідей національної ідентичності.* ***Висновки.*** *Стандартизація англійського стилю – процес набагато складніший за встановлення певної форми кроків та фігур танців. Послідовно стверджуючи, що танець є вираженням національного характеру, професійні танцюристи і вчителі танців прагнули створити британську форму танцю, яка відрізняється від іноземних форм. Саме процес англізації іноземних бальних танців, на нашу думку, є одним із найважливіших елементів у процесі створення національної танцювальної культури Великобританії 1920–1930-х рр., який посприяв формуванню простору для вираження ідей національної ідентичності.*

Ключові слова: *англійський стиль, бальні танці, стандартизація, національна ідентичність, культурна політика.*

Павлюк Татьяна Сергеевна, *кандидат искусствоведения Киевского национального университета культуры и искусств*

Проблематика национальной идентичности в процессе стандартизации английского стиля бального танца

Цель статьи. *Рассмотреть процесс стандартизации английского стиля бального танца как воплощение идей национальной идентичности.* ***Методология исследования.***

© Павлюк Т. С., 2018

Постановка цели исследования актуализирует использование общенаучных методов и принципов анализа специфики процесса стандартизации английского стиля бального танца: источниковедческого (для изучения материалов британских специализированных периодических изданий 1920–1930-х гг.); аналитического (для обработки исторической, культурологической и искусствоведческой научной литературы); исторического (для изучения исторических предпосылок формирования английского стиля бального танца); терминологического (для уточнения содержания и установления взаимосвязи понятий «англизация», «бальный танец», «национальная танцевальная культура», «национальная идентичность»). ***Научная новизна.*** *Осуществлено искусствоведческое исследование тенденций развития популярной танцевальной культуры в Великобритании в 20–30-х гг. XX в. и процесса стандартизации английского стиля бального танца как части транснациональной системы культурного обращения, под влиянием стран континентальной Европы, британских колоний, Латинской Америки и Соединенных Штатов Америки; выявлено, что процесс стандартизации английского стиля бального танца происходил в контексте культурной политики и практики, направленных на борьбу с ростом влияния на население Британских островов американской культуры и обеспечил пространство для выражения и воплощения идей национальной идентичности.* ***Выводы.*** *Стандартизация английского стиля – более сложный процесс, чем установление определенной формы шагов и фигур танцев. Последовательно утверждая, что танец является выражением национального характера, профессиональные танцоры и учителя танцев стремились создать британскую форму танца, которая отличается от иностранных форм. Именно процесс англизации иностранных бальных танцев, по нашему мнению, является одним из важнейших элементов в процессе создания национальной танцевальной культуры Великобритании 1920–1930-х гг., который помог формированию пространства для выражения идей национальной идентичности.*

Ключевые слова: *английский стиль, бальные танцы, стандартизация, национальная идентичность, культурная политика.*

Pavlyuk Tetiana, *Candidate of Arts, Associate Kyiv National University culture and arts*

The problems of national identity in the process of standardization of the English style of ballroom dance

The purpose of the article. *Consider the process of standardization of the English style of ball dance as the embodiment of the ideas of national identity.* ***Methodology.*** *Setting a research objective actualizes the use of general scientific methods and principles for analyzing the specifics of the standardization process of the English style of ballroom dance: source study (for studying materials from British specialized periodicals of the 1920s and 1930s); analytical (for processing historical, cultural, and art history scientific literature); historical (to study the historical background of the formation of the English style of ballroom dance); terminological (to clarify the content and establish the relationship of the concepts of «anglization», «ballroom dance», «national dance culture», «national identity»).* ***Scientific novelty.*** *An art study of the trends in the development of popular dance culture in the UK in the 1920s and 1930s was carried out the twentieth century and the process of standardization of the English style of ball dance as part of a transnational system of cultural circulation, influenced by the countries of continental Europe, the British colonies, Latin America and the United States of America; It is revealed that the process of standardization of the English style of ball dance took place in the context of cultural policies and practices aimed at combating the growing influence on the population of the British Isles of American culture and provided a space for the expression and embodiment of the ideas of national identity.* ***Conclusions.*** *The standardization of the English style is a more complicated process than the establishment of a certain form of steps and dance figures. Consistently claiming that dance is an expression of national character, professional dancers and dance teachers sought to create a British dance form that is different from foreign forms. It is precisely the process of anglisation of foreign ballroom dancing, in our opinion, is one of the most important elements in the process of*

creating the national dance culture of Great Britain of the 1920–1930s, which helped to create a space for the expression of ideas of national identity.

Key words: *English style, ballroom dancing, standardization, national identity, cultural policy.*

Актуальність теми дослідження. У 1920–1930-х рр. професіоналізація бального танцю та розвиток індустрії танцю активно інвестувалися з метою створення або легітимізації британського популярного танцю, стандартизації кроків та фігур бального танцю, становлення англійського стилю, в якому лейтмотивом є передові ідеї про націю, демократію та національну єдність. У даному дослідженні процес «акліматизації» та стандартизації популярних танців, розглядається в межах транснаціонального культурного обміну, оскільки, з одного боку більшість бальних танців було імпортовано, з іншого – танцювальні форми, створені англійськими танцюристами і вчителями танців були своєрідною відповіддю іноземному впливу на національну танцювальну культуру. Окреслена проблематика зумовлює актуальність дослідження.

Мета статті. Розглянути процес стандартизації англійського стилю бального танцю як втілення ідей національної ідентичності.

Аналіз публікацій. Особливості процесу стандартизації англійського стилю, як одного з трьох конкурсних стилів виконання спортивних бальних танців, привертали увагу багатьох зарубіжних та українських дослідників танцю, культурологів та мистецтвознавців: Т. Тракалюк («Становлення та розвиток спортивного танцю в світі», 2014), О. Передельського та К. Крухмалевої («Історія розвитку спортивних танців у світовій та вітчизняній практиці», 2015 р.), М. Кеби («Особливості формування соціальних і конкурсних бальних танців англійського стилю (20-30- рр. ХХ ст.)», 2018 р.) та ін. У наукових працях аналізуються аспекти розробки танцювальної техніки; внесок провідних танцюристів та екзаменаторів, членів Імперського товариства вчителів танцю у формування та канонізацію кроків та фігур сучасної європейської програми бальних танців тощо. Проте процес стандартизації англійського стилю бального танцю як втілення ідей національної ідентичності й досі лишається недостатньо висвітленим.

Виклад основного матеріалу. Після Першої світової війни нова популярна форма танцю, відома як сучасні бальні танці, завдяки простоті та оригінальності швидко стає основним танцювальним стилем на території Великобританії. Відкриття численних доступних суспільних танцювальних майданчиків (наприклад, Пале-де-данс), забезпечило нові, більш стандартизовані можливості розвитку танцю як дозвіллєвої діяльності для британців усіх регіонів та класів. Більше того, розвиток соціального бального танцю став частиною більш широкої комерціалізації та масового маркетингу дозвілля, який відбувся у 20–30-х рр. ХХ ст. Завдяки його міцному зв’язку з багатьма комерційними культурними формами, у тому числі музикою, радіо, кіно та пресою, танцювальна культура отримує масову популяризацію.

Відтак, можемо позиціонувати визначення «національна танцювальна культура» як масову культуру, яка розвивається за умов доступного та

однорідного досвіду й забезпечує простір для вираження та втілення ідей національної ідентичності.

Варто зазначити, що процес стандартизації англійського стилю бального танцю відбувався у контексті культурної політики і практики, спрямованих на боротьбу зі зростанням впливу на населення Британських островів американської культури. П. Бейлі зазначає, що у 1920-х рр. англійська Федерація артистів естради стала «жорстко протекціоністською та расистською» за рахунок постійно зростаючої присутності американських виконавців на сцені мюзик-холу, тоді як у 1930-х рр. мюзик-холи, як і англійський стиль бального танцю, схилявся до «британської взірцевості» [2, 505]. Подібний процес відбувався і в британській кіноіндустрії – побоювання впливу голлівудських фільмів призвело до введення в дію системи квоти (згідно до Закону про кінематографічні фільми від 1927 р., визначений відсоток фільмів, показаних у Великобританії, повинен був бути вироблений британцями), а також активному сприянню розширення національного кіновиробництва. А у 1935 р., через занепокоєння чисельністю виступів американських груп у Великобританії, Спілка музикантів наклала ряд заборон на гастролі [13, 145–146].

На думку провідного професійного виконавця бальних танців Великобританії В. Сільвестра, який був безпосереднім учасником процесу сублімації даної культурної форми з більш широкою соціальною структурою нації, еволюції та стандартизації англійського стилю, бальні танці – це не діяльність, яка відрізана від світу, а жива субстанція, яка напрочуд чуттєва до впливу подій в оточуючому середовищі: «зміна моди, війна, підвищення інтересу до певної зарубіжної країни, популярні кінофільми та музика, нові можливості для подорожей, соціальні потрясіння – все це мало наслідки у процесі формування» [18, 17]. Зазначимо, що подібні думки на сучасному етапі висловлює багато дослідників. Так, наприклад, Д. Мелніг зазначає, що форми сучасного бального танцю є символічними або виразними з-поміж багатьох соціальних та культурних цінностей (стосовно окремих або групових ідентичностей, класових інтересів та ін.), зокрема, їх часу, місця та історичних контекстів [10, 5]. Отже, на думку танцюристів, вчителів танців та науковців, беззаперечним є факт, що бальний танець відображає багато складних соціальних та культурних проблем.

Нові бальні танці – Фокстрот, Уанстеп, Танго, Повільний вальс та Квікстеп – були сформовані британським танцювальним товариством, яке у 1920–1930-х рр. перебувало у стадії активного розвитку і професіоналізації та стандартизації, в так званий, «англійський стиль» бальних танців. На нашу думку, процес професіоналізації – центральний в еволюції англійського стилю, оскільки нові зв’язки між вчителями танців, зростання конкурсних танців та інші професіональні розробки формували не лише зміст нових бальних танців, а й манеру їх виконання танцювальною публікою.

У 20–30-х рр. XX ст. Великобританія стала лідером процесу розвитку бальних танців. Не зважаючи на те, що танцюристи інших країн, які територіально були ближчими до джерела танцювального матеріалу, були

першими, хто експериментував із ними, саме англійські вчителі танців, проаналізувавши кроки і рухи, переосмислили та нормалізували їх, що посприяло розвитку сучасної техніки виконання бальних танців та зробило англійський стиль першочерговим для 3/5 танцюристів світу [16, 10].

У 1922 р., відомий професійний танцюрист А. Маккензі, в статті для «Dancing Times», порівнюючи розвиток бальних танці в Парижі та Лондоні, описав новий варіант Фокстрота, який було представлено американськими танцюристами на паркеті паризької бальної зали, зазначивши, що їх варіант було з великим ентузіазмом прийнято французькими вчителями танців і танцюристами. Особливий акцент А. Маккензі зробив на тому, що бальні танці у Франції – синтез іноземних стилів, тоді як британські – стійкі до зовнішніх впливів і подібна ситуація за жодних умов не трапилася б у Лондоні, оскільки для англійців «бальні танці розвиваються в умовах національного впливу, мають абсолютний національний характер і наділені рисами національного темпераменту» [9, 777–779].

На нашу думку, ця стаття цілком відображає активні зусилля танцюристів та вчителів танців на розвиток конкретного англійського стилю бального танцю. Хоча станом на 1922 р. у британських бальних залах виконували переважно танці, які виникли за межами країни, процес «англізації» іноземних, а особливо американських танцювальних стилів, а також включення в інші танці типових елементів британської танцювальної культури, посприяло створенню простору для розгляду, вираження та втілення національної ідеї.

У травні 1920 р. група провідних вчителів танців Великобританії, у Графтон Галері (Grafton Galleries) у Лондоні, ініціювала процес, який завершився стандартизацією кроків англійського стилю бального танцю.

Варто зазначити, що рішення про необхідність стандартизації кроків бальних танців було пов’язано з рядом проблем, у тому числі, необхідністю узгодження навчальної програми танцювальних шкіл та прагненням ізолювати бальні танці від сторонньої критики. Проте ще одна важлива причина була озвучена на першій конференції, під час дискусій – група вчителів танців розкритикувала пропозиції щодо стандартизації, висловлені відомим танцюристом месьє Морісом, на тій підставі, що він не був британцем: «а чи має право американець навчати нас, англійців, танцювати, хоча ми це прекрасно вміємо» [16, 43–44]. Втім, не дивлячись на подібні аргументи, пропозиції Моріса були прийнято одноголосно, після того, як впливові оратори зазначили, що оскільки більшість танців винесених на обговорення – американські за походженням, думка Моріса, як «найвеличнішого американського танцюриста» [16, 44] є дуже вагомою.

На нашу думку, цей інцидент можна розглядати як передвісник того, що стандартизація англійського стилю – процес набагато складніший за встановлення певної форми кроків та фігур танців. Жоден із танців, які сформували оригінальну стандартну четвірку англійського стилю – Фокстрот, Уанстеп, Танго та Повільний вальс (із 1929 р. Уанстеп замінено Квікстепом. – *Авт.*), не виник у Великобританії, що не завадило в процесі стандартизації перевтілити їх на танці виключно британські. Послідовно стверджуючи, що

танець є вираженням національного характеру, професійні танцюристи і вчителі танців прагнули створити британську форму танцю, яка відрізняється від іноземних форм. Саме процес англізації іноземних бальних танців, на нашу думку, є одним з найважливіших елементів у процесі створення національної танцювальної культури Великобританії 1920–1930-х рр., який посприяв формуванню простору для вираження ідей національної ідентичності.

Передусім зазначимо, що назва стилю – «англійський», фактично виключала більшу частину населення Британських островів. Проте це пояснювалося тим, що провідні професійні виконавці та вчителі бальних танців були англійцями, а не шотландцями чи валлійцями, а відтак посилання саме на англійську форму бальних танців не є спробою пригноблення, що доводить факт наявності первинних матеріалів, у яких назва «англійський стиль» та «британський стиль» використовується як взаємозамінна. Більше того, керівник Комітету бальних танців (діяв при Імперському товаристві вчителів танців), В. Сільвестр та деякі інші впливові члени конференції (понад 200 учасників. – *Авт*.), вважали за доцільне називати цей стиль бальних танців саме «британським», причому не в контексті націоналістичної риторики, а скоріше як відображення головної мети стандартизації танцювальних кроків, щоб британці виконували фокстрот у Лондоні так само як у Кардифі або Единбурзі. У той час як регіональні відмінності все ще були неминучим явищем, британці танцювали ті ж самі танці в усіх частинах Британських островів, а в культурі бальних танців англійський стиль повинен був стати стилем усієї нації. Зазначимо, що прагнення до національної єдності в бальних танцях не обмежувалося географічним чинником, а головною перевагою нових бальних танців була їх простота і, відповідно, доступність; окрім того, бальні танці постійно рекламувалися як форма танцю, в якій міг брати участь будь-хто, незалежно від вікової, гендерної та класової приналежності, а відтак створення англійського стилю зробило бальні танці національною танцювальною формою.

Варто зазначити, що успішна стандартизація кроків та фігур бальних танців у Великобританії вже сама по собі стала однією з яскравих відмінностей британських танців від американських, оскільки вчителі танців у США ще тривалий час не могли досягти такого ж рівні національної єдності серед вчителів та танцюристів, яких вони інструктували. На думку дослідників, американські вчителі танців, як і британські колеги, вважали актуальним та необхідним удосконалити кроки бальних танців протягом 1910–1920-х рр., проте їх діяльність у контексті досягнення загальнонаціональної стандартизації була менш успішною з ряду причин, у тому числі й через географічні умови [11, 71–86). Проте найбільш важливим для процесу англізації та канонізації стало переконання, що американські та інші іноземні танцювальні стилі значно відрізняються від британського темпераменту. Стандартизація англійського стилю була спрямована на те, щоб зробити бальні танці більш плавними та граційними, без різких ударів, падінь, підйомів, химерних кроків та інших особливостей, які, на думку британських вчителів танців, характеризували американський і континентальний стиль виконання. Навіть терміни, які

використовуються для описання англійського стилю (наприклад, *стриманий, витончений, помірний, урівноважений та цивілізований*) сприймаються як втілення кращих якостей британців і вирізняють Великобританію від інших країн.

Протягом 1920-х рр., з розвитком англійського стилю, бальні танці у Великобританії вже сприймалися як нова самостійна форма – трансформована і своєрідна, про що свідчать публікації провідних танцювальних експертів на сторінках тогочасних періодичних видань. Так, наприклад, у 1923 р. Ф. Річардс зазначив, що «елементи фокстроту прийшли з Америки, але фокстрот, який сьогодні танцюють в Лондоні, по суті, є англійським танцем і разюче відрізняється від свого прототипу в Нью-Йорку» [14, 17–19]. На думку ж С. Тейлора, президента Імперського товариства вчителів танців (з 1909 р.), «сучасні бальні танці, зумовлені американським впливом, проте кожен раз, коли їх привозили в Англію, вони були розібрані та перероблені експертами – деякі елементи вирізано, деякі додано – що зробило їх гідними схвалення» [19, 7]. Більше того, професійні танцювальні експерти нерідко наголошували на тому, що нові британські танцювальні форми перевершували оригінал: «фокстрот, який танцюють сьогодні в Лондоні, – це англійський танець, не дивлячись на його американський початок, і ми надаємо перевагу танцювати його по-своєму» [6, 615].

Безумовно, відмінні риси та висока якість британських бальних танців були предметом особливої професійної гордості. Ще у 1921 р. офіційний представник Імперського товариства вчителів танців в інтерв'ю газеті «Daily Mail» зазначив, що «англієць став кращим танцюристом у світі. Його танець набагато стійкіший та нескінченно граційніший, ніж у американця, француза або німця» [3, 3]. Зазначимо, що переваги стандартизованого англійського стилю вже наприкінці 30-х рр. XX ст. були визнані й поза межами країни завдяки надзвичайному успіху британських танцюристів на міжнародних чемпіонатах бальних танців. Поступово він встановив міжнародний стандарт бальних танців і був прийнятий багатьма світовими танцювальними організаціями на національних рівнях, за виключенням Сполучених Штатів Америки (англійський стиль було прийнято багатьма американськими танцюристами конкурсного бального танцю лише у 1960-х рр.) [11, 86–92].

Варто зазначити, що окрім створення нових версій іноземних бальних танців, неабияка увага приділялася і процесу створення нових істинно британських. Відомі танцюристи М. Мос та Г. Фонтана зазначали, що за часів, коли англійці швидко займають своє місце в світі в якості передової танцювальної нації, «шкода, що ми маємо їхати за кордон, щоб знаходити нові танці» [12, 176]. У середині 20-х рр. XX ст. було зроблено понад сто спроб популяризації бальних танців розроблених британцями. Найпомітнішими з них були Файфстеп («five-step»), створений танцюристом Д. Каннінгемом та композитором Г. Девсоном у 1914 р. у ритмі 5/4, що значно вирізняло його від Фокстрота (ритм 4/4) і Вальсу (3/4), а також танець Требла («Trebla»), створений А. Барнетом та Н. Чіло в 1926 р. – «простий та граційний танець, повністю британський» [1]. Проте, зазначимо, що обидва танці (перший –

великою мірою через відмінний від традиційного музичного супроводу ритм) [15, 1129], не дивлячись на значну підтримку на сторінках спеціалізованої танцювальної (провідними вчителями танців) і популярної преси, а також масових рекламних кампаній, не отримали очікуваного успіху і стали лише черговими спробами в процесі пошуку п'ятого танцю для «стандартної п'ятірки» англійського стилю. Можемо констатувати, що у випадку з бальними танцями, національний танцювальний стиль було протиставлено іноземному.

На нашу думку, в основі процесу англізації бального танцю було переконання, що танцювальний стиль невід'ємно пов'язаний з національним характером або ідентичністю. Дане припущення підтверджують публікації відомих танцюристів на сторінках тогочасної преси. Так, наприклад, А. Маккензі, описуючи виступ у паризькій бальній залі, зазначив, що «представники щонайменше півдюжини націй, танцюють в стилях, які представляють їх расові особливості» [9, 777], а Т. Бас, описуючи американський стиль, також відмітив, що «танці – це вираження життя, на яке впливає національний характер (…), тому між різними континентами завжди будуть зберігатися незначні відмінності» [4, 15]. Певною мірою, іноземні танцювальні стилі вимагали, щоб танцюристи виступали у невластивій британському характеру манері. Зауважимо, що мова йде не лише про американські, а й про італійські танці – С. Касані, аналізуючи причину невисокої популярності танго у Великобританії після Першої світової війни, зазначив, що «в англійських танцюристів не було характеру для цього найвитонченішого південного танцю» [5, 112].

Отже, вважаючи, що танці відображають і втілюють національні особливості, професійні танцюристи та викладачі танців у 20–30-х рр. XX ст. сформували бачення того, що означає бути британцем. Порівнюючи бальні танці англійського стилю з танцями інших країн, Г. Фассел відмітив, що в них «немає ані нерівності, ані брутальності американської манери виконання, ані будь-чого з гнучкого руху латини. Манера виконання британців знаходиться десь між ними, і у власному найвищому вираженні перевтілюється на витонченість і ритм, які викликають відчуття захвату від світу танців. Це засновано на незмінному інстинкті англійців до модерації» [8, 405]. Зазначимо, що акцентування на грації та помірності – звичні характеристики у професійному описі англійського стилю, разом із плавністю, витонченістю та коректністю, які, завдяки процесу стандартизації, найкраще визначають британську національну ідентичність.

Процес англізації та стандартизації англійського стилю бальних танців протягом 20–30-х рр. XX ст. засвідчує задіяння значної культурної сили для формування змісту і сутності національної танцювальної культури та бачення національної ідентичності, яку виражає бальний танець. На думку деяких дослідників, культурні форми є не лише відображенням ідентичності, скоріше культурна самобутність формується за рахунок спільного процесу використання масової культури. Проблематика процесу формування культурної ідентичності бальних танців є особливо актуальною, оскільки в даному випадку зміст формується саме у фізичній практиці. Історики танцю, досліджуючи

зв'язок між танцями і конструюванням культурної самобутності, доводять, що бальний танець можна позиціонувати як засіб для виховання національної культури [7; 17].

Висновки. Стандартизація англійського стилю – процес набагато складніший за встановлення певної форми кроків та фігур танців. Послідовно стверджуючи, що танець є вираженням національного характеру, професійні танцюристи і вчителі танців прагнули створити британську форму танцю, яка відрізняється від іноземних форм. Саме процес англізації іноземних бальних танців, на нашу думку, є одним із найважливіших елементів у процесі створення національної танцювальної культури Великобританії 1920–1930-х рр., який посприяв формуванню простору для вираження ідей національної ідентичності.

Література

1. *Adelaide Research & Scholarship* URL : https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/89363/1/BC-SeDis%201926.3.pdf.

2. Bailey P. Fats Waller Meets Harry Champion: Americanization, National Identity, and Sexual Politics in Inter-war British Music Hall. *Cultural and Social History*. 2007. № 4. pp. 497–505.

3. Best Men Dancers. *Daily Mail*. 1921. August 9. p. 3.

4. Bus T. W. My Impression's of America's Dancing. *Modern Dance and Dancer*. 1939. January. p. 15.

5. Casani S. The Dances of To-morrow. *Popular Music and Dancing Weekly*. 1924. May 31. p. 112.

6. Dancer. To the Dance Bands of London. *Dancing Times*. 1924. March. p. 615.

7. Desmond J. C. (ed.) *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 1997. 408 p.

8. Fussell G.E. Racial Temperament and the Dance. *Dancing Times*. 1922. January. p. 405.

9. Mackenzie A. Dancing in Paris and London. *Dancing Times*. 1922. June. pp. 777–779.

10. Malnig J. *Ballroom Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Urbana: University of Illinois Press, 2009. 377 p.

11. McMains J. *Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry.* Middletown, CT: Wesleyan University Press/University Press of New England, 2006. 268 p.

12. Moss M., Fontana G. Ballroom and Exhibition Dancing. *Dancing Times*. 1920. December. p. 176.

13. Nott J. *Music for the People: Popular Music and Dance in Interwar Britain.* Oxford: Oxford University Press, 2002. 274 p.

14. Richardson P. Ballroom News. *Dancing Times*. 1923. October. pp. 17–19.

15. Richardson P. The Sitter Out. *Dancing Times*. 1924. September. pp. 11–29.

16. Richardson P. *A History of English Ballroom Dancing*. London: Herbert Jenkins, 1946. 167 p.

17. Robbins J., Kelly G. The Dancing Sailor as an Icon of American Values. *World War II. Dance Chronicle*. 2001. № 1. pp. 83–103.

18. Silvester V. *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*. London: Stanley Paul, 1977. 249 p.

19. Taylor C. An interview. *Imperial Society of Teachers of Dancing*. 1939. June 19. p. 7.

References

1. *Adelaide Research & Scholarship*. Available at : https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/89363/1/BC-SeDis%201926.3.pdf [in English].

2. Bailey, P. (2007). Fats Waller Meets Harry Champion: Americanization, National Identity, and Sexual Politics in Inter-war British Music Hall. *Cultural and Social History*, no. 4. pp. 497–505 [in English].

3. Best Men Dancers (1921). *Daily Mail*, August 9, p. 3. [in English].

4. Bus T. W. (1939). My Impression's of America's Dancing. *Modern Dance and Dancer*, January, p. 15 [in English].

5. Casani, S. (1924). The Dances of To-morrow. *Popular Music and Dancing Weekly*, May 31, p. 112 [in English].

6. Dancer (1924). To the Dance Bands of London. *Dancing Times*, March. p. 615 [in English].

7. Desmond, J. C. (ed.) (1997). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance.* Durham: Duke University Press [in English].

8. Fussell, G. E. (1922). Racial Temperament and the Dance. *Dancing Times,* January, p. 405 [in English].

9. Mackenzie, A. (1922). Dancing in Paris and London. *Dancing Times*, June, pp. 777–779 [in English].

10. Malnig, J. (2009). *Ballroom Boogie, Shimmy Sham, Shake: A Social and Popular Dance Reader*. Urbana: University of Illinois Press [in English].

11. McMains, J. (2006). *Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry*. Middletown, CT: Wesleyan University Press/University Press of New England [in English].

12. Moss, M., Fontana, G. (1920). Ballroom and Exhibition Dancing. *Dancing Times*, December, p. 176 [in English].

13. Nott, J. (2002). *Music for the People: Popular Music and Dance in Interwar Britain.* Oxford: Oxford University Press [in English].

14. Richardson, P. (1923). Ballroom News. *Dancing Times*, October, pp. 17–19 [in English].

15. Richardson, P. (1924). The Sitter Out. *Dancing Times*, September, pp. 11–29 [in English].

16. Richardson, P. (1946). *A History of English Ballroom Dancing*. London: Herbert Jenkins [in English].

17. Robbins, J., Kelly, G. (2001). The Dancing Sailor as an Icon of American Values. *World War II. Dance Chronicle*, no. 1, pp. 83–103 [in English].

18. Silvester, V. (1977). *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*. London: Stanley Paul [in English].

19. Taylor, C. (1939). An interview. *Imperial Society of Teachers of Dancing*, June 19, p. 7 [in English].

УДК 792.8 (477)

Підлипська Аліна Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного
університету культури і мистецтв
alinaknukim@ukr.net
ORCID: 0000-0002-7892-337X

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНО-СЦЕНІЧНИЙ ТАНЕЦЬ «ГОПАК»: НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ХУДОЖНЬО-КРИТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Мета дослідження *– виявити основні проблеми науково-теоретичного та художньо-критичного дискурсу щодо українського народно-сценічного танцю «Гопак».* ***Методологія****. Поєднання методів аналізу і синтезу, індукції та дедукції, дискурс-аналізу дозволили провести дослідження та дійти об'єктивних висновків.* ***Наукова новизна.*** *Обґрунтовано відсутність підстави для виявлення прямих зв'язків народно-сценічного гопака з конкретним фольклорним першоджерелом (самостійним танцювальним артефактом), проаналізовано сучасний стан художньо-критичного дискурсу народно-сценічної хореографії в Україні.* ***Висновки.*** *Сучасний народно-сценічний танець «Гопак» зберіг певний зв'язок із загальним лексичним фондом української народної хореографії та елементами образного наповнення фольклорного першоджерела. Серед руйнівних факторів генетичних зв'язків фольклорного першоджерела та сценічних варіантів гопака можна назвати відсутність універсальної системи запису танцювальних рухів та високий ступінь імпровізаційності. У репертуарі професійних та аматорських колективів народно-сценічного танцю сучасної України панують авторські, стилізовані гопаки. Сьогодні можна виокремити стилізацію другого порядку – наслідування композиційних, стильових ознак всесвітньо відомого народно-сценічного твору «Гопак» П. Вірського. За гопаком закріпилися ознаки архетипу, у свідомості українців укорінився асоціативний зв'язок між гопаком та найхарактернішими рисами української нації: мужність, волелюбність, сила, завзятість, рішучість тощо. Нерозвиненість сучасного художньо-критичного дискурсу сфери народно-сценічної хореографії підтверджує відсутність обґрунтованих суджень, оцінок, відгуків, виявлення достоїнств та недоліків феноменів народно-сценічного танцю на сторінках ЗМІ, переважання коротеньких анотаційно-рекламних матеріалів.*

Ключові слова*: гопак, український танець, народно-сценічний танець, науково-теоретичний аналіз, художня критика, хореографія.*

Пидлыпская Алина Николаевна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Украинский народно-сценический танец «Гопак»: научно-теоретический и художественно-критический аспекты

Цель исследования *– выявить основные проблемы научно-теоретического и художественно-критического дискурса украинского танца «Гопак».* ***Методология.*** *Сочетание методов анализа и синтеза, индукции и дедукции, дискурс-анализа позволили провести исследования и сделать объективных выводов.* ***Научная новизна****. Обоснованно отсутствие основания для выявления прямых связей народно-сценического гопака с фольклорным конкретным первоисточником (самостоятельным танцевальным*

© Підлипська А. М., 2018

*артефактом), проанализировано современное состояние художественно-критического дискурса народно-сценической хореографии в Украине. **Выводы**. Современный народно-сценический танец «Гопак» сохранил определенную связь с общим лексическим фондом украинской народной хореографии и элементами образного наполнения фольклорных первоисточников. Среди разрушительных факторов генетических связей фольклорных первоисточников и сценических вариантов гопака можно назвать отсутствие универсальной системы записи танцевальных движений и высокая степень импровизационности. В репертуаре профессиональных и любительских коллективов народно-сценического танца современной Украины господствуют авторские, стилизованные гопаки. Сегодня можно выделить стилизацию второго порядка – подражание композиционным, стилевым чертам всемирно известного народно-сценического произведения «Гопак» П. Вирского. За гопаком закрепились признаки архетипа, в сознании украинцев укоренилась ассоциативная связь между гопаком и характерными чертами украинской нации: мужество, свободолюбие, сила, упорство, решительность и др. Неразвитость современного художественно-критического дискурса сферы народно-сценической хореографии подтверждает отсутствие обоснованных суждений, оценок, отзывов, выявление достоинств и недостатков феноменов народно-сценического танца на страницах СМИ, преобладание коротких аннотационно-рекламных материалов.*

Ключевые слова: *гопак, украинский танец, народно-сценический танец, научно-теоретический анализ, художественная критика, хореография.*

***Pidlypska Alina**, Candidate of Art History (PhD in art history), Associate Professor of the Department of Choreographic Art of the Kyiv National University of Culture and Arts*

Ukrainian folk-stage dance "Hopak": scientific-theoretical and artistic-critical aspects

***Purpose of the article** is to identify the main problems of the scientific-theoretical and artistic-critical discourse of the Ukrainian folk-stage dance "Hopak." **Methodology.** The combination of methods of analysis and synthesis, induction and deduction, discourse analysis allowed to conduct research and make objective conclusions. **Scientific novelty.** It is reasonable that there is no basis for revealing the direct connections of the folk-stage hopak with the folkloric concrete primary source (an independent dance artifact), the present state of the art-critical discourse of folk-stage choreography in Ukraine is analyzed. **Conclusions.** The modern folk-stage dance "Hopak" has retained a certain connection with the general lexical fund of Ukrainian folk choreography and elements of the figurative content of folk sources. Among the destructive factors of the genetic relationships of original folk sources and stage variants of the hopak is the lack of a universal system for recording dance movements and a high degree of improvisation. The author, stylized hopak dominate the repertoire of professional and amateur groups of folk-stage dance in modern Ukraine. Today, it is possible to distinguish second-order stylization – an imitation of the compositional, stylistic features of the world-famous folk-stage work "Hopak" by P. Virsky. The archetype of the hopak was fixed, the associative connection between the hopak and the characteristic features of the Ukrainian nation: courage, love of freedom, strength, perseverance, decisiveness, etc. took root in the minds of Ukrainians. The underdevelopment of contemporary artistic and critical discourse in the sphere of folk stage choreography confirms the absence of reasonable judgments, ratings, reviews, identifying the advantages and disadvantages of folk-stage dance phenomena in the media pages, the predominance of short abstracts and promotional materials.*

***Key words:** Hopak, Ukrainian dance, folk stage dance, scientific and theoretical analysis, art criticism, choreography.*

Актуальність теми дослідження. Науково-теоретичне та художньо-критичне осмислення феноменів українського народно-сценічної хореографії є одним з актуальних аспектів сучасної хореології. Значний масив джерел з історії, теорії, практики зазначеного феномену потребує критичного підходу з

позицій оновленої методології гуманітарних досліджень та сучасного соціокультурного контексту. Законсервоване ставлення до українського танцю «Гопак» як «носія генетичного коду нації», «хореографічного символу України» часто гальмує наукові пошуки та унеможливлює проведення об'єктивних досліджень, особливо на шляху мистецтвознавчого та культурологічного аналізу інтерпретацій цього танцю в сучасній народно-сценічній хореографії.

Аналіз досліджень і публікацій. У численних наукових працях з різних аспектів української народної хореографічної культури (до якої відносимо і народно-сценічний танець) значна увага приділяється гопаку як феномену народної хореографії, меншою мірою його сценічним втіленням (К. Василенко [3], А. Гуменюк [4], Н. Кіптілова [6], В. Шкоріненко [12] та ін.). З урахуванням та цитуванням художньо-критичних публікацій приділено увагу гопаку П. Вірського у працях Г. Боримської [2], В. Литвиненка [7], Ю. Станішевського [11] та ін., останній також звертався до аналізу гопаків у постановці інших балетмейстерів.

Мета дослідження – виявити основні проблеми науково-теоретичного та художньо-критичного дискурсу щодо українського народно-сценічного танцю «Гопак».

Виклад основного матеріалу. Проблема фіксації та збереження автентичних зразків народного хореографічного мистецтва почала хвилювати істориків, фольклористів, митців з активізацією процесів зникнення танцювального фольклору з активного ужитку в побуті, що було пов'язане з цивілізаційним розвитком кінця XIX – початку XX століття. Саме тоді розпочалася активна сценізація народного танцювального мистецтва, що призвело до формування нового різновиду хореографії – народно-сценічної.

Витоки народного танцю «Гопак», за думкою більшості фахівців хореографічного мистецтва (К. Василенко [3], А. Гуменюк [4], В. Шкоріненко [12] тощо), сягають часів Козацької доби (XVI–XVIII ст.). Саме тоді було закладено підґрунтя більшості чоловічих технічно складних рухів, що є невід'ємною часткою сучасних сценічних версій. Починаючи свою історію як чоловічий танець, «Гопак» з часом, набувши поширення українськими землями, став включати і жіночу партію.

На жаль, сьогодні можна констатувати втрату більшості зразків фольклорних гопаків, оскільки матеріали фольклорно-етнографічних експедицій XIX – початку XX ст., до складу яких не входили фахівці танцювального мистецтва, не дають можливості реконструювати за не детальними словесними описами автентичні гопаки. Зустрічаємо й іконографічні джерела, починаючи з XVI ст., де зафіксовано окремі положення виконавців гопаку, що підтверджує тривалість історії існування цього танцю у побуті українців. Однак подібні джерела також не надають комплексного уявлення про феномен. Саме відсутність універсальної системи запису танцювальних рухів (на відміну, наприклад, від музики, завдяки чому до нас дійшла велика кількість нотних записів гопаків різних регіонів України) стала руйнівним фактором генетичних зв'язків фольклорного першоджерела та

сценічних варіантів. Також високий ступінь імпровізаційності гопака не сприяв консервації фольклорних першоджерел.

Отже, говорити про автентичність (від давньогрецького «справжній, той, що походить від першоджерела, відповідає оригіналові») сценічних версій гопаків можна лише з великою долею умовності. Найвірогідніше, сучасний народно-сценічний танець гопак зберіг певний зв'язок із загальним лексичним фондом та елементами образного наповнення фольклорного першоджерела.

Розглядаючи підходи до класифікації принципів обробки фольклорного танцю, засвідчимо поширеність в Україні систем К. Василенка (виокремлює три принципи – «збереження фольклорного першоджерела», «аранжування та створення нового варіанту на основі традиційного танцю», «авторський варіант фольклорного першоджерела» [3, 104–126]) та Ю. Чурко (лаконічно називає практично ті самі принципи, що і Василенко, «обробкою», «розробкою», «стилізацією чи авторським твором» [9]). У репертуарі професійних та аматорських колективів народно-сценічного танцю сучасної України присутні хореографічні твори, у тому числі і гопаки, які відносимо до стилізацій. Але стилізація, в цьому випадку, не є образливою назвою, що натякає на підробку, як інколи його трактують.

Екстраполюючи визначення, подане у «Музичному словнику», у площину хореографічного мистецтва, можна зазначити, що «стилізація – умисне відтворення типових рис якого-небудь стилю» балетмейстером іншої епохи, національної приналежності чи творчої орієнтації [8, 521]. Можна не погоджуватись з усіма аспектами визначення Патріса Паві, поданого у «Словнику театру», де стилізацію розкрито як «метод спрощеної репрезентації дійсності, зведеної до зображення найсуттєвіших характерів без зайвої деталізації» [10, 416], однак залишається фактом те, що сучасним театралізованим сценічним гопакам притаманна концентрація на головних рисах козацького танцю, а не занурення у побутову деталізацію чи скурпульозну реконструкцію первинної лексики фольклорних джерел.

С. Безклубенко подає тлумачення терміну стилізація як «умисна імітація художнього стилю, характерного для певного автора, жанру або мистецької течії, а то й мистецтва та загалом культури певного середовища, народності, епохи. Як правило, стилізація передбачає вільне використання змісту та стилю об'єкта, що став джерелом стилізації (на відміну від ненавмисної стилізації, тобто учнівського (рабського) наслідування)» [1, 156]. Це визначення, на нашу думку, відображає й найсуттєвіші ознаки стилізацій гопака, оскільки більшість балетмейстерів свідомо надають творам глибинної схожості з народним танцем. Виходячи з трактування поняття «стилізація», констатуємо панування саме авторських, стилізованих гопаків в сучасному народно-сценічному танці в Україні.

Сьогодні можна виокремити і стилізацію другого порядку – наслідування композиційних, стильових ознак всесвітньо відомого народно-сценічного твору «Гопак» Павла Вірського, еволюціонування якого відбувалося упродовж багатьох років – від постановки П. Вірським та М. Болотовим «Гопака» в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» 1936 р. [2, 22], через варіант

«Гопака» Вірського та Болотова з «Української сюїти» у першій програмі Державного українського ансамблю народного танцю 1937 р. [2, 29] до наступних редакцій П. Вірського, у результаті яких твір набув композиційного вигляду, що зберігається в репертуарі Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського та є зразком для постановочних інтерпретацій впродовж багатьох років.

Нині можна говорити про закріплення за гопаком ознак архетипу («первообразу»), укоріненість у свідомості українців асоціативного зв'язку між гопаком та найхарактернішими рисами української нації: мужність, волелюбність, сила, завзятість, рішучість тощо. Піднесення гопаку до рівня символу, за яким ідентифікують українців у світі, а також емблематичне уособлення у ньому української народної хореографічної культури в цілому, дає підстави вимагати державної та міжнародної підтримки заходів по збереженню та розвитку українського народно-сценічного танцю.

На жаль, такої підтримки не зазнав фестиваль-конкурс українського народного танцю «Гопак-фест», що був проведений у декількох містах України, фінальні концерти відбулися у лютому 2018 та 2019 рр. у Києві, де професійні та аматорські колективи народно-сценічного танцю продемонстрували образно-композиційну різноманітність гопаків. Однак ані цій фестиваль, ані будь-які інші виступи хореографічних ансамблів не зазнають належного художньо-критичного резонансу засобах масової інформації, хоча в Україні існують традиції професійного критичного аналізу хореографії.

Важливим етапом для художньо-критичного осмислення народно-сценічного танцю стали оперні та балетні вистави національної тематики. Елементи емоційних рецензій присутні на сторінках багатьох праць Ю. Станішевського. Наприклад, його висловлювання щодо «Гопака» в опері М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок», яким відкрилася Державна українська опера (Харків) 1925 року, цілком виправдовують підходи естетики до художньої критики як літературної творчості: «На простору сцену столичної опери, "вдягнену" А. Петрицьким у біле полотно і прикрашену колоритними деталями народного побуту, вилітали, наче вихор, танцюристи і танцюристки у барвистих національних костюмах. Майоріли кольорові стрічки й мінилися квіти на дівочих віночках, спалахували вогнем червоні шаровари парубків – і цей стрімкий, емоційно-наснажений український гопак, що на білому тлі полотняних куліс і театрального задника вражав щедрою мальовничістю, приваблював оригінальністю танцювальних композицій і темпераментним виконанням. Та ось, над строкатою юрбою, що кружляла у нестримному танці, високо злітав стрункий юнак у вишиваній сорочці й широких червоних шароварах, який після невимушено викопаної складної "розніжки" легко випростовувався в повітрі і, наче гордий степовий орел, вільно линув над гомінливим ярмарковим натовпом. Парубки і дівчата враз розступалися, даючи місце завзятому танцюристові, а він, підкоряючись пружним ритмам променистої музики М. Мусоргського, то знову високо злітав у повітря, ледь-ледь торкаючись сцени, то приголомшував глядачів своїми навальними

обертаннями, несподівано переходячи від численних “піруетів” до “турів”, а від них до різноманітних партерних “обертів” та “круток” [11, 45].

Певні традиції професійної критики у сфері народно-сценічного танцю були сформовані в середині ХХ ст. У рецензіях на виступи колективів народно-сценічного танцю містився розгорнутий художньо-критичний аналіз, хоча риторика таких публікацій була, переважно, патетичною та схвальною. Наприклад, М. Ельяш, аналізуючи виступ Державного ансамблю танцю УРСР та балетмейстерську творчість П. Вірського писав про «Гопак»: «…тут нема трафаретно повторюваних ходів, порожніх місць, узорів, які нічого не значать. Навіть прості перебіжки і переходи образні, сповнені вигадки» [13].

Але можна виявити й тенденцію звинувачення «Гопака» як уособлення «шароварщини». В. Юхимович пише: «Як не в газеті, то в журналі не той, то сей колега – поет чи прозаїк – особливо останнім часом, згадає недобрим словом “Гопака” персонально, а то збірно – “гопаківщину” неодмінно з “шароварщиною”» [12, 125].

Сьогодні практично відсутні обґрунтовані судження, оцінки, відгуки, виявлення достоїнств та недоліків феноменів народно-сценічного танцю. І якщо балетне мистецтво, що позиціонується як елітарна верхівка хореографії, хоча і нечасто, але зазнає критичного осмислення на сторінках газет, журналів, в телевізійних ефірах, то народно-сценічна хореографія удостоюється лише коротеньких анотаційно-рекламних матеріалів.

Показовими для ілюстрації сучасного стану художньо-критичного дискурсу сфери народно-сценічної хореографії України є наступні приклади. Широко відомо, що репертуар Національний заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського останнім часом збагатився новими редакціями та оригінальними творами, але окрім сухої інформації не з’явилося професійного осмислення цих подій, хоча всім зрозуміло, що для колективу подібного рівня це є непересічною подією. Також не зазнала ґрунтовних відгуків у масмедіа і програма танців етнографічних груп та національних меншин України, що збагатила в останні роки репертуар Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Г. Г. Верьовки.

Брак критичного осмислення у засобах масової інформації та у спеціалізованих виданнях частково компенсують обговорення членів журі та керівників колективів – учасників фестивально-конкурсних виступів, але, на жаль, вони доступні лише вузькому колу фахівців, не набувають резонансу навіть у хореографічній спільноті. Частково потреби в оперативному аналізі ситуації у загальних рисах у сфері народно-сценічної хореографії задовольняють конференції та круглі столи, але подібні форуми не дають змоги критично осмислити з мистецьких позицій нові твори, що з’являються у репертуарі професійних та аматорських колективів. Навіть на науково-практичній конференції «Гопак – національне хореографічне надбання та спадщина українського народу», що відбулася в межах Всеукраїнського науково-методичного семінару «Збереження та розвиток народно-сценічного

танцю регіонів України» 2015 року, були порушені переважно історичні аспекти витоків, трансформацій та сценічних інтерпретацій гопака [5].

Наукова новизна. Обґрунтовано відсутність підстави для виявлення прямих зв'язків народно-сценічного гопака з конкретним фольклорним першоджерелом (самостійним танцювальним артефактом), проаналізовано сучасний стан художньо-критичного дискурсу народно-сценічної хореографії в Україні.

Висновки. Сучасний народно-сценічний танець «Гопак» зберіг певний зв'язок із загальним лексичним фондом української народної хореографії та елементами образного наповнення фольклорних першоджерел. Серед руйнівних факторів генетичних зв'язків фольклорних першоджерел та сценічних варіантів гопака можна назвати відсутність універсальної системи запису танцювальних рухів та високий ступінь імпровізаційності.

У репертуарі професійних та аматорських колективів народно-сценічного танцю сучасної України панують авторські, стилізовані гопаки. Сьогодні можна виокремити стилізацію другого порядку – наслідування композиційних, стильових ознак всесвітньо відомого народно-сценічного твору «Гопак» П. Вірського.

За гопаком закріпилися ознаки архетипу, у свідомості українців укорінився асоціативний зв'язок між гопаком та найхарактернішими рисами української нації: мужність, волелюбність, сила, завзятість, рішучість тощо.

Нерозвиненість сучасного художньо-критичного дискурсу сфери народно-сценічної хореографії підтверджує відсутність обґрунтованих суджень, оцінок, відгуків, виявлення достоїнств та недоліків феноменів народно-сценічного танцю на сторінках ЗМІ, переважання коротеньких анотаційно-рекламних матеріалів.

Література

1. Безклубенко С. Мистецтво : терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. Т. 2 (М – Я). Київ : Інститут культурології НАМ України, 2010. 256 с.
2. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
3. Василенко К. Український танець : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.
4. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. К. : АН УРСР, 1963. 235 с.
5. Збереження та розвиток народно-сценічного танцю регіонів України : збірка матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, 28–29 листопада 2015, м. Київ. Київ, 2015. 66 с.
6. Кіптілова Н. Гопак як один з феноменів українського танцю // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2014. Вип. 14. С. 75–80.
7. Литвиненко В. А. Творчість П. П. Вірського в міжнародному інформаційному просторі // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2009. Вип. 20. С. 65–72.
8. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
9. Основне принцыпы изучения и разработки хореографического фольклора : Информация, опыт / сост. Ю. М. Чурко. Москва : ВНМЦНТ и КПР, 1989. 34 с.
10. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 639 с.
11. Станішевський Ю. О. Балетний театр України : 225 років історії. Київ, 2003. 438 с.

12. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : ДАКККіМ, 2003. 188 с.

13. Эльяш Н. Поэзия танца // Советская культура. 1970. 14 марта.

References

1. Bezklubenko, S. (2010). Art: terms and concepts: Encyclopedia edition, (Vol. 2). Kyiv: Institute of Cultural Studies of the AAU [in Ukrainian].

2. Borymska, H. (1974). Gems of Ukrainian Dance. Kyiv: Art [in Ukrainian].

3. Vasylenko, K. (1997). Ukrainian dance. Kyiv : IPK PK [in Ukrainian].

4. Humeniuk, A. (1963). Folk choreographic art of Ukraine. Kyiv: Academy of Sciences of the USSR [in Ukrainian].

5. Preservation and development of folk-stage dance of the regions of Ukraine (2017). A collection of materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference, November 28–29. Kyiv [in Ukrainian].

6. Kiptilova, N. (2014). Hopak is one of the phenomena of Ukrainian dance. *Visnyk of the Lviv University. Serie Arts*, 14, 75–80 [in Ukrainian].

7. Lytvynenko, V.A. (2009). P. P Virskyi's creativity in the international information space. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts,* Issue 20, 65–72 [in Ukrainian].

8. Keldysh, G.V. (Ed). (1990). Musical encyclopedic dictionary. Moscow: Soviet Encyclopedia [in Russian].

9. Churko, Iu.M. (Ed). (1989). Main principles of study and development of choreographic folklore: Information, experience. Moscow: VNMTSNT and KPR, 1989 [in Russian].

10. Pavis, P. (2006). The Dictionary of the theater. Lviv: Publishing Center of the Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].

11. Stanishevsky, Yu.O. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kyiv [in Ukrainian].

12. Shkorinenko, V.O. (2003). Folk dance in the traditional and modern culture of Ukraine. Candidate's thesis. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

13. Eliash, N. (1970, March 14). Dance poetry. *Soviet culture* [in Russian].

УДК 372.853

Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри режисури
Харківської державної академії культури
svetlana-klr@ukr.net
ORCID: 0000-0003-1639-7981

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ЛОГІКА АКТУАЛЬНОГО ОСМИСЛЕННЯ

Мета роботи *– в актуальному контексті наближення освітніх технологій до професіоналізації, реалізації сучасних критеріїв і шляхів здобуття спеціалізованого знання, розглянути особливості побудови системи навчання як розгортання професійної специфіки досліджуваної сфери сценічного мистецтва, головним чином, як площину професіоналізації, надзвичайно важливу для розуміння суті професійного розвитку, коли відбувається жорстка фіксація професійних знань майбутнього фахівця, що призводить до займання*

© Шумакова С. М., 2018

активного професійного орієнтування як процесу саморуху, самопородження внутрішніх рушійних відносин. ***Методологія*** *ґрунтується на компетентнісному підході до розкриття граней смислового поля формування сценічної професійної компетентності в руслі кутів зору дидактичної інноватики.* ***Наукова новизна*** *полягає в означенні конструктивного педагогічного пріоритету професійно-орієнтованого навчання за спеціальністю «Сценічне мистецтво» «алгоритмам» креативного мислення, репрезентуючого здійснення і включення «механізмів творчості» як поєднання однозначного і багатозначного видів знання на основі багатозначно-континуальних і однозначно-дискретних логік, суміщення множинності ликів творчого «Я», що дає змогу реалізувати нетривіальне мистецьке бачення.* ***У висновках*** *сформульовано: змістова інновація технологій навчання за спеціальністю «Сценічне мистецтво» полягає у винесенні в їх прерогативу ключової доктрини – підвищення рівня професійного знання щодо сценічного творення шляхом маркування креативності імперативом змісту професійної самореалізації.*

Ключові слова: *актуальні освітні технології, креативне мислення, творчий пошук, професійні навички генерації нових ідей.*

Шумакова Светлана Николаевна, *кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры режиссуры Харьковской государственной академии культуры*

Сценическое искусство: логика актуального осмысления

Цель работы *– в актуальном контексте приближения образовательных технологий к профессионализации, реализации современных критериев и путей получения специализированного знания, осмыслить особенности построения системы обучения как развертывание профессиональной специфики рассматриваемой сферы сценического искусства, главным образом, как плоскость профессионализации, чрезвычайно важной для понимания сути профессионального развития будущего специалиста, когда происходит жесткая фиксация профессиональных знаний, что приводит к возгоранию активного профессионального ориентирования как процесса самодвижения, самопорождения внутренних движущих отношений.* ***Методология*** *базируется на компетентностном подходе к раскрытию граней смыслового поля формирования сценической профессиональной компетентности в русле углов зрения дидактической инноватики.* ***Научная новизна*** *заключается в определении педагогической конструктивности приоритета профессионально-ориентированного обучения специальности «Сценическое искусство» «алгоритмам» креативного мышления, репрезентирующего осуществление и включение «механизмов творчества» как сочетание однозначного и многозначного видов знания на основе многозначительно-континуальных и однозначно-дискретных логик, совмещения множественности ликов творческого «Я», что позволяет реализовать нетривиальное мышление.* ***В выводах*** *сформулировано: содержательная инновация технологий обучения специальности «Сценическое искусство» заключаются в вынесении в их прерогативу ключевой доктрины – повышения уровня профессионального знания в области сценического созидания путем маркирования креативности императивом содержания профессиональной самореализации.*

Ключевые слова*: актуальные образовательные технологии, креативное мышление, творческий поиск, профессиональные навыки генерирования новых идей.*

Shumakova Sitlana, *Ph. D. in History of Arts, Kharkiv State Academy of Culture, Directing Department, Senior Lecturer*

Stage art: the logic of actual comprehension

The purpose of the article *– in the actual context of the approximation of educational technologies to professionalization, the implementation of modern criteria and ways of obtaining specialized knowledge, to consider the features of building a learning system as the deployment of a professional specificity of the field of performing arts, mainly as a plane of professionalization, extremely important for understanding the essence of professional development, when there is a rigid fixation of professional knowledge, which leads to the ignition of an active professional*

orientation as a process of self-movement, self-generation. ***The methodology*** *is based on a competent approach to the disclosure of aspects of the formation of scenic professional competence in the context of didactic innovations.* ***The scientific*** *novelty consists in determining the pedagogical constructiveness of the priority of professionally oriented learning in the specialty "Theatrical art" to the "algorithms" of creative thinking, representing the implementation and inclusion of "mechanisms of creativity" as a combination of single-valued and polysemantic types of knowledge on the basis of meaningfully continuous and uniquely discrete logics, combining the multiplicity of faces of the creative "I", which allows you to realize an exceptionally special way of thinking.* ***Conclusions****: the innovative content of teaching technologies in the specialty of "theatrical art" in the framework of its prerogative goal - mastering students' professional skills in creating innovative ideas in the context of creativity, which can be defined as a promising line for updating the disciplinary structure of content in training future professionals in the field of performing arts, when the doctrine is to raise the level of professional knowledge in the field of creativity as an imperative of the content of professional growth and self-actualization.*

Key words: *actual educational technologies, creative thinking, creative search, professional skills of generating new ideas.*

Актуальність теми дослідження**.** XXI ст. вимагає перетворення багатьох традиційних уявлень про освіту і характеризує широке залучення в сферу пріоритетних наукових досліджень проблем освітньої інноватики, здатної здійснити докорінну реорганізацію системи навчання, яка повинна володіти гнучкістю і легко адаптуватися до вимог і запитів ринку.

Сучасна соціокультурна ситуація свідчить, що процес знання реалізується і обґрунтовується у площині певних феноменів і тенденцій, а саме: актуалізації тенденції інтегрального ракурсу педагогічної теорії і практики, виявляючи процес створення інтегрованих спеціальних курсів, які поєднують методології й технології з метою підготовки кваліфікованих фахівців нового змісту [1; 2].

Інтегрованим результатом і найважливішим критерієм якості вищої фахової освіти як узагальнюючої характеристики освітньої діяльності та її результатів в сучасному розумінні є розвиненість у випускника здатності застосовувати сформовані компетенції для ефективного вирішення різноманітних професійних завдань в умовах, що перманентно змінюються. Актуальна нині компетентнісна стратегія розвитку освіти вимагає формування у студентів єдності знань, умінь, навичок, готовності і здатності використання їх у своїй професійній діяльності.

Освітні прогалини методологічного і методичного характеру полягають в тому, що за «частоколом» пред'явлених до навчання формально-змістових вимог таких, як узагальненість, повнота, логічна строгість, абстрактність, якість знакової форми тощо, не рідко не враховується інтегральна панорама саме професійних тонкощів знань.

З огляду на стале наближення сучасних освітніх технологій до професіоналізації, реалізації нових критеріїв і шляхів отримання знання, *система педагогічних умов повинна бути спрямована* не стільки на активне засвоєння змісту діяльності (знань, умінь, навичок), не стільки на опанування «професійно важливих якостей», скільки на формування системи принципів *активного пошуку і породження в процесі професіоналізації нових форм професійної діяльності*, бо професіонал може «зберегти себе» в найвищій точці

професійного розвитку лише за умов *займання активного професійного орієнтування як процесу саморуху, самопорождення внутрішніх рушійних відносин.*

Смисловим вектором орієнтації професійного змісту сфери сценічного мистецтва, підведенням його під формат бачення викликів сьогодення, на думку автора, є мислення поза сталими патернами та погляд на речі з непритаманної їм точки зору, коли превалюючою рушійною силою постає мислення креативне, яке не просто перетворює ідеї в реальність, а скоріше в поліфонію смислів як мерехтливий рух творчої енергії.

Аналізуючи зміст освіти як її *якісного результату* та *компетентнісного навчання* у фаховій підготовці студентів за спеціальністю «Сценічне мистецтво», треба зауважити, що, по суті, навчання креативному мисленню апелює до включення не тільки механізми творчості, а радше до поєднання однозначного і багатозначного видів знання на підґрунті багатозначно-континуальної і однозначно-дискретної логік, суміщення множинності ликів творчого «Я», що дає змогу реалізувати творчий почерк митця.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика оновлення фахового знання в межах підготовки студентів за спеціальністю «Сценічне мистецтво», на жаль, понині не представлена істотним корпусом робіт, оскільки ще не отримала належного рівня наукової розробки.

Суттєве значення в дослідженні окресленої проблематики мають основоположні праці дослідників, які розглядали:

− проблеми педагогічної методології – С. Гончаренко, М. Данилов, В. Загвязинський, В. Краєвський, В. Сластьонін;

− актуальні питання розвитку креативності: метод «Креативного поля», концепція обдарованості – Д. Богоявленська; психології загальних здібностей і креативності – В. Дружиніна; концептуальні ідеї формування креативності, творчого потенціалу – В. Дружиніна, Л. Іванова, С. Степанов, Н. Хазратова, В. Юркевич, Є. Яковлєва та ін.;

− підходи до ідентифікації креативності – Д. Богоявленська, В. Дружиніна, В. Петровський, М. Холодна, В. Шадриков та ін.

Відтак мета статті – в актуальному контексті наближення освітніх технологій до професіоналізації, реалізації сучасних критеріїв і шляхів здобуття спеціалізованого знання, розглянути особливості побудови системи навчання як розгортання професійної специфіки сфери сценічного мистецтва, головним чином, як *площину професіоналізації.*

Виклад основного матеріалу**.** Як відомо, сьогодення стало актуалізує у центрі своєї уваги проблематику вишівської професійної підготовки, зокрема шляхи й критерії формування професійно-особистісних компетенцій та розвиток індивідуального стилю майбутнього фахівця як фактор підвищення якості освіти. Слід зазначити, що проблематику підготовки фахівців сфери сценічного мистецтва окреслює необхідність вирішення ряду загострених протиріч, що виникли останнім часом: по-перше, протиріччя між потребою в компетентних професіоналах – митцях сцени – і недостатньою розробленістю теоретичних і методичних основ проектування цілісного процесу їх підготовки;

по-друге, протиріччя між потребою в спеціалістах нового типу, які володіють ключовими компетенціями, і переважанням в фаховій освіті методів, що не забезпечують необхідний рівень готовності до застосування отриманих знань у сценічній професійній діяльності; по-третє, протиріччя між традиційними підходами, заснованими на засвоєнні нормативно заданої суми знань, умінь, навичок і високою динамікою розвитку сучасних технологій, що вимагають постійного підвищення кваліфікації фахівця; по-четверте, протиріччя між необхідністю задоволення перспективних потреб ринку праці в кваліфікованих фахівцях сфери сценічного мистецтва з урахуванням прогнозів зміни змісту їх професійної діяльності та можливостями системи освіти.

Проблему підготовки фахівців сфери сценічного мистецтва доцільно розглядати як із зовнішніх, традиційних змістовно-технологічних позицій, вдосконалення змісту і технологій професійної підготовки в контексті розробки і впровадження професійних навчально-методичних орієнтирів освітнього процесу, так і з внутрішніх – готовності майбутніх фахівців успішно увійти у сучасне фахове поле і професійно самореалізуватися в його умовах.

Інформаційний бум, швидка зміна технологій й різко зростаюча соціальна динаміка, як стверджує В. П. Шестак, «зумовлюють швидке старіння набутих професійних і загальнокультурних знань, втрату ними актуальності. Випускник навчального закладу виявляється незатребуваним або не підготовленим до вимог, які пред'являються згідно викликів часу, постаючи функціонально нездатним ефективно виконувати свої професійні функції, навіть незважаючи на отриману освіту» **[**7**].**

Слід констатувати: вже аксіомою стало твердження, що молодий фахівець нерідко вирізняється слабким рівнем професійної орієнтованості, бо інформація, яка засвоюється студентом, швидко застаріває, зміст навчальних програм не встигає відображати зміни, що відбуваються у розглядуваній предметній області, крім того, немає чітких критеріїв відбору інформації, необхідної для успішної роботи за фахом, що викликає відомий ефект «надлишку інформації». В цілому традиційний зміст професійної освіти неадекватно відбиває ту дійсність, в якій майбутньому фахівцю доведеться жити і працювати [3]. Тому не викликає сумнівів той факт, що сучасний освітній простір повинен орієнтуватися на таку систему освіти, яка передбачає не стільки рішення базових завдань формальної освіти, скільки виховання здатності і прагнення студента до розвитку і перетворення як самого себе, так і навколишнього світу, по суті, *компетентнісного навчання й виховання особистості нового типу – фахівця, який наділений креативним мисленням й почуттям свободи, коли креативно-інноваційне мислення постає новою фаховою компетенцією* – «ментальною одиницею» виміру творчості, «квантом творчості».

Синтезуючи сучасні аспекти проблематики фахової підготовки за спеціальністю «Сценічне мистецтво», автор прийшов до наступних узагальнень: по-перше, принципово визначальним слід вважати створення багатосходинкових технологій навчання, що забезпечують компетентних фахівців, які *спроможні відповідати сучасним запитам ринку праці,*

реальності новітніх культурно-мистецьких креативних індустрій; по-друге, весь зміст навчання повинен виступати як велика система, яка відображає цілісну панораму взаємодій особистості зі сценічним мистецтвом за допомогою як розвитку індивідуального стилю майбутнього фахівця, так і процесів творчих міжособистісних взаємодій; по-третє, професійну підготовку слід розглядати виключно як перманентний інноваційний процес, що постійно уточнюється з метою набуття найбільшої ефективності й підвищення якості професійної освіти; по-четверте, професійна підготовка повинна передбачати сутнісне переосмислення й розширення дисциплінарного змісту в руслі актуалізації необхідності затвердження його нової організаційної структури; по-п'яте, освітні технології навчання студентів за спеціальністю «Сценічне мистецтво» повинні апелювати *до рівня підготовки лідерів креативних арт-проектів*. Врахування даних позицій сприятиме рішенню проблеми підвищення конкурентоспроможності випускників, що володіють актуальним знанням в царині сценічного мистецтва.

Однією з принципових сходинок зростання ефективності *компетентнісного навчання* студентів за спеціальністю «Сценічне мистецтво» є, на погляд автора, виокремлення превалюючої доктрини – підвищення рівня професійного знання щодо сценічного творення шляхом маркування креативності імперативом змісту професійної самореалізації. Бо креативність, як рух вперед, продукує здатність привнести в наявний порядок речей нове, чого раніше не було, відмовитись від передумов, які приймаються без обговорення, зруйнувати стереотипи. Креативність проявляється у розробленні цілком нових систем, у новій комбінації уже відомої інформації, вживанні відомих підходів до цілком нових ситуацій, переосмисленні їх у новому ключі як формування аналогій і поєднання концептуальних прогалин – «переформатування» проблеми. Розуміння креативності як процесу, що полягає в подоланні звичних кліше на кінцевому етапі розумового синтезу і в широті поля асоціацій**,** може дозволити не тільки підвищити наочність дидактичного результату, але й створювати певну емоційно-естетичну атмосферу навчання, метою якого, автор вважає, виокремлення «алгоритмів», що «вибудовують» нетривіальність, незвичність ідей, яскраво виражене прагнення до інтелектуальної новизни, зумовлюючи рівень творчого потенціалу.

Очевидно, що креативність тісно пов'язана з поняттям творчості. Зокрема, за словниковими виданнями, креативність (англ. creativity) в інтегральному розумінні – творчі можливості (здібності) людини, які можуть проявлятися в мисленні, почуттях, діяльності, характеризуючи особистість загалом і /або її окремі сторони, продукти діяльності, процес їх створення. Виникає запитання: чи відрізняється креативність від творчості? Є нюанси: творчість, як відомо, – це створення чогось принципово нового; креативність – інструмент і ресурс знаходження раціонального розв'язання ділових і життєвих задач. Творчість – первинна і фундаментальна, проте у креативному ракурсі підпорядкована прагматичній цілі, коли креативність розуміється як процес створення нових образів, переконструювання елементів у нові комбінації, відповідно до поставленої задачі і вимог ситуації [1; 2].

Навчання майбутнього митця знаходити нестандартні, інноваційні рішення реалізації творчих ідей в контексті поліаспектного розуміння принців їх втілення, на думку автора, може бути вирішено шляхом структурної побудови навчання з позицій: превалювання діалектики багатозначно-континуальної і однозначно-дискретної логік мислення; розуміння процесу пошуку творчої ідеї свідомими, чітко структурованим, перетворюючим думки в реальність, енергію творчої зосередженості; окреслення понятійного апарату та теорії «латерального мислення»; теорії рішення зображувальних завдань; ознайомлення зі стратегіями та тактиками генерації креативності. Таким чином, дисциплінарно-дидактичні одиниці повинні формувати у студентів професійні компетенції, готуючи до широкого використання цілої палітри професійних нюансів, по суті, всебічно відтворюючи поле професійної діяльності майбутнього фахівця, коли прийоми та методи вирішення завдань не просто стимулюють розумову діяльність, а й включають знання щодо формальних методів створення ідей, розроблених до цього часу [1; 2; 4; 5; 6].

Виходячи з вищевикладених положень, окреслимо змістову експозицію технологій навчання креативному мисленню в найзагальнішому вигляді в межах взаємопов'язаних між собою багатьма і глибокими «нитками» змістових складових, кожна з яких має свою специфіку й існує не окремо, а в діалектичному взаємозв'язку з іншими, відображаючи плавні змістовні переходи, коли немає розривів, прогалин і непроникних перегородок щодо дисциплінарного змісту.

Навчання креативному мисленню, безсумнівно, апелює до поглядів відомого англійського спеціаліста в області творчого мислення Едуарда де Боно, який акцентує увагу саме на «формулах» здійснення і включення «механізмів творчості» як *продукування нового знання на основі багатозначно-континуальних і однозначно-дискретних логік*, що дає змогу *реалізувати творчий порив як мислення креативне*. Дисциплінарна компоновка змісту, слідуючи цілі професійного навчання і сприяючи виникненню у свідомості студента цілісної системи професійних знань, повинна бути орієнтована на «отримання на виході» особистості, в структурі якої процеси набуття знання піднімаються до рівня свідомої творчості.

Профілізація змістово-дисциплінарного поля компетентнісного навчання передбачає позиції: суміщення множинності ликів творчого «Я»; подвоєння реальності і непрямі стратегії оцінки двоїстості; багатозначно-континуальна і однозначно-дискретна логіки мислення; творча проблема як наскрізний процес; природа прозорливості; потокограма, куди стікаються творчі думки; креативне мислення в дії: шість фігур мислення; принцип «Як піймати ідею за хвіст»; паралельне творче мислення: метод ТРІЗ (теорія рішення зображувальних завдань), ментальні карти (автор – Тоні Б'юзен), синектика (автор – Вільям Гордон), метод фокальних об'єктів (автор – Чарльз Вайтинг), морфологічний аналіз (автор – Фріц Цвіккі) тощо. Дидактичні технології мають передбачати не стільки аналіз і узагальнення теоретичного багажу з креативного творення, скільки напрацювання практичного досвіду з метою екстраполяції на проблемну сферу майбутньої професійної діяльності, що закладає основу для

формування творчої ідентичності майбутнього фахівця, виявляє націленість на обґрунтування шуканих складових творчості, зокрема креативно-інноваційного бачення. Тож в змістово-дисциплінарному горизонті мають бути представлені різні оптики, кути і точки зору, що задаються трактуванням креативності і які ведуть не тільки до особливої логіки постановки фахових проблем, а й до різних стратегій їх вирішення.

Педагогічний вплив має бути покликаним до об'єктивного відображення професійної точки зору на практичну діяльність в світлі принципового уявлення про порядок застосування важелів креативного мислення, відтворення неординарних шляхів освоєння професійної майстерності. Іншими словами, повинен навчити студентів знаходити нестандартні, інноваційні рішення реалізації творчих ідей, і не просто думати незалежно, гнучко і з уявою, а продуктивно діяти в ситуаціях новизни, невизначеності, неповноти вихідних даних і відсутності чіткого алгоритму вирішення професійних проблем, що дозволяє розум працювати гнучким і самоцінним чином в сенсі зосередженості на баченні нових альтернатив, не вкорінених в звичних способах мислення, всупереч раціональному і логічному.

Слід наголосити, що робота над творчими задачами повинна бути побудована на системі дидактичних процедур освоєння креативності, що концентрують увагу на всіх станах, які виникають у студентів в ході набуття нового творчого досвіду, інспіруючи формування нових естетичних пріоритетів, прудкості та оригінальності творчого мислення й толерантності по відношенню до невизначеності, загострення творчої інтуїції, варіабельності образотворення. Тож формування якісно нового змісту фахового навчання за спеціальністю «Сценічне мистецтво» в рамках креативних координат, що сьогодні виходять на перший план у життєвому просторі, як сутнісне підґрунтя поглиблення професійного спрямування педагогічного процесу, розширення фахових знань, відкривають нові перспективи розвитку варіативності процесу навчання як такого.

Таким чином, в світлі безпрецедентних змін сучасної освіти – кардинального осучаснення дисциплінарної проблематики – забезпечення її тісної взаємодії із практикою професійно-орієнтованого навчання, зокрема теоретико-практичної потреби суттєвого оновлення фахової освіти майбутніх професіоналів сфери сценічного мистецтва, ефективним результатом, спрямованим на пояснення смислу практичного осягнення сценічного творення, детермінуючою домінантою специфічної неповторності якого є креативність, можна вважати зосередженість в вимірах проблемного поля креативного мислення, що фундує креативний потенціал майбутніх спеціалістів й надає фаховому навчанню особливої зацікавленості.

Наукова новизна полягає в означенні конструктивного педагогічного пріоритету професійно-орієнтованого навчання за спеціальністю «Сценічне мистецтво» «алгоритмам» креативного мислення, репрезентуючого здійснення і включення «механізмів творчості» як поєднання однозначного і багатозначного видів знання на основі багатозначно-континуальних і однозначно-дискретних

логік, суміщення множинності ликів творчого «Я», що дає змогу реалізувати нетривіальне мистецьке бачення.

Висновки. Насамкінець наголосимо, що на сучасному етапі мистецька вища школа переживає особливий етап розвитку, коли створюється ефективна система методологічного і науково-методичного супроводу модернізації фахової освіти, їх визначення та забезпечення впровадження. Оновлення фахового знання в області підготовки за спеціальністю «Сценічне мистецтво» повинно полягати у прерогативі надбання професійних навичок генерування інноваційних ідей в контексті креативної творчості, що може визначатися не просто перспективною лінією оновлення змістовно-дисциплінарних основ професійного навчання майбутніх фахівців сфери сценічного мистецтва, а реальним набуттям свого погляду, стилю, барв творчих інтенцій – принциповим рівнем фахового знання щодо сценічного творення – шляхом визначення креативності імперативом змісту професійної самореалізації.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з обґрунтуванням організаційних засад фахового навчання, змістово-дисциплінарних нововведень, виявлення дидактичного підґрунтя навчальних планів, їх змістового і структурного удосконалення, створення інноваційних технологій навчання.

Література

1. Антонова О. Є. Сутність поняття креативності: проблеми та пошуки. Теоретичні і прикладні аспекти розвитку креативної освіти у вищій школі: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012, 284 с.
2. Библер В. С. Мышление как творчество. М.: Политиздат, 1975. 399 с.
3. Бордовский Г. А. Управление качеством образовательного процесса: монография. Санкт-Петербург: РГПУ имени А. И. Герцена, 2001, 359 с.
4. Пономарев Я. А. Фазы творческого процесса. Исследование проблем психологии творчества. М.: Наука, 1983, 326 с.
5. Эдвард де Боно. Гениально! Инструменты решения креативных задач.. М.: Альпина Паблишер, 2015, 381 с.
6. Эдвард де Боно. Искусство думать: Латеральное мышление как способ решения сложных задач. [Lateral Thinking. An Introduction]. М.: Альпина Паблишер, 2015, 172 с.
7. Шестак В. П. Научно-исследовательская работа студентов: проблемы и решения. М.: Изд-во МЭИ, 2006, 200 с.

References

1. Antonova, O.E. (2012). Sutnist poniattia kreatuvnosti: problemy ta poshuky. Teoretychni i prykladni aspekty rozvytku kreatyvnoi osvity u vyshchii shkoli. Monograph: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka [in Ukrainian].
2. Bibler, V.S. (1975). Thinking as Creativity. Moscow: Politizdat [in Russian].
3. Bordovsky, G.A. (2001). Upravleniye kachestvom obrazovatel'nogo protsessa [Quality management of the educational process]. Monograph: St. Petersburg, Publishing house of Herzen State Pedagogical University of Russia [in Russian].
4. Ponomarev, Ya.A. (1983). Phases of the creative process. Study of the problems of the psychology of creativity. Moscow: Nauka [in Russian].
5. Edward de Bono. (2015). Brilliantly! Tools for solving creative tasks. Moscow: Alpina Pablisher [in Russian].
6. Edward de Bono. (2015). The art of thinking: Lateral thinking as a way of solving complex problems. Moscow: Alpina Pablisher [in Russian].
7. Shestak, V.P. (2006). Scientific-research work of students: problems and solutions. Moscow: Izd-vo MPEI [in Russian].

УДК 7.071.2 Стебляк: 792.82(477)”195/201”

Білаш Ольга Сергіївна,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
bilash.olga96@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6910-2238

РОЛЬ СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЕЛЕОНОРИ СТЕБЛЯК У РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Мета роботи. *Аналіз сценічної (сольної, педагогічної, репетиторської) діяльності відомої української балерини Елеонори Стебляк, пов’язаної із роботою балетної трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (тепер – Національна опера України).* ***Методологія роботи*** *включає використання наступних культурологічних методів дослідження: порівняльно-історичного, структурно-функціонального, семіотичного, системного аналізу тощо.* ***Наукова новизна*** *публікації полягає у вивченні творчої практики Е. Стебляк, насамперед пов’язаної із збереженням кращих зразків балетних творів, що належать творчості видатних балетмейстерів другої половини XX століття.* ***Висновки.*** *Основними віхами творчої біографії Е.Стебляк стало: навчання у Київському хореографічному училищі (1950–1959); робота на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (1959–1982), де нею було створено десятки танцювальних образів; навчання на балетмейстерському факультеті Московського театрального інституту (1977–1981); педагогічно-репетиторська діяльність (1982 – до сьогодні). Художні особливості створених Е. Стебляк сценічних образів полягають у їхній психологічній наповненості, емоційній силі та внутрішній експресії, глибокому розумінні тексту музичної партитури. Чимало зусиль як педагог-репетитор Е. Стебляк доклала для збереження творчої спадщини балетмейстера Анатолія Шекери. Зокрема, після тривалої перерви нею було відновлено балети «Легенда про любов» А. Мелікова (2010) та «Спартак» А. Хачатуряна (2015).*

Ключові слова: *Елеонора Стебляк, український балетний театр, класичний танець, балетмейстерсько-репетиторська діяльність.*

Белаш Ольга Сергеевна, *Заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

Роль сценической деятельности Элеоноры Стебляк в развитии отечественного балетного искусства второй половины XX – начала XXI веков

Цель работы. *Анализ сценической (сольной, педагогической, репетиторской) деятельности известной украинской балерины Элеоноры Стебляк, связанной с работой балетной трупы Киевского ДАТОБ им. Т. Шевченко (теперь – Национальная опера Украины).* ***Методология работы*** *включает использование следующих культурологических методов исследования: сравнительно-исторического, структурно-функционального, семиотического, системного анализа и др.* ***Научная новизна*** *публикации заключается в изучении творческой практики Э. Стебляк, главным образом, связанной с сохранением лучших образцов балетных произведений, принадлежащих творчеству выдающихся балетмейстеров второй половины XX века.* ***Выводы.*** *Основными вехами творческой биографии Э. Стебляк стали: обучение в Киевском хореографическом училище (1950–1959); работа на сцене Киевского ДАТОБ им. Т. Шевченко (1959–1982), где ею были созданы*

© Білаш О. С., 2018

десятки танцевальных образов; обучение на балетмейстерском факультете Московского театрального института (1977–1981); педагогическая и репетиторская деятельность (1982 – по настоящее время). Художественные особенности сценических образов, созданных Э. Стебляк, заключаются в их психологической наполненности, эмоциональной силе и внутренней экспрессии, глубоком понимании текста музыкальной партитуры. Немало усилий как педагог-репетитор Э. Стебляк приложила для сохранения творческого наследия балетмейстера Анатолия Шекеры. В частности, после длительного перерыва ею было восстановлено балеты «Легенда о любви» А. Меликова (2010) и «Спартак» А. Хачатуряна (2015).

Ключевые слова: *Элеонора Стебляк, украинский балетный театр, классический танец, балетмейстерско-репетиторская деятельность.*

Bilash Olha, *Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreographic Art of Kyiv National University of Culture and Arts*

The role of Eleonor Steblyak theatrics in the development of domestic ballet in the second half of 20th beginning of the 21st century

The purpose of the article *is to analyze theatric, solo, pedagogic and tutoring activity of a famous Ukrainian ballerina Eleonor Steblyak, whose work is connected with theater troupe of National Opera House of Ukraine named after Taras Shevchenko.* ***The methodology*** *of the work includes the application of comparatively historical, structurally-functional, semiotic and other culturological methods.* ***The scientific novelty*** *of the publication is in exploring Eleonor Steblyak creative activity connected with the preservation of the best ballet masterpieces of the famous choreographers of the 20th century.* ***Conclusions****. Primary stages of Eleonor Steblyak artistic activity were education in Kyiv choreographic academy (1950-1959), work in National Opera House of Ukraine named after Taras Shevchenko (1959–1982), studying choreography in Moscow theatrical university (1977–1981), pedagogic and tutoring activity (1982 – nowadays). Artistic features of her stage acts lay in psychological value, emotional power and inner expression. Moreover, Eleonor preserved artistic heritage of Anatoliy Shekera. She managed to transfer it for the next generations of dancers of the theatre.*

Key words*: Eleonor Steblyak, Ukrainian ballet theatre, classical dance, choreographic and tutoring activity****.***

Актуальність теми дослідження. Елеонора Михайлівна Стебляк – у минулому блискуча прима-балерина Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка, а сьогодні – один з найдосвідченіших педагогів-репетиторів Національної опери України – є легендою вітчизняної балетної сцени. Продовж багаторічної сольної сценічної діяльності (1959–1982) вона створила десятки яскравих партій в балетах академічної спадщини, а також у виставах радянських українських композиторів. Елеонорі Стебляк пощастило працювати з такими відомими майстрами балетної сцени, як хореографи – Вахтанг Вронський, Дмитро Візиренко-Клявін, Анатолій Шекера, Генріх Майоров; диригенти – Стефан Турчак, Борис Чистяков, Ігор Блажков, Олег Рябов, Костянтин Єременко. Серед партій, створених балериною: Одетта-Оділія («Лебедине озеро» П. Чайковського), Маша («Лускунчик», того ж автора), Раймонда (в однойменному балеті О. Глазунова), Кітрі («Дон Кіхот» Л. Мінкуса), Лауренсія, Паскуала («Лауренсія» О. Крейна), Джульєтта («Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва), Мехмену-бану, Ширін («Легенда про любов» А. Мелікова), Айша («Сім красунь» К. Караєва), Егіна, Фрігія («Спартак» А. Хачатуряна) та інші ролі. *Актуальність теми дослідження* зумовлена

зростанням дослідницького інтересу до творчої спадщини вітчизняних діячів балету радянського періоду, необхідністю надання неупередженої оцінки їхньої діяльності з позиції сучасного мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій довів, що сценічна робота Е. Стебляк багаторазово обговорювалася у статтях вітчизняних дослідників радянського періоду: Н. Архангельської [1, 3], Я. Гордійчука [2, 8], М. Кухарчук [3, 4], Н. Малахіної [4, 3], Т. Мар'янівської [5, 3], В. Петріна [7, 2], В. Цокоти [13, 3]. Серед їхніх матеріалів особливу увагу привернули рецензії, відгуки, критичні нариси про дебюти Е. Стебляк у провідник партіях з репертуару Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Авторами було наголошено, що вже у перших виступах талановита танцівниця продемонструвала вміння створювати мовою хореографії яскраві сценічні характери. Науковці відзначили поступове збагачення танцювального репертуару балерини, підвищення професійної техніки, збільшення емоційного наповнення ролей.

У пострадянський період творчу спадщину Е. Стебляк окремими фрагментами було викладено на сторінка фундаментальних академічних робіт відомого українського балетознавця Ю. Станішевського: «Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність» (Київ, 2002) [9] та «Український балетний театр» (Київ, 2008) [10]. Автор, зокрема, привернув увагу до таких ролей Е. Стебляк, як Донна Анна («Камінний господар»), Раймонда (однойменна вистава), Мехмену-бану («Легенда про любов») тощо. Науковець підкреслив, що танцівниці вдалося з успіхом розвинути традиції українського балетного театру, закладені її попередниками, з тріумфом демонструючи свою майстерність не лише в Україні, а й за її межами (Португалія, Італія, Німеччина, Швеція, Данія, Японія, Угорщина тощо).

Цінні матеріали енциклопедичного характеру щодо творчості Елеонори Стебляк можна віднайти у біобібліографічному довіднику «Хореографічне мистецтво України у персоналіях» (Київ, 1999) сучасного балетознавця – В. Туркевича [12]. В окремій статті, присвяченій Е. Стебляк, подається інформація про роки навчання балерини, кількість та характер, виконаних нею партій з репертуару Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, подано перелік країн, де балерина гастролювала разом із трупою.

Цікаві відомості з особистого та сценічного життя балерини можна почерпнути з її інтерв'ю вітчизняним часописам «Газета-2000» (16–22 березня 2012) [6] та «День» (2015, 16 квітня) [8]. В них артистка розповідає про власний шлях у хореографічному мистецтві, висловлює думки з приводу розвитку сучасного балету та місця в ньому академічної спадщини тощо.

Отже, історіографія проблеми представлена широким колом мистецтвознавчих матеріалів радянського і сучасного періодів, проте в них досить лаконічно окреслено сферу репетиторсько-балетмейстерської діяльності Е. Стебляк. Зокрема ту її частину, яка пов'язана із збереженням творчої спадщини видатного українського балетмейстера Анатолія Шекери. Недостатнє висвітлення наукового питання привернуло до нього нашу дослідницьку увагу.

Метою публікації став аналіз сценічної (сольної, педагогічної, репетиторської) діяльності Елеонори Стебляк, пов'язаної із роботою балетної трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (тепер – Національна опера України). Поставлена мета потребує вирішення наступних *актуальних завдань*: дослідити історіографію проблеми; розглянути творчу біографію артистки; визначити художні особливості окремих балетних партій, створених Е. Стебляк; проаналізувати її діяльність в якості педагога-репетитора, зберігача творчої спадщини балетмейстера Анатолія Шекери. *Хронологічні межі* роботи охоплюють 1959–2000-і роки. Нижня дата пов'язана із початком танцювальної кар'єри балерини на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, верхня – із продовженням її роботи в театрі на посаді педагога-репетитора.

Виклад основного матеріалу. Народилася Е. Стебляк 1940 року в Житомирі у родині акторів драматичного театру. Отже, шлях на сцену був обраний для неї від народження. 1950 року у віці десяти років вона вступила до Київського хореографічного училища у клас педагога Н. Верекундової – у минулому відомої радянської танцівниці, випускниці класу професора А Ваганової в Ленінградському хореографічному училищі. З початком навчання в Е. Стебляк одразу виявилися надзвичайні здібності до класичного танцю. Відомо, що на випускному концерті училища вона привернула загальну увагу відмінним виконанням варіації Кітрі з балету «Дон Кіхот» Л. Мінкуса та участю у «Танці з шаблями» А. Хачатуряна [4, 3].

По закінченні навчального закладу у 1959 році Е. Стебляк була прийнята до балетної трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Репетитором для молодої балерини в театрі стала глибоко шанована нею училищний педагог Н. Верекундова.

Прекрасні технічні дані дозволили Е. Стебляк минути кордебалет й одразу перейти до важливих ролей другого плану. Пе-де-труа в «Лебединому озері» П. Чайковського, чорна дружина в «Бахчисарайському фонтані» Б. Асафьєва, Вакханка з балету «Вальпургієва ніч» Ш. Гуно, Паскуала в «Лауренсії» О. Крейна, богиня Афіна в «Лілеї» К. Данькевича, Русалка в «Лісовій пісні» М. Скорульського та інші партії стали для Е. Стебляк чудовою школою сценічної досконалості, підготували артистку до складніших психологічних ролей. Першою з них стала Лауренсія із вже згаданого балету О. Крейна, запропонована балерині Вахтангом Вронським, який на той час очолював балетну трупу. Мистецвознавець Т. Мар'янівська писала про дебют танцівниці в цій партії: «Лауренсія-Стебляк пристрасна, лірична, наділена справді народними рисами. Не порушуючи природи танцювального мистецтва, балерина створила героїко-патетичний образ гордої дочки іспанського народу» [5, 3].

Успішне втілення на сцені ролі Лауренсії дозволило Стебляк перейти до нового дебюту у партії Кітрі в балеті «Дон Кіхот» Л. Мінкуса. Свідок події, балетознавець В. Петрін зазначав, що виконання цієї складної технічної ролі відрізнялося в балерини блискучою віртуозністю, динамічністю і легкістю рухів, яскравою емоційністю. Тріумфальному виконанню партії сприяла також прекрасна музикальність артистки [7, 2].

Важливою віхою у творчості Е. Стебляк стала підготовка сценічних образів Одетти-Оділії в балеті П. Чайковського «Лебедине озеро» у постановці Р. Візиренка-Клявіна. Балерина запропонувала власне психологічне трактування головних героїнь вистави: одухотворена і поетична, відчужена від світу дівчина-лебідь Одетта і розчарована у любові Оділія, яка у глибині душі шкодує про втрачену віру у прекрасне. «Роль Одетти-Оділії довела, – писала рецензент Н. Архангельська, – що сила Стебляк – в її акторському даруванні, яке змушує забути про технічні прорахунки і недоліки пластичних ліній. Адже сучасний глядач, йдучи на балетний спектакль, чекає від артиста не лише блискучої техніки. Інтелектуальний та емоційний підтекст ролі приваблюють його не менше. А він завжди притаманний виконанню Стебляк, яка володіє рідкісним відчуттям сучасності танцю, гостроти і мінливості ритму» [1, 3].

Слід підкреслити, що значну частину ролей в репертуарі артистки складали партії у балетах її чоловіка, Анатолія Шекери – у 1966–2000 роках балетмейстера (продовж 1975–1977, 1994–2000 років – головного балетмейстера) трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Проте сама балерина згодом згадувала, що персонально для неї він ніколи нічого не ставив. «Він взагалі не вмів і не хотів працювати «під замовлення». Я, до речі, дуже рідко танцювала в прем'єрних показах його балетів. Причому відмовлялася сама – не хотіла, щоб у злостивців був привід при нагоді дорікнути: ось бачите, Шекера всюди просуває дружину» [6].

Знаковою для Е. Стебляк стала роль Донни Анни в балеті «Камінний господар» (В. Губаренка за мотивами однойменної п'єси Л. Українки), прем'єра якого відбулася влітку 1969 року. Мистецтвознавець Ю. Станішевський наголошував, що образ іспанської грандеси балерина наповнила складним, підкреслено віртуозним танцем, збагатила його величчю, прихованою пристрастю й емоційною силою. У виконанні Стебляк партія Анни розкрилася такими яскравими рисами, як велична неприступність, самозакоханість, честолюбність, гордість, внутрішня спустошеність, турбота про становище у вищому світі [9, 418].

Глибоке розуміння характерів героїв твору української поетеси, сприяло тому, що 1971 року режисер Київської кіностудії ім. О. Довженка Юрій Лисенко запросив Елеонору Стебяк до участі у фільмі «Одержима» за сценарієм І. Драча про перебування Лесі Українки в Криму. Балерина виконала в кінострічці роль видатної письменниці. Партнерами Е. Стебляк на кінематографічному майданчику стали відомі українські актори: артист львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької – Богдан Козак (Мержинський) та актриса Київського театру російської драми ім. Л. Українки Віра Предаєвич (Олена Пчілка). Про роботу над роллю в інтерв'ю часопису «Вечірній Київ» (1971, 29 січня) балерина розповідала: «Ця чудова жінка, її гідна подиву мужність, поезія душі полонили мене, захопили цілком. Я прихожу на знімальний майданчик, як на свято. Перше знайомство з героями Лесі Українки відбулося у мене в балеті "Лісова пісня". Потім у виставі "Камінний господар" я виконала партію Донни Анни. Я зрозуміла, які складні і глибокі почуття, який красивий духовний світ людей, змальованих поетесою. І

тепер, коли працюю безпосередньо над роллю Лесі Українки, образи її творів допомагають повніше збагнути характер письменниці, осмислити все її життя» [10, 3].

Плідними у роботі балерини були 1970-і роки. 1974 року вона взяла участь у постановці А. Шекери – балеті «Раймонда» О. Глазунова. Тогочасні мистецтвознавці відзначали, що головна героїня Стебляк постала у виставі одразу у кількох, різних за характером та емоційним наповненням, постатях: спочатку замріяною дівчиною, потім трансформувалася у величну красуню, яка розпалювала пристрасть сарацинського лицаря Абдерахмана, згодом перетворювалася на ніжну наречену в дуетах з іншим персонажем спектаклю – Жаном де Брієном [9, 464-465].

Варто наголосити, що Е. Стебляк танцювала не лише академічний репертуар, а й експериментувала із сучасною хореографією. Уважно прислухаючись до порад чоловіка, який вважав, що варто розширювати межі (музичні, пластичні та образні) сучасних балетних постановок, 1977 року разом із танцівниками – Валерієм Некрасовим та Віктором Рибієм вона взяла участь у роботі болгарського балетмейстера Ніни Козіної (стажувалася у Київському ДАТОБ ім. Т. Шевченка) над танцювальними номерами сучасної тематики: «Кубинські ритми», «Варіації» (муз. А. Вівальді), «Токката-фуга» (муз. Й.-С. Баха). Мистецтвознавець Н. Архангельська у публікації «Пошуки гармонії» («Комсомольський прапор», 1977, 15 листопада) наголошувала, що за її спостереженнями, актори ламали закони класичного дуету. В їхньому виконанні не було жодного зайвого руху, розрахованого на демонстрацію техніки. Танець був витканий з емоцій [1, 3]. Сама Е. Стебляк так коментувала підготовку ролей у постановках Н. Козіної: «Готуючи ці номери, я зі своїми партнерами звернулася до вивчення скульптури. Нам хотілося, щоб кожне па було потужним пластичним акордом. І скульптура допомогла нам. Адже для багатьох скульпторів нашого часу людське тіло – це насамперед вираження внутрішнього світу. Над цим ми і міркували в процесі роботи» [1, 3].

По завершенні танцювальної кар'єри у 1982 році Е. Стебляк перейшла на посаду педагога-репетитора Київського ДАТОБ ім. Шевченка (цьому, зокрема, сприяло отримання нею вищої спеціальної освіти на балетмейстерському факультеті Московського театрального інституту ім. А. Луначарського, який вона закінчила 1981 року). Ще за життя А. Шекери Е. Стебляк допомагала чоловікові у втіленні нових та відновленні старих редакцій його балетів. Приміром, 1995 року київський глядач побачив оновлену Шекерою виставу «Лебедине озеро». Е. Стебляк повністю підтримала чоловіка у новому трактуванні романтичної казки, яку хореограф розкрив як «лірико-філософську, сповнену символічних узагальнень хореографічну драму, наближаючи своє рішення до задуму композитора» [9, 553]. 1999 року Е. Стебляк допомогла чоловікові поставити балет Л. Деліба «Копелія» на замовлення німецької гастрольної фірми «Ландграф». Мистецтвознавці (Ю. Станішевський, В. Туркевич) зазначали, що балетмейстери-репетитори вистав – Е. Стебляк та Н. Уманова «досягли граничної злагодженості й синхронності виконання

кордебалетних сцен, а також переконливого відтворення танцювальних характерів персонажів, виразно окреслених хореографом» [9, 595].

Великою заслугою екс-балерини стало збереження творчої спадщини Анатолія Шекери після його смерті у 2000 році. Як репетитор вона вела спектаклі в хореграфії чоловіка, готувала партії з молодими виконавцями. Приміром, 2008 року за ініціативи Е. Стебляк та при підтримці Національної опери України відбувся фестиваль балету присвячений пам'яті А. Шекери. В межах заходу Стебляк допомогла відновити такі спектаклі балетмейстера, як «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (офіційно віднесений до шедеврів світової хореографії, 1991 року ЮНЕСКО відзначив постановку Шекери золотою медаллю як найкраще хореографічне втілення твору С. Прокоф'єва), «Спарктак» А. Хачатуряна, «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Болеро» М. Равеля. У 2010 році, до 75-річчя від дня народження хореографа нею був відновлений балет «Легенда про любов» А. Мелікова [8]. В інтерв'ю часопису «День» (2015, 16 квітня) вона так коментувала головну мету своєї роботи: «Розуміючи масштаб таланту Шекери, я досить рано почала працювати як репетитор – допомагала чоловікові вводити у вистави нових виконавців [...]. Інтереси Анатолія Федоровича виходили далеко за межі мистецтва танцю. Його цікавило все, що стосується людської природи – історія, література, психологія, релігія. Лише зараз, детально вивчаючи записи і начерки, які чоловік робив у процесі підготовки того чи іншого балету, я у повній мірі усвідомлюю масштаб його особистості [...]. Для мене головне – щоб балети Шекери йшли на сцені нашого театру, щоб їх бачив глядач...» [6].

Таким чином, наукова новизна публікації полягає у вивченні творчої практики Е. Стебляк, насамперед пов'язаної із збереженням кращих зразків балетних творів, що належать творчості видатних балетмейстерів другої половини XX століття. Підсумовуючи, викладений в основній частині статті матеріал, підкреслимо наступні висновки:

1. Історіографія проблеми складається з матеріалів (рецензій, відгуків, критичних нотаток, монографій, енциклопедичних збірників), підготовлених радянськими (Н. Архангельська, Я. Гордійчук, М. Кухарчук, Н. Малахіна, Т. Мар'янівська, В. Петрін, В. Цокота) та сучасними (С. Наконєчна, Т. Поліщук, Ю. Станішевський, В. Туркевич) мистецтвознавцями. Проте питання щодо діяльності Е. Стебляк у сфері збереження академічної спадщини радянського часу залишилося поза увагою науковців і потребувало ретельнішого вивчення.

2. Основними віхами творчої біографії Е.Стебляк стало: навчання у Київському хореографічному училищі (1950–1959); робота на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (1959–1982), де нею було створено десятки танцювальних образів; навчання на балетмейстерському факультеті Московського театрального інституту (1977–1981); педагогічно-репетиторська діяльність (1982 – до сьогодні).

3. Художні особливості створених Е. Стебляк сценічних образів полягають у їхній психологічній наповненості, емоційній силі та внутрішній експресії, глибокому розумінні тексту музичної партитури.

4. Чимало зусиль як педагог-репетитор Е. Стебляк доклала для збереження творчої спадщини балетмейстера Анатолія Шекери. Зокрема, після тривалої перерви нею було відновлено балети «Легенда про любов» А. Мелікова (2010) та «Спартак» А. Хачатуряна (2015).

Наголосимо, що заявлена у публікації тематика не обмежується лише даними науковими висновками і потребує подальшого вивчення з викладенням здобутих мистецтвознавчих результатів у спеціалізованих монографіях з історії українського балетного театру.

Література

1. Архангельская Н. Поиски гармонии. *Комсомольское знамя*. 1977. 15 ноября. С. 3
2. Гордійчук Я. Динаміка ліній. *Театральний Київ*. 1969. № 11. С. 8.
3. Кухарчук М. На крилах танцю. *Вечірній Київ*. 1982. 7 серпня. С. 4.
4. Малахіна Н. Дебют Елеонори Стебляк. *Робітнича газета*. 1963. 27 грудня. С. 3.
5. Мар'янівська Т. Полум'я танцю. *Вечірній Київ*. 1962. 15 листопада. С. 3.
6. Наконечная С. Полифония танца. Газета-2000. 2012. 16-22 марта. URL: https://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/art/polifonija-tantsa_arhiv_art.htm (останнє звернення - 27.08.2018).
7. Петрін В. Дебют балерини. *Радянська культура*. 1963. 18 липня. С. 2.
8. Полищук Т. Трудная основа легкости. *День*. 2015. 16 апреля. URL: https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/trudnaya-osnova-legkostiii
9. Станішевський, Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 734 с.
10. Станішевський Ю. Український балетний театр. Київ: Музична Україна, 2008. 411 с.
11. Сторінки прекрасного життя. *Вечірній Київ*. 1971. 29 січня. С. 3
12. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях. Київ: б.в., 1999. 224 с.
13. Цокота В. На крилах мрії. *Радянська культура*. 1964. 14 червня. С. 3.

References

1. Archangelskaya, N.(1977 15th of November). The search for harmony. Komsomolskoe znamya, 3 [in Ukrainian].
2. Gordychuk, Y. (1969). Line dynamics. Teatralno-concertny Kyiv,11, 8 [in Ukrainian].
3. Kukharchuk, M.(1982 7th of August). On the dance wings. Vechirniy Kyiv, 4 [in Ukrainian].
4. Malakhina, N. (1963 27th of December). Eleonora Steblyak`s debut. Robitnicha gazeta, 3 [in Ukrainian].
5. Marianivska, T. (1962 15th of November) Dance flame. Vechirniy Kyiv, 3 [in Ukrainian].
6. Nakonechnaya, S.(2012 16-22th of March). Dance polyphony. Gazeta-2000. Retrieved from URL: https://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/art/polifonija-tantsa_arhiv_art.htm [in Ukrainian].
7. Petrin, V. (1963 18th of July). Ballet dancer's debut. Radyanska kultura, 2 [in Ukrainian].
8. Polischuk, T. (2015 16 of April). Difficult basis of ease. Den. Retrieved from URL: https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/trudnaya-osnova-legkostiii [in Ukrainian].
9. Stanishevskiy, Y.(2002). The National Opera House of Ukraine named after Taras Shevchenko in Kiev, history and contemporary. Kiev: Musicak Ukraine [in Ukrainian].
10. Stanishevskiy, Y.(2008). Ukrainian ballet theatre .Kiev: Musicak Ukraine [in Ukrainian].
11. (1971 29th of January). Pages of beautiful life. Vechirniy Kyiv, 3 [in Ukrainian].
12. Turkevich, V. (1999). Choreographic art of Ukraine in personalities. Kyiv [in Ukrainian].
13. Tsokota, V. (1964 14th of June). On the wings of a dream. Radyanska kultura, 3 [in Ukrainian].

УДК 792.82:7.071.2(477)”195”

Вишотравка Людмила Іванівна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри класичної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
vushotravkaludmila@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7084-8571

РОЛЬ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА СТАЛІНСЬКОГО У ФОРМУВАННІ ВІТЧИЗНЯНОЇ ШКОЛИ ЧОЛОВІЧОГО БАЛЕТНОГО ВИКОНАВСТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Метою публікації *став аналіз сценічного доробку відомого українського танцівника Олега Сталінського, пов’язаний із роками роботи на сцені Київської державної академічної української опери; висвітлення мистецьких контактів артиста із провідними радянськими балетмейстерами 1920-1940 років.* ***Актуальність роботи*** *зумовлена необхідністю ретельного вивчення досвіду роботи українських артистів балету радянської доби під кутом зору сучасного мистецтвознавства з метою формування неупередженої оцінки їх творчості.* ***Методологія роботи*** *включає використання таких культурологічних методів дослідження як: загальноісторичний, порівняльно-історичний, аналітичний, біографічний.* ***Наукова новизна*** *публікації полягає у з’ясуванні важливості сценічних здобутків О. Сталінського для розвитку чоловічого балетного виконавства першої половини ХХ століття.* ***Висновки.*** *Доведено, що О. Сталінський зробив вагомий внесок у формування національної хореографічної школи. Кожна його роль ставала високим технічним і яскравим акторським досягненням. Продовж понад 20 років роботи на сцені Київського театру опери та балету О. Сталінському вдалося співпрацювати із багатьма відомими радянськими балетмейстерами (М. Дисковський, Л. Жуков, В. Литвиненко, Р. Баланотті, Є. Вігілєв, Г. Березова тощо), кожен з яких вплинув на формування в танцівника цінного досвіду роботи як в експериментальних виставах, так і в спектаклях академічної спадщини.*

Ключові слова: *Олег Сталінський, чоловічий класичний танець, український балетний театр.*

Вышотравка Людмила Ивановна, *Заслуженая артистка Украины, доцент кафедры классической хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Роль творчества Олега Сталинского в формировании отечественной школы мужского балетного исполнительства второй половины XX века

Целью публикации *стал анализ сценического наследия О. Сталинского, связанный с годами работы на сцене Киевской государственной академической украинской оперы, освещение художественных контактов артиста с ведущими советскими балетмейстерами 1920-1940-х годов.* ***Актуальность работы*** *обусловлена необходимостью тщательного изучения опыта работы украинских артистов балета советской эпохи под углом зрения современного искусствоведения с целью формирования объективной оценки их творчества.* ***Методология работы*** *включает использование таких культурологических методов как: общеисторический, сравнительно-исторический, аналитический, биографический.* ***Научная новизна публикации*** *заключается в определении важности сценических достижений О. Сталинского для развития мужского балетного исполнительства первой половины XX века.* ***Выводы.*** *Доказано, что О. Сталинский внес весомый вклад в формирование*

© Вишотравка Л. І., 2018

национальной хореографической школы. Каждая его роль становилась высоким техническим и ярким актерским достижением. В течение более чем 20 лет работы на сцене Киевского театра оперы и балета О. Сталинскому удалось сотрудничать со многими известными советскими балетмейстерами (М. Дисковский, Л. Жуков, В. Литвиненко, Р. Баланотти, Е. Вигилев, Г. Березова и др.), каждый из которых повлиял на формирование у танцовщика ценного опыта работы как в экспериментальных спектаклях, так и в постановках академического наследия.

Ключевые слова: *Олег Сталинский, мужской классический танец, украинский балетный театр.*

Vyshotravka Liudmyla, *Honored Artist of Ukraine Associate Professor of the Department of Folk and Classical Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts*

The role of Oleg Stalinsky's creativity in the formation of the national school of male ballet performances of the first half of the twentieth century

The purpose of the article *is to analyze the stage performance of the famous Ukrainian dancer Oleg Stalinsky, associated with years of work on the stage of the Kyiv State Opera and Ballet Theater; coverage of artist's contacts with leading Soviet choreographers from 1920-1940. The urgency of scientific research is determined by the need for a thorough study of the experience of Ukrainian ballet dancers of the Soviet era from the perspective of modern art studies to form an unbiased assessment of their creativity.* ***The methodology*** *of the study involves the use of such culturological research methods as general historical, comparative-historical, analytical, and biographical.* ***The scientific novelty*** *of the publication is to clarify the importance of the achievements of O. Stalinsky for the development of male ballet performances of the first half of the twentieth century.* ***Conclusions****. It is proved that O. Stalinsky made a significant contribution to the formation of the national choreographic school. Each of his roles became a high technical and bright artistic achievement. During more than 20 years of work on the stage of the Kiev Opera and Ballet Theater O. Stalinsky managed to collaborate with many famous Soviet choreographers (M. Diskovsky, L. Zhukov, V. Litvinenko, R. Balanotti, E. Vigilev, G. Berezov, etc.), each of them influenced the formation of valuable experience in dancers both in experimental performances and in performances of academic heritage.*

Key words*: Oleg Stalinsky, male classical dance, Ukrainian ballet theater.*

Актуальність теми дослідження. Серед плеяди відомих українських танцівників, фундаторів чоловічого балетного виконавства першої половини XX ст. (О. Соболь. В. Преображенський, О. Бердовський, М. Іващенко, М. Орешкевич, М. Дельсон тощо) помітне місце посідає постать Олега Миколайовича Сталінського (1906–1990), хореографічний стиль якого увібрав в себе віртуозну техніку, велику експресію, емоційну наснагу та яскраве акторське обдарування. Актуальність наукової розвідки зумовлена необхідністю ретельного вивчення досвіду роботи українських артистів балету радянської доби під кутом зору сучасного мистецтвознавства з метою формування неупередженої оцінки їх творчості.

Аналіз досліджень і публікацій довів, що сценічний доробок О. Сталінського неодноразово ставав предметом обґоворення радянських мистецвознавців – Н. Алєксєєнко [1, 4], Б. Львова-Анохіна [2, 3], Б. Молчанова [3, 4], Ю. Станішевського [6–7] тощо. Сучасними українськими балетознавцями заявлена наукова проблематика, на жаль, майже не розглядалася. Виключенням у цьому питанні стала публікація О. Паламарчук (“Просценіум”, 2006, № 2–3)

[4, 22–24], присвячена львівському періоду роботи О. Сталінського. Отже, недостатня висвітленість наукової теми привернула нашу дослідницьку увагу.

Метою публікації став аналіз мистецького доробку артиста пов'язаний із роками роботи на сцені Київського державного академічного театру опери та балету, визначення характерних ознак його виконавського стилю. Досягнення мети передбачає вирішення наступних наукових завдань: проаналізувати історіографію проблеми; у хронологічному порядку розглянути найважливіші творчі здобутки О. Сталінського в період його роботи на київській сцені; висвітлити мистецькі контакти артиста із провідними радянськими балетмейстерами 1920-1940-х років. Хронологічні рамки роботи охоплюють 1922-1946 роки. Верхня дата пов'язана із приходом О. Сталінського до трупи Київського державного оперного театру ім. К. Лібкнехта (тепер – Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка). Нижня – із переходом на роботу до Львівського державного оперного театру (тепер – Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької).

Виклад основного матеріалу. Олег Сталінський народився в Києві у 1906 році. Шлях у мистецтво, за словами самого артиста, йому відкрило знайомство із творчістю видатного російського танцівника Михайла Мордкіна, який гастролював у Києві в 1910-х роках. "Вперше я побачив танцюючого чоловіка, і як танцюючего! [...] Вперше я потрапив в атмосферу театрального ажіотажу, вперше відчув могутній вплив таланту. Я був підкорений, закоханий, буквально марив Мордкіним" [5, 338].

Проте здійснити мрію про класичний балет О. Сталінському було досить непросто, бо провідні балетні школи функціонували лише у Москві та Петербурзі. Найближче до Києва балетне училище знаходилося також у Варшаві – саме воно готувало професійні кадри для Київської міської Опери. Вихід із складного становища знайшовся завдяки Захару Григоровичу Ланге – місцевому балетмейстеру й педагогу, який мав власну хореографічну студію. Саме до його класу і вступив 13-річний Сталінський. Після дворічної підготовки Ланге запросив кількох учнів своєї школи до театру-мініатюр "Маски", де йому запропонували роботу постановника танців. У числі запрошених учнів опинився і юний Олег Сталінський.

З приїздом до Києва відомої танцівниці і балетмейстера Броніслави Хомівни Ніжинської, Сталінський стажувався в її класі на хореографічному відділенні Київської центростудії. Ґрунтовна професійна підготовка у досвідченої прими-балерини, артистки дягилевських сезонів у Парижі, згодом відкрила танцівнику шлях до балетної трупи Київського державного оперного театру ім. К. Лібкнехта (перейменована в 1919 році Київська опера). Робота в театрі дозволила артисту згодом удосконалити свої технічні можливості у провідних фахівців в області танцю в Ленінграді: О. Сталінський навчався у К. Вязем, В. Семенова і В. Пономарьова. Артистична діяльність в Києві тривала для танцівника до 1946 року (з перервами), після чого йому запропонували місце провідного соліста у тільки що сформованій постійній балетній трупі Львівського театру опери та балету.

Продовж тривалого періоду роботи у Києві (понад 20 років), О. Сталінський встиг познайомитися із творчістю багатьох радянських балетмейстерів, які працювали на сцені Київського театру опери та балету, причому нерідко в абсолютно різних хореографічних стилях.

Так, цікава творча співпраця пов'язала О. Сталінського із постановником М. Дисковським. У минулому оперний режисер, прихильник конструктивізму, Дисковський досить поверхово знав класичний танець і захоплювався новомодними у 1920-х роках пластичною акробатикою та ритмізованою пантомімою, які поєднував із механічними рухами, трюками та беззастережною "природністю". Недостатня обізнаність у класичній хореографії не завадила балетмейстеру втілити на сцені київського театру балет академічної спадщини "Лебедине озеро" П. Чайковського (сезон1925/1926 років), а також здійснити постановку кількох вистав на музику сучасних радянських композиторів: Р. Глієра – "Червоний мак" та С. Прокоф'єва – "Казка про блазня, що сімох блазнів перевершив". Відомо, що у "Лебединому озері" О. Сталінський поряд із В. Мерхасіною (2-ою) та Р. Савицькою станцював па-де-труа у першій дії, а також брав участь у роботі кордебалету. В "Червоному маку" М. Дисковський, розгледівши прекрасні акторські дані Сталінського (останній додатково займався у драмстудії), запросив його на роль Лі Шанфу – ревнивого і жорстокого нареченого головної героїні – Тао Хоа. Незважаючи на те, що прем'єра вистави мала значний успіх, хореографія "Червоного маку" нагадувала динамічну драматичну виставу із пантомімічними вставками та окремими дивертисментами. У балеті на музику С. Прокоф'єва Сталінський виконав роль одного з блазнів. На жаль, неприродні та кострубато-загострені пози, ексцентрично-акробатичні дивертисменти, створені для артистів М. Дисковським (в тому числі й для О. Сталінського), хоча й набули характеру достеменної балаганної видовищності, але водночас стали перекрученням музичної ексцентрики композитора.

Знайомство О. Сталінського із справжніми зразками балетів академічної спадщини відбулось після приїзду до Києва московського хореографа Л. Жукова та його дружини – прими-балерини Великого театру – М. Рейзен. Зокрема, 2 жовтня 1926 року на сцені Київської державної академічної української опери (черговий раз перейменована Київська міська опера) відбулася прем'єра балету "Баядерка" Л. Мінкуса в хореографії М. Петіпа (редакція – О. Горського). Головні ролі спектаклю виконали М. Рейзен (Нікія) та сам постановник, який переконливо окреслив постать відважного воїна Солора. Олег Сталінський був запрошений на драматично виразну й емоційно наповнену роль Великого брамина, палко закоханого у храмову танцівницю.

Водночас із "Баядеркою" Л. Жуков підготував із київським балетним колективом прем'єру "Лебединого озера" П. Чайковського, в якій знов звернувся до хореографічної інтерпретації балетмейстера О. Горського. Відтворюючи класичний варіант вистави, балетмейстер зробив тактовні зміни й доповнення у танцювальних картинах третьої дії враховуючи виконавські особливості київських артистів. Головні партії у прем'єрній виставі виконали М. Рейзен (Одетта-Оділія) і сам Л. Жуков (Зігфрід), але згодом їх

продублювали київські солісти – О. Гаврилова, В. Мерхасіна, К. Васіна, Н. Верекундова, М. Іващенко, М. Дельсон, О. Бердовський, в тому числі й О. Сталінський. Для останнього саме "Лебедине озеро" відкрило шлях у провідні солісти.

Наступною виставою Л. Жукова у сезоні 1926/1927 років стала постановка балету "Жізель" А. Адана, створена на основі петербурзької редакції Ж. Перро та М. Петіпа 1907 року. Балетмейстер надав артистам можливість чи не вперше продемонструвати особливості романтичного виконавського стилю й вишукану манеру класичного танцю. О. Сталінський на прем'єрі постав перед глядачем у партії лісничого Ганса. У подальших виставах Л. Жуков довірив йому головну партію графа Альбера. Пригадуючи через роки про роботу над підготовкою "Жізелі", О.Сталінський писав: "Марія Романівна Рейзен відшліфовувала кожний рух, кожну позу... Не шкодуючи часу підтримувала кожного, хто хотів вивчити сольну партію. В колективі панувала особлива творча атмосфера, всі працювали з повною віддачею. Керівники були нашими добрими друзями, які намагалися якомога більше навчити молодих, створити трупу однодумців, піднести загальний професійний рівень, позбутися строкатості і різностильності виконання. Адже наш колектив складався з вихованців дуже різних і надто неоднакових за рівнем виконання студій, шкіл, училищ..." [7, 317].

Встановлено, що О. Сталінський співпрацював із Л. Жуковим не лише на київській сцені. Відомо, що наприкінці 1920-х років балетмейстера було запрошено здійснити виставу "Марна пересторога" на сцені Одеського театру опери та балету. До роботи над головними партіями вистави було запрошено кількох київських артистів – В. Мерхасіну (Ліза), О. Бердовського (Ален), а також О. Сталінського, який станцював у спектаклі партію веселого й винахідливого пролазу Колена. Востаннє творча доля звела О. Сталінського та Л. Жукова у 1934 році під час постановки балету "Дон Кіхот" Л. Мінкуса, де танцівник постав в образі Базиля – романтичного і замріяного нареченого Кітрі, роль якої виконала досвідчена балерина О. Гаврилова.

На початку 1930-х років О. Сталінський взяв участь у сміливих хореографічних експериментах постановників Є. Вігілєва та Р. Баланотті. Перший запросив артиста до участі у виставі "Золота доба" на музику Д. Шостаковча (київський варіант вистави відбувся у сезоні 1930/1931 років). Олег Сталінський згодом пригадував, що балетмейстер стимулював пошуки молодих артистів, підтримував пропозиції виконавців, дозволяв імпровізувати, "але владною рукою майстра відбирав найцікавіше і чітко вибудовував стрункy танцювально-пантомімічну структуру спектаклю" [7, 327]. У виставі О. Сталінському випало виконати роль цинічного і підступного Фашиста. У Роберта Баланотті (був запрошений на сцену Київської державної академічної української опери навесні 1931 року) О. Сталінський втілив партію поета П'єра Гненгуара закоханого у красуню-циганку, головну героїню балету "Есмеральда" Ц. Пуні (з додатками музики Р. Глієра).

Цінний досвід роботи над балетними партіями сучасного репертуару О. Сталінський отримав під час роботи із балетмейстером В. Литвиненком. Так,

у 1934 році він станцював партію Капітана у виставі “Червоний мак” Р. Глієра. Мистецтвознавці так характеризували роботу танцівника: “Благородний Капітан із суто пантомімічного персонажа перетворився на героя, змальованого засобами ритмізованої пластики, збагаченої танцювальними елементами, і завдяки емоційно правдивому виконанню О. Сталінського став більш переконливою й життєво достовірною постаттю” [7, 329].

Наступною роллю О. Сталінського у постановці В. Литиненка став ватажок індійського повстання Дако-Дас у балет “Ференджі” Б. Яновського. У виставі, присвяченій протистоянню індійських робітників та англійських колонізаторів, хореограф насамперед звернув увагу на розробку пластичних характерів головних героїв. Мистецтвознавці зазначали, що працюючи з О. Сталінським, він поєднав “експресивно-героїчну хореографічну лексику зі скульптурно завершеними позами, прагнучи показати характер революційно настроєного борця за незалежність Індії у власному розвитку” [7, 331].

Під час Другої світової війни О. Сталінський разом із театром евакуювався на схід СРСР, де продовжив творчу роботу. Відомо, що з 1942 р. він працював в Алма-Аті у танцювальному колективі Казахського театру опери та балету, якій тоді очолювала відомий український балетмейстер Галина Березова. На алма-атинській сцені цінний партнерський досвід йому вдалося отримати завдяки роботі в дуеті з найвідомішою тоді радянською балериною Галиною Улановою (“Бахчисарайський фонтан” Б. Асаф’єва). Після повернення трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка в 1944 році в Україну, О. Сталінського було відряджено до Львова з метою формування постійної балетної трупи оперного театру. Робота артиста на львівський сцені стала окремим етапом в його творчій долі, а тому вартує того, щоб бути розглянутою у спеціальній науковій розвідці.

Отже, наукова новизна публікації полягає у з’ясуванні важливості сценічних здобутків провідного артиста київської хореографічної сцени 1920-1940-х років – Олега Сталінського у контексті розвитку чоловічого балетного виконавства першої половини ХХ століття. Підсумовуючи, викладений в основному розділі публікації матеріал, наголосимо на наступних висновках:

1. На відміну від радянських мистецтвознавців (Н. Алєксєєнко, Б. Львов-Анохін, Б. Молчанов, Ю. Станішевський тощо), сучасні українські балетознавці (за виключенням наукової розвідки львівської дослідниці О. Паламарчук) залишили поза увагою творчий доробок О. Сталінського, що у свою чергу зумовило напрям нашого дослідницького руху.

2. Доведено, що О. Сталінський зробив вагомий внесок у формування національної хореографічної школи чоловічого виконавства. Кожна його роль ставала справжнім професійним досягненням; артистові вдавалося кількома виразними акторськими штрихами відтворювати складні сценічні ролі.

3. Продовж понад 20 років роботи на сцені Київського театру опери та балету О. Сталінському пощастило співпрацювати із багатьма відомим радянськими балетмейстерами 1920-1940 років. Серед них: М. Дисковський, Л. Жуков, В. Литвиненко, Р. Баланотті, Є. Вігілєв, Г. Березова тощо. Усі вони певним чином вплинули на формування в танцівника цінного сценічного

досвіду роботи як в експериментальних виставах, так і в спектаклях академічної спадщини.

Наголосимо, що дослідження різнобічних аспектів творчості артиста не може обмежуватися лише запропонованою науковою розвідкою й заслуговує на ретельніше вивчення із подальшим викладенням отриманих результатів на сторінках спеціалізованих монографій та навчальних посібників по історії вітчизняного балетного театру.

Література

1. Алєксєєнко Н. Юність душі. *Вільна Україна.* 1987. 17 січня. С. 4.
2. Львов-Анохин Б. Под флагом радости. *Львовская правда.* 1972. 15 января. С. 3.
3. Молчанов Б. Артист балета. *Львовская правда.* 1976. 16 января. С. 4.
4. Паламарчук О. Мистецьке довголіття Олега Сталінського. *Просценіум*. 2006. № 2–3. С 22–24.
5. Сталинский О. Из воспоминаний очевидца киевских гастролей Айседори Дункан. *Айседора Дункан: Сборник /* под ред С. Снежко. Киев, 1994. С. 337–344.
6. Станішевський Ю. Розквіт українського балету. Київ: Радянська України, 1961. 48 с.
7. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 734 с.

References

1. Alekseenko N. (1987 17 January). Youth of the Soul. Vilna Ukraina , 4 [in Ukrainian]
2. Lviv-Anokhin B. (1972 15 January). Under the flag of joy. Lvovskaya Pravda, 3 [in Ukrainian]
3. Molchanov B. (1976 16 January). Artist of the Ballet. Lvovskaya Pravda, 4 [in Ukrainian]
4. Palamarchuk O. (2006). The artistic longevity of Oleg Stalinsky. Procession No. 2-3, 22-24 [in Ukrainian].
5. Stalinsky O. (1994). The memory of the eyewitness of Kiev tours of Isadora Duncan. Isadora Duncan: Collection. Kyiv: Muse [in Ukrainian]
6. Stanishevsky Y (1961). The Flourishing of the Ukrainian Ballet. Kyiv: Soviet Ukraine [in Ukrainian]
7. Stanishevsky Y (2002). National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine named after T. Shevchenko: History and Modernity. Kyiv: Musical Ukraine, 734 p. [in Ukrainian]

УДК 534.85:791.43

Домбругова Наталія Михайлівна,
заслужений працівник культури України,
завідувач кафедри звукорежисури
Інституту екранних мистецтв
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
sound_design_knutkit@ukr.net
ORCID: 0000-0003-1290-0914

СЕМІОТИКА САУНД-ДИЗАЙНУ В КІНО

***Мета** статті – окреслити специфіку саунд-дизайну як знакової системи у структурі фільму. **Методологія** дослідження включає семіотичний підхід і залучення деяких постструктуралістських концепцій (зокрема «порожнього знаку»), також присутня постфеноменологічна оптика погляду і медіа-теорія Бориса Ґройса. **Наукова новизна** полягає у тому, що вперше здійснено спробу виявити концептуальне ядро саунд-дизайну з позиції симулятивності індексного поля і онтології субмедіальної поверхні. **Висновки.** Якщо кіно в цілому намагається створити враження «правдивої історії», то логічно уявити, що таку саму функцію покликані виконувати і окремі компоненти фільму, не виключаючи і звук. Саунд-дизайн покликаний створювати не «реалістичну» картину (оскільки доступу до реальності у нас немає), а картину, що викликає довіру. Точніше, відчуття, що балансує між довірою і підозрою (користуючись теорією Бориса Ґройса). Тому замість слова «реальність» варто використовувати слово «правдоподібність» (credibility), яка є, передусім, функцією контексту, особливо коли стосується озвучення явищ і предметів, яких не існує у реальному світі. По відношенню до звуку в кіно «реальність» є не епістемічною категорією (оскільки дійти до «справжнього» звучання речей неможливо), а етичною. Принаймні відчуття «правдоподібності» має безпосереднє відношення до етичних вимірів людського буття. З точки зору знакової системи саунд-дизайн являє собою унікальний приклад симуляції індексного поля, оскільки поєднує дві «матеріальності» – зображення без звуку (події на екрані) і звук без зображення (озвучення подій на екрані в студійних умовах).*

***Ключові слова:** кінематограф, саунд-дизайн, звуковий образ фільму, звукорежисура, звукозапис, симуляція.*

***Домбругова Наталия Михайловна**, заслуженный работник культуры Украины, заведующая кафедры звукорежиссуры Института экранных искусств Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого*

Семиотика саунд-дизайна в кино

***Цель** статьи – определить специфику саунд-дизайна как знаковой системы в структуре фильма. **Методология** исследования включает семиотический подход и привлечение некоторых постструктуралистских концепций (в частности «пустого знака»), также присутствует постфеноменологическая оптика взгляда и медиа-теория Бориса Гройса. **Научная новизна** заключается в том, что впервые предпринята попытка выявить концептуальное ядро саунд-дизайна с позиции симулятивности индексного поля и онтологии субмедиальной поверхности. **Выводы.** Если кино в целом пытается создать впечатление «правдивой истории», то логично предположить, что такую же функцию призваны выполнять и отдельные компоненты фильма, не исключая и звук. Саунд-дизайн призван создавать не «реалистичную» картину (поскольку непосредственного доступа к реальности у нас нет), а картину, вызывающую доверие. Точнее, то ощущение, что балансирует между доверием и подозрением (пользуясь теорией Бориса Гройса). Поэтому вместо слова*

© Домбругова Н. М., 2018

«реальность» следует использовать слово «правдоподобие» (credibility), которое является, прежде всего, функцией контекста, особенно что касается озвучивания явлений и предметов, которых не существует в реальном мире. По отношению к звуку в кино «реальность» является не эпистемической категорией (так как добраться до «настоящего» звучания вещей невозможно), а этической. По крайней мере, ощущение «правдоподобия» имеет непосредственное отношение к этическим измерениям человеческого бытия. С точки зрения знаковой системы саунд-дизайн представляет собой уникальный пример симуляции индексного поля, поскольку объединяет две «материальности» – изображение без звука (события на экране) и звук без изображения (озвучка событий на экране в студийных условиях).

Ключевые слова: *кинематограф, саунд-дизайн, звуковой образ фильма, звукорежиссура, симуляция.*

Dombrugova Natalia, *head of the Department of sound engineering of the Kiev National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University*

Semiotics of motion picture sound design

The purpose *of the article is to determine the specificity of sound design as a sign system in the structure of the film.* ***The methodology*** *of the study includes a semiotic approach and the involvement of some poststructuralist concepts (in particular, an "empty sign"), there is also a post-phenomenological optics of view and a media theory of Boris Groys.* ***Scientific novelty*** *lies in the fact that for the first time an attempt has been made to reveal the conceptual core of sound design from the position of the simulated index field and the ontology of the submedial surface.* ***Conclusions.*** *If the movie as a whole is trying to create the impression of a "true story", it is logical to assume that individual components of the film perform the same function, not excluding the sound. Sound design is designed not to create a "realistic" image (because we do not have immediate access to reality), but an image that inspires confidence. More precisely, the feeling that balances between trust and suspicion (using the media-theory of Boris Groys). Therefore, instead of the word "reality", the word "credibility" should be used, which is primarily a function of the context (especially with regard to the sounding of phenomena and objects that do not exist in the real world). In relation to sound in cinema, "reality" is not an epistemic category (as it is impossible to get to the "real" sound of things), but ethical. At least, the sense of "likelihood" has a direct bearing on the ethical dimensions of human existence. From the point of view of the sign system, sound design is a unique example of an index field simulation, because it combines two "materialities" — an image without sound (events on the screen) and sound without an image (the dubbing of events on the screen in studio conditions).*

Key words: *motion picture, sound design, film sound image, sound engineering, sound recording, simulation.*

Актуальність теми дослідження. Звук у кіно є досі «білою плямою» для кінознавства, принаймні вітчизняного. Існують одиниці робіт, присвячених комплексному дослідженню звукового образу фільму, а не лише вузькопрофесійним аспектам роботи звукорежисера у кіно. Семіотика кіно досліджує візуальні коди (пригадати хоча б праці Юрія Лотмана, Умберто Еко і Крістіана Меца, а також Р. Стема, Р. Біргойна і С. Льюїса), але оминає звукові. У даному випадку, звісно, мається на увазі не музика у кіно, що вже отримала певне академічне освітлення, починаючи з хрестоматійної праці З. Лісси, а саме шумовий ряд. Теоретична думка не сягає далі окреслення «семантики шумів», їх класифікації і деякої естетичної рефлексії. Більш серйозні дослідження потребують залучення широкої методології, зокрема останні здобутки STS (*Science and Technology Studies*), такі як матеріальна герменевтика і постфеноменологія. Семіотичне дослідження саунд-дизайну потребує

усвідомлення сутності індексних звукознакових систем як таких і глибинної структури звукового ландшафту сучасності, чого, на жаль, сучасному кінознавству, як і мистецтвознавству загалом, бракує.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вітчизняному кінознавстві чи не єдиним серйозним дослідженням, присвяченим комплексній теорії звукового образу (а не лише музики) фільму, є дисертація О. Бут «Звук як компонент образної структури фільму» (2007). Щодо саунд-дизайну, то зарубіжні публікації мають здебільшого прикладний або науково-популярний характер, наприклад «*Creating Sounds from Scratch: A Practical Guide to Music Synthesis Producers and Composers*» А. Пероло (2017 р.) або «*The Game Audio Tutorial: A Practical Guide to Sound and Music for Interactive Games*» Р. Стівенса (2011). Певні теоретичні узагальнення щодо естетики і семантики саунд-дизайну можна зустріти у книзі «*Sound Design and Science Fiction*» У. Вілінгтона (2007). Але у будь-якому разі даний дискурс надзвичайно далекий від «заповнення», як щодо емпіричних досліджень, так і щодо самої методології.

Мета статті – окреслити специфіку саунд-дизайну як знакової системи у структурі фільму.

Виклад основного матеріалу. Будь-яке поєднання зображення зі звуком у всій множині їхніх проявів можна розглядати з позиції знакової системи. Це означає, що у відповідність до певної речі або явища ставиться певне звучання. Так, найпростіше це уявити на прикладі вербальної мови: кожній букві відводиться окремий звук. Ми ідентифікуємо музичні інструменти за їхніми характерними тембрами. Більшість фізичних процесів, з якими ми стикаємось у повсякденному житті, мають своє власне звучання. Такий тип знаків має назву *індексних*, тобто тих, які пов’язують означник і означуване причинно-наслідковими зв’язками, які формуються у результаті засвоєння закономірностей функціонування живої і неживої природи [2]. Такі знаки є функціональними, а не конвенціональними, оскільки виникають без попередньої «домовленості». Так, дим є індексним знаком вогню, оскільки безпосередньо вказує на свою причину.

На відміну від абстрактних знаків (скажімо, букв алфавіту), у звукових індексних знаків є власний «зміст». Зазвичай вважається, що «тіло знаку» – специфічна матеріальна субстанція, що поєднує власне форму і «фактуру» – характерне лише для іконічних знаків (як це відбувається у живописі). В інших випадках «матеріал» знаку не грає суттєвої ролі для передачі інформації. Дійсно, коли ми маємо справу із звуковими сигналами (наприклад, звук дверного дзвінка або автомобільної сирени), ніхто зазвичай не звертає уваги на тембральні якості даних звуків. Але у випадку музичного мистецтва сам тембр інструментів починає бути об’єктом споглядання і оцінюватись за допомогою певних естетичних критеріїв. Модерністський шлях емансипації «матеріалу» у живописі (коли на перший план виходять колір, форма, фактура) має аналогії і у музиці (пригадати хоча б оркестрові твори Джачінто Шелсі). Загалом, як стверджує Борис Ґройс (і не тільки він), література і мистецтво ХХ століття має надзвичайно впливову програму по виявленню «мови», якою розмовляє сам медіум [1, 181].

Із іменем Едмунда Гуссерля пов'язують ідею «прозорості знака». «У самому простому випадку це поняття пояснюється спогляданням картини. В першу мить ми усвідомлюємо, що перед нами полотно з нанесеними на нього кольоровими плямами. Але після цього ми починаємо бачити дерева, небо, людей <…> Матеріальна плоскість картини, пропустивши наш погляд крізь себе, стає неначе "прозорою"» [5, 122]. Сам Чарльз Пірс у фундаментальній якості іконічного знаку – його вмотивованості – бачив здатність знаку не тільки заміщувати об'єкт, але і «ставати нам», перетворюючись на «безпосередній образ». Це означає, що іконічні знаки настільки зливаються зі своїми об'єктами, що людина, розглядаючи будь-яке зображення, може втрачати усвідомлення; що перед ним не реальна річ, а її «заступник». На думку Пірса, іконічні знаки настільки заміщають свої об'єкти, що ледве можуть бути відрізнені від них [2]. Звичайно, Пірс дещо перебільшував, оскільки відрізнити пласке зображення від реального тривимірного світу все ж можливо, яким би реалістичним зображення не було.

Але цей закон розповсюджується і на інші типи знаків, як і взагалі на всі перцептивні структури досвіду. Гештальт-психологія (засновники якої, як відомо, серйозно надихались творчістю Гуссерля) виділяє «фігуру» і «фон», які, будучи наслідком дії універсальних психічних механізмів, певним чином структурують чуттєві дані, отримані із зовнішнього світу. Саме тому заглиблення у «матеріал» будь-якого знаку, незалежно від естетичної цінності даного «матеріалу», призводить до порушення смислової цілісності самого знаку, оскільки порушується смислова «перспектива». На прикладі знову ж таки живопису це може бути проілюстроване надмірним наближенням до картини, коли перед нашим поглядом постає лише чистий колір, мазки фарби і фактура полотна. Надмірне є віддалення від картини перетворює її на неясну кольорову пляму. Мистецтвознавець Михайло Ямпольський у циклі есе «Про близьке» називає такий погляд «неміметичним зором» [6].

Отже, наша картина містить у своєму складі звукознакову систему, де речі, живі істоти і процеси є означуваними, а звуки, типово асоційовані з ними – означниками. Якщо на момент появи структурної лінгвістики існували надії, що у логіку знакових систем можна вмістити абсолютно все (і до сьогодні не вщухають суперечки щодо виявлення специфічної «мови» музики, наприклад), то постструктуралізм поставив питання про самодостатність знакових систем і «відсторонив» їх від можливості адекватного описання світу, «як він є» [3]. Тому сьогодні по відношенню до будь-якої знакової системи виникає не тільки питання «що вона *може* позначати», а і протилежне – чого вона *не* може, що саме залишається «поза кадром» у результаті трансляції аналогових сигналів у цифровій формі (оскільки будь-яка знакова система є цифровим способом представлення інформації).

Питання, які безпосередньо пов'язані із темою статті, можуть бути сформульовані наступним чином. Що може бути незвичного у звучанні звичних речей? Наскільки звукова картина світу є «об'єктивною», незалежною від нашого досвіду? Яким чином «звучання речей» у нашому уявленні поступово змінюється і як це корелює із інструментами, які ми використовуємо

для пізнання світу (наприклад, мікрофонами і гучномовцями)? Відповідь на ці запитання дозволить наблизитись до розуміння сутності саунд-дизайну в кіно з позиції семіотики.

Те, чим звукове кіно відрізняється від німого з позиції естетики і теорії медіа, кінознавство давно з'ясувало. Але чим відрізняється кіно, що виникло після Джека Фолі від, умовно кажучи, «чисто документального» кіно? Добре відомо, що технологія, автором якої є Фолі, виникла як життєва необхідність подолання недосконалостей тогочасної звукозаписуючої техніки (зокрема мікрофонів). Але поступове витіснення первинного звукового поля (того, що присутнє на знімальному майданчику) мало більш глибокі наслідки, ніж просто створення якісної, детальної звукової доріжки. Один надзвичайно важливий момент стосується специфіки одночасного сприйняття звукового і візуального рядів. Як відомо, у візуальної інформації пріоритет найбільший серед органів чуття, тому і сприйняття є більш «критичним», більш свідомим. Якщо по відношенню до, скажімо, музики (без візуальних стимулів) можливе *вслухування*, то у кіно звуковий ряд почасти витісняється на рівень підсвідомості, що обумовлює характерні особливості даної звукознакової системи.

Усі події, які зображуються на екрані, мають власне звучання. Принаймні, якщо ці події включають у себе взаємодію предметів, живих істот і фізичних процесів і не відбуваються у вакуумі. Тобто, усі фізичні дії потенційно можуть бути озвучені – так підказує нам логіка нашої картини світу. Якщо певні події *не* озвучені (або озвучені селективно), або озвучені не у повній мірі – подібну естетику можна назвати *субтрактивною*, направленою на «віднімання» (сам термін запозичено з теорії О. Бут щодо структури звукового образу фільму). Але такий хід подій є скоріше виключенням. А що є нормою, так це зворотна ситуація – коли певні події озвучуються *надмірно*. Занадто детально, занадто акцентовано – одним словом, дещо порушуючи закони реальності.

Наразі мова йде про шуми Фолі, які традиційно вважаються найбільш «натуральними» з шумових ефектів і привертають найменше уваги – але початок саунд-дизайну, як і «перебільшеної» естетики, відраховується саме з моменту, коли природній хід речей було порушено і денотативне поле (представлене подіями на екрані) отримало симулятивну знакову реальність, яка має інший час, місце і першопричину.

Не секрет (принаймні для людей, хоча б поверхнево знайомих з діяльністю звукового цеху), що дизайн шумів часто пов'язаний із виходом за межі нормальної сигніфікації. Хоча і *всі* події на екрані потенційно мають власне звучання, але не всі вони можуть бути згодом відтворені у павільйоні в процесі запису шумів. Тут можна, звісно, вести мову про певну «економіку Фолі» – відтворення масштабних звукових подій мінімальними засобами. Або хоча б не такими коштовними. Існує чимало прикладів фізичної взаємодії, які важко відтворити в студійних умовах, використовуючи *ті самі* предмети, що й на екрані. Наприклад, звуки бійки, які, власне, і під час зйомок фільму не лунають на повну силу через цілком зрозумілі причини. Взагалі, будь-які ефекти, пов'язані із травмами живої матерії, з самого початку кінематографу є

чисто симулятивними і спрямованими на *перебільшення*, і не тільки з етичних причин, а й з неможливості «доступу» до самої реальності, оскільки дані типи взаємодії аж ніяк не є розповсюдженими побутовими звуками і тому зазвичай не присутні у нашій звуковій картині світу (окрім, можливо, професійних медиків чи спортсменів). Те саме стосується звуків транспортних аварій або стихійних лих.

Відтак, навіть по відношенню до «нормальних» предметних взаємодій (тих, що зустрічаються у фізичній реальності нашого часу), часто застосовуються симулятивні стратегії, спрямовані не на передачу «реальності» (навіть якщо уявити, що вона існує), а забезпечення певних естетичних вимог. Очевидно, що у сучасному суспільстві, з урахуванням перцептивної «інфляції» (коли для досягнення відчуття задоволення стимули повинні ставати все більш інтенсивними), «перебільшена» естетика звуку у кіно має потенціал до подальшого зростання. Принаймні цей тренд можна чітко простежити з самого початку звукового кіно [7, 24].

Окрім чисто естетичного пояснення вищезазначених явищ можна навести і спекулятивний аргумент. Так, в звичайній ситуації знаки (у нашому випадку індексні) прив'язані до своїх референтів – подій фізичної реальності. Але як тільки цей зв'язок порушується, і звукові «знаки» починають створюватись *ex nihilo*, у студійних умовах, не маючи безпосереднього зв'язку із реальністю, окрім внутрішньокадрової мотивації, семіотичне середовище починає набувати автономного статусу, поза усяких гарантій з боку позатекстових феноменів. Презумпція «порожнього знаку» фундована постмодерністською критикою референціональної концепції мови і, в свою чергу, фундує відмову від розуміння смислу в якості гарантованого позатекстовим референтом і його інтерпретацію як релятивно-плюрального [3]. Безумовно, сам Джек Фолі у жодному разі не мав на меті позбавлення референтів їхнього індексного поля. Але сама *можливість* здійснити таку акцію мала надзвичайно потужні наслідки для усього подальшого розвитку кінематографу. Якщо винести за дужки претензії на «реалізм» і претензії на «естетику», то ми можемо сформулювати концептуальну основу саунд-дизайну з точки зору автономного семіотичного середовища (яким він в принципі і є). Сутність саунд-дизайну, його кінцева мета полягає у тому, щоб *будь-що* могло звучати як *будь-що*.

Імплементацію концепції «порожнього знаку» можна розглянути на прикладі музичного інструментарію. У нашій картині світу музичні інструменти і їхнє звучання поєднані у звукознакову систему, де самі інструменти виступають означуваними, а їхній тембр – означником. Таким чином утворюється індексне поле, що складається з дискретних одиниць, які ми у повсякденному житті і називаємо «звучання інструменту». Зрозуміло, що тут має місце певна редукція, коли менш важливі фактори відсіюються на користь більш важливих. Саме тому ми можемо вести мову про «типове» звучання інструментів, яке зберігає свою семантичну стабільність навіть у ситуаціях недостатньої роздільної здатності інформаційного каналу (так, ми без зусиль впізнаємо звучання музичного інструменту навіть крізь динамік телефону).

Але «звучання інструменту» не є результатом лише фізичної взаємодії. Будь-який інструмент має певну сонорну «ємність» – сукупність способів отримання звуку, включаючи нетрадиційні практики. Звичайно, що дизайн інструменту виконаний таким чином, що «підказує» найбільш прийнятну форму використання (тут варто пригадати поняття «афорданс» Джеймса Гібсона [4]). При першому погляді, скажімо, на скрипку навряд чи комусь спаде на думку, що основний спосіб звуковидобування на даному інструменті – стукотіння по корпусу і гра за підставкою. Але це не відміняє того факту, що такий спосіб гри *можливий* і рано чи пізно буде використаний. При поступовому освоєнні інструментів і їхніх «недокументованих» можливостей однозначність індексного поля відступає перед полісемією (багатозначністю). Кожен інструмент тепер представлений не одним характерним звучанням, а цілою низкою «тембрів», які часто стають стильовими характеристиками.

Існує чимало прикладів такої полісемії. Наприклад, гра прийомом «слеп» на бас-гітарі або «підготовлене» фортепіано. Навіть звучання інструменту у нормальному режимі може суттєво відрізнятись в залежності від стильового контексту. Порівняймо, скажімо, манеру гри на саксофоні у джазі і в академічній музиці (варто було б пригадати, що історично саксофон з'явився у розрахунку на розширення саме традиційної оркестрової палітри). Деякі інструменти мають настільки відмінне звучання у записі і в реальному світі, що ми мимоволі переносимо їх «фонографічні» еквіваленти у світ речей. Так відбувається, наприклад, з ударною установкою, яка в записі сьогодні звучить набагато «краще», ніж наживо. Враховуючи вищесказане, можна зробити висновок, що «звучання інструменту» є також у певному сенсі і культурною конвенцією, а не лише способом гри.

З приходом мультитембральних синтезаторів і семплерів ситуація «однозначності» інструментарію докорінно змінилась. Якщо формально вважати синтезатор *одним* інструментом, то спектр його звучання (візьмемо, скажімо, класичний синтезатор 80-х років Roland D-50) може бути настільки широким, що годі й вести мову про певне специфічне (єдине!) «синтезаторне» звучання. Що вже казати про сучасні моделі (зокрема синтезатори фізичного моделювання), які можуть досконало імітувати будь-який акустичний тембр. Відтак, ми маємо типову ситуацію «порожнього знаку»: тембр інструменту існує поза всяким зв'язком із реальністю і не означає більш нічого, окрім самого себе.

Чим саунд-дизайн в кіно принципово відрізняється від чисто звукового (наприклад, синтез нових тембрів)? Головним чином тим, що у кіно ми маємо справу із послідовною деконструкцією і реконструкцією знакових систем. Якщо розглядати кіно як субмедіальну «поверхню», по відношенню до якої ми відчуваємо підозру (медіа-теорія Бориса Гройса [1]), то очевидно, що те, що відбувається «поза кадром», є для нас суцільною загадкою. Якщо із візуальним рядом існує деяка впевненість щодо реальності речей (принаймні перед нами *живі* люди, а не комп'ютерні моделі), то у випадку звуку ми просто не маємо доступу до первинної «реальності».

Те, як *насправді* звучать події на екрані завжди залишається для нас загадкою. Ми можемо лише здогадуватись, орієнтуючись на власний перцептивний досвід і уявний просторовий контекст кадру. Відтак, сам факт наявності саунд-дизайну в кіно свідчить про існування додаткового рівня реальності і апріорну полісемію індексного поля. Саунд-дизайн у кіно унікальний тим, що торкається одночасно *двох* планів «матеріальності»: тієї, що відбувається на екрані і яка позбавлена своїх знаків (первинного звукового поля), і тієї, що відбувається за кадром і навпаки позбавлена своїх референтів. У першому випадку ми маємо предмети без звуку, а в другому – звук без предметів. Суміщення цих двох матеріальностей у кінцевому аудіовізуальному образі призводить до зміщення означувальних «серій» (про це пише Дельоз у «Логіці смислу») і зрештою призводить до появи *нового* смислу.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше здійснено спробу виявити концептуальне ядро саунд-дизайну з позиції симулятивності індексного поля і онтології субмедіальної поверхні.

Висновки. Якщо кіно, в цілому, намагається створити враження «правдивої історії», то логічно уявити, що таку саму функцію покликані виконувати і окремі компоненти фільму, не виключаючи і звук. Саунд-дизайн покликаний створювати не «реалістичну» картину (оскільки доступу до реальності у нас немає), а картину, що викликає довіру. Точніше, відчуття, що балансує між довірою і підозрою (користуючись теорією Бориса Ґройса). Тому замість слова «реальність» варто використовувати слово «правдоподібність» (*credibility*) [7, 98], яка є, передусім, функцією контексту, особливо коли стосується озвучення явищ і предметів, яких не існує у реальному світі. По відношенню до звуку в кіно «реальність» є не епістемічною категорією (оскільки дійти до «справжнього» звучання речей неможливо), а етичною. Принаймні відчуття «правдоподібності» має безпосереднє відношення до етичних вимірів людського буття. З точки зору знакової системи саунд-дизайн являє собою унікальний приклад симуляції індексного поля, оскільки поєднує дві «матеріальності» – зображення без звуку (події на екрані) і звук без зображення (озвучення подій на екрані в студійних умовах).

Література

1. Гройс Б. Под подозрением: феноменология медиа. Москва: Художественный проспект, 2006. 200 с.

2. Елина Е. Семиотика рекламы. URL: http://www.libma.ru/delovaja_literatura/semiotika_reklamy/p5.php

3. Можейко М. Пустой знак. URL: http://velikanov.ru/philosophy/pustoj_znak.asp

4. Нарижный Д. Что такое аффордансы и как они улучшают юзабилити. URL: https://netology.ru/blog/affordance-usability

5. Степанов Ю. В трехмерном пространстве языка: семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. Москва: URSS, 2015. 336 с.

6. Ямпольский М. О близком: очерки немиметического зрения. URL: http://lukashevichus.info/knigi/yampolski_o_blizkom.pdf

7. Whittington W. Sound Design and Science Fiction. Austin, TX: University of Texas Press, 2007. 288 p.

References

1. Groys, B. (2006). Under suspicion: a phenomeology of media. Moscow: Khudozhestvennyj prospekt [in Russian].
2. Elina, E. (2009). Semiotics of advertising. Retrieved from http://www.libma.ru/delovaja_literatura/semiotika_reklamy/p5.php [in Russian].
3. Mozhejko, M. (2001). Empty sign. Retrieved from http://velikanov.ru/philosophy/pustoj_znak.asp [in Russian].
4. Narizhnyj, D. (2017). What is affordances and how do they improve usability. Retrieved from https://netology.ru/blog/affordance-usability [in Russian].
5. Stepanov, Yu. (2015). In the three-dimensional space of language: semiotic problems of linguistics, philosophy, art. Moscow: URSS [in Russian].
6. Yampolskij, M. (2001). On the near: essays of non-mimetic vision. Retrieved from http://lukashevichus.info/knigi/yampolski_o_blizkom.pdf [in Russian].
7. Whittington, W. (2007). Sound Design and Science Fiction. Austin: University of Texas Press [in English].

УДК 793.31(477)

Перова Ганна Олексіївна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
mukoseeva@ukr.net
ORCID: 0000-0003-0722-9775

НАУКОВЕ ОСМИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ: ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

Мета статті *– виявити основні етапи наукового осмислення українського народного танцю.* ***Методологія****. На основі аналізу наукової літератури, використання хронологічного підходу, методу систематизації стало можливим проведення науково-об'єктивного дослідження.* ***Наукова новизна****. Запропоновано періодизацію становлення та розвитку науково-теоретичного осмислення українського народного танцю.* ***Висновки.*** *Монографії, дисертації, наукові статті тощо, присвячені різним аспектам української народної танцювальної культури, містять історіографічний огляд, аналізують останні публікації під кутом зору теми праці, що виключає цілісність дослідження науково-теоретичного доробку з українського народного танцю. Попри наявність значного масиву наукової літератури комплексного дослідження теоретичний доробок з українського танцю не зазнав. Досить умовно можна виокремити основні етапи становлення та розвитку науково-теоретичного осмислення українського народного танцю: 20-і рр. XX ст. – формування теорії українського народного танцю (В. Верховинець); друга половина XX ст. – розвиток теорії українського народного танцю в історико-мистецтвознавчих та педагогічних дослідженнях; початок XXI ст. – розширення проблемного діапазону досліджень на матеріалі українського народного танцю.*

Ключові слова*: український народний танець, наукові праці з хореографії, танець, хореографія.*

© Перова Г. О., 2018

***Перова Анна Алексеевна**, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

Научное осмысление украинского народного танца: от истоков до современности

***Цель статьи** - выявить основные этапы научного осмысления украинского народного танца. **Методология.** На основе анализа научной литературы, использования хронологического подхода, метода систематизации стало возможным проведение научно-объективного исследования. **Научная новизна.** Предложена периодизация становления и развития научно-теоретического осмысления украинского народного танца. **Выводы.** Монографии, диссертации, научные статьи и т.п., посвященные различным аспектам украинской народной танцевальной культуры, содержащие историографический обзор, анализируют последние публикации с точки зрения темы труда, что исключает целостность исследования научно-теоретических наработок по украинскому народному танцу. Несмотря на наличие значительного массива научной литературы комплексного исследования теоретическое наследие по украинскому танцу не претерпело. Достаточно условно можно выделить основные этапы становления и развития научно-теоретического осмысления украинского народного танца: двадцатые гг. XX в. – формирование теории украинского народного танца (В. Верховинец); вторая половина XX в. – развитие теории украинского народного танца в историко-искусствоведческих и педагогических исследованиях; начало XXI века. – расширение проблемного диапазона исследований на материале украинского народного танца.*

***Ключевые слова**: украинский народный танец, научные труды по хореографии, танец, хореография.*

***Perova Hanna,** Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreography of the Kiev National University of Culture and Arts*

Scientific studies of ukrainian folk dance: from origins to present

***Purpose of Research** –to identify the main stages of the formation and development of dance technique on pointe shoes in classical dance. **Methodology**. Based on the analysis of the scientific literature, the use of the historical chronological approach, the method of systematization, it was possible to conduct a scientifically objective study. **Scientific novelty.** In the article the periodization of the development of dance technique on pointe shoes as a component of the evolution of classical dance **Conclusions**. Monographs, dissertations, scientific articles, etc., devoted to various aspects of Ukrainian folk dance culture, containing a historiographical review, analyze the latest publications from the point of view of the topic of labor, which excludes the integrity of the research of scientific and theoretical developments on Ukrainian folk dance. Despite the presence of a significant array of scientific literature of complex research, the theoretical heritage of Ukrainian dance has not undergone. It is conditionally possible to single out the main stages of the formation and development of the scientific and theoretical understanding of the Ukrainian folk dance: the twenties Twentieth century – the formation of the theory of Ukrainian folk dance (V. Verkhovynets); second half of the twentieth century – development of the theory of Ukrainian folk dance in historical, art criticism and pedagogical research; the beginning of the XXI century – the expansion of the problematic range of research on the material of Ukrainian folk dance.*

***Key words**: Ukrainian folk dance, scientific works on choreography, dance, choreography.*

Актуальність теми дослідження. Український народний танець як комплексне поняття, яке нині увібрало не лише фольклорні зразки, а й похідну форму – народно-сценічну хореографію, все активніше піддається науковій рефлексії. Проблема розриву між високими досягненнями танцювальної практики в сфері народного танцю та малочисельністю теоретичних праць спричинило активізацію наукового осмислення цього феномену наприкінці XX – на початку XXI ст. Саме ці процеси потребують аналізу.

Незважаючи на дивовижне багатство і різноманітність, оригінальність та самобутність українського народного танцю, його історіографія не виступала в якості самостійного предмету наукової рефлексії, хоча різні «фрагменти», певні «зрізи» окресленої проблематики наявні у всіх роботах, присвячених дослідженню української народної танцювальної культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Попри незначний, порівняно з іншими мистецтвознавчими напрямами, науковий доробок сфери народного танцю, сьогодні можна говорити про сформовану науково-теоретичну традицію у сфері української народної хореографії. Осмислення цього феномену пройшло шлях від перших теоретичних праць корифеїв (В. Верховинець [6], В. Авраменко [1]), через закріплення у системі наукового знання (А. Гуменюк [10], К. Василенко [4; 5]), до сплеску різноаспектних досліджень сучасності. Аналіз еволюції науково-теоретичного осмислення українського народного танцю від витоків до сьогодення є однією з актуальних проблем.

Мета дослідження – виявити основні етапи наукового осмислення українського народного танцю.

Виклад основного матеріалу. Одними з перших фольклорно-етнографічних досліджень, де різною мірою висвітлено танцювальну складову обрядів українців календарного циклу, стали праці середини XIX – початку XX ст. М. Максимовича [26], П. Чубинського [34], М. Лисенка [23] тощо. Створені в умовах відсутності універсальної системи запису танцювальних рухів такі словесні описи не дають можливості відтворити фольклорні зразки, унеможливлюють достовірний аналіз лексичної складової, хоча відтворюють загальну образно-емоційну структуру.

Танцям західного регіону присвячено дослідження В. Шухевича [38], В. Гнатюка [27], де більш детально звернуто увагу на композиційну побудову.

Неоціненний внесок у дослідження танців гуцулів, лемків, бойків, стилістичних особливостей танців карпатського регіону зробив Р. Гарасимчук [8; 9].

Важливими для розуміння ролі танців у календарній обрядовості стали створені в діаспорі в середині XX ст. праці С. Килимника [16], О. Воропая [7]. Базуючись на фольклорних розвідок попередників, автори подають авторські оригінальні підходи до тлумачення змісту багатьох обрядових дійств, де присутні і танці.

У циклі сімейної обрядовості насичений танцями весільний обряд висвітлено у дослідженнях середини XIX ст., зокрема Й. Лозинського [25].

Узагальнюючі праці сучасників з народознавства, етнографії, фольклористики О. Курочкіна [21], А. Пономарьова [32], А. Іваницького [15] та ін., присвячені різним аспектам традиційної культури українців, допомагають створити цілісне уявлення про місце танцю у системі календарних та сімейних свят, у позаобрядовому дозвіллі (вечорниці, вулиця).

«Першу спробу всебічно розкрити особливості української народної хореографії зробив видатний радянський хореограф, композитор і музичний діяч В. Верховинець», – писав 1963 року А. Гуменюк, визнаючи В. Верховинця родоначальником наукового осмислення лексики та стилістики українських

народних танців [10, 6]. Подібні висновки А. Гуменюк робить, спираючись на книгу В. Верховинця «Теорія українського народного танцю», що вийшла з друку 1919 року. Сам В. Верховинець у передмові до першого видання своєї праці проголошує її мету – «якнайточніше описати ті рухи й фігури українського народного танцю, що їх використовує наш народ» та висловлює сподівання, що його справу буде продовжено наступними дослідниками [6, 7].

У фундаментальній науковій праці узагальнено й систематизовано значний фольклорний хореографічний матеріал та запропоновано методичну систему його вивчення – від найпростіших підготовчих рухів до складних танцювальних фігур і комбінацій. Після опису майже кожного руху (всього 42) автором подається варіант, адаптований для дитячого складу виконавців.

В. Верховинець дав назви рухам відповідно до їх характеру і внутрішнього змісту. Для запису танцювальних рухів В. Верховинець вперше в українській хореографії застосував метод, який полягав у словесному їх описуванні із зазначенням тактування та в ілюструванні їх за допомогою малюнків і схем. Багато хореографів відзначали велике педагогічне, наукове, культурологічне значення книги В. Верховинця «Теорія українського народного танцю», що не втратила своєї актуальності і сьогодні [6].

Наступною після В. Верховинця розгорнутою науковою працею в галузі українського народного хореографічного мистецтва стало дослідження А. Гуменюка «Народне хореографічне мистецтво України» [10], де охарактеризовано процес зародження та розвитку хореографічного мистецтва, особливості українських народних танців на основі аналізу текстів пісень, хореографічної лексики та музики, висвітлено репертуар аматорських та професійних танцювальних колективів народно-сценічного танцю.

Досконало оволодівши методикою запису народної хореографії, вивчивши її специфічні особливості, вчений виявляє, записує і фіксує на кінострічку танці, які побутують у Київській, Черкаській, Чернігівській, Полтавській, Хмельницькій, Чернівецькій та інших областях України. Цінний матеріал, зібраний і вивчений А. Гуменюком, став основою для видання книги «Українські народні танці» у 1969 році [35].

Практичний напрямок наукових розробок продовжено в праці К. Василенка «Лексика українського народно-сценічного танцю» (перше видання 1971, найповніше видання 1996) [4]. Базуючись на матеріалах попередників (В. Верховинця, А. Гуменюка), К. Василенко значно розширює діапазон зафіксованих рухів, піддаючи аналізу велику кількість народно-сценічних танців. Продовжуючи справу В. Верховинця, К. Василенко вдається до більш глибокого аналізу танцювальних рухів. Він розглядає формотворчі, структурні, образні, функціональні, характерні національні та локальні особливості, еволюційний розвиток хореографічних па, їх побудову, характерні ознаки, ритмопластичне узгодження рухів тіла, пози в танці. К. Василенко уперше створив термінологічні кваліфікаційні позначення, виокремив основні ознаки, за якими рухи отримали свої назви, що дало можливість уніфікувати дефініції, позбувшись термінологічної неузгодженості.

Вагомість «Лексики…» полягала й у розробці педагогічно доцільної методики викладання хореографічного матеріалу, в основі якої лежала «розкладка» танцювальних рухів. Поєднавши теорію й практику, К. Василенко глибоко продумав систему подання практичного матеріалу, який можна використовувати в процесі підготовки майбутніх хореографів та виконавців танцювального мистецтва.

Теоретичний аналіз основних видів українських танців проведено в праці К. Василенка «Український танець» (1997) [5]. Автор подає стислий опис змісту, лексики, малюнків, музики багатьох народних та народно-сценічних танців. К. Василенко видавав й репертуарні збірки записів танців. Завдяки цьому значна частина народних танців різних регіонів України заново відродилася й залишилася для наступних поколінь як пам'ятка історії культури українського народу.

Значна частина поданих А. Гуменюком та К. Василенком народних танців є похідними формами від зафіксованих зразків у фольклорно-етнографічних записах XIX – початку XX століття, зроблених М. Максимовичем, П. Чубинським, В. Гнатюком.

Характерною тенденцією XX ст. стало підвищення інтересу науковців до осмислення українського народного танцю на педагогічному та лексико-семантичному рівнях. Наукове дослідження спадщини К. Василенка дає підстави стверджувати, що він уперше дав наукове тлумачення окремих важливих питань теорії, методики й практики народної хореографії, пов'язаних із хореографічною лексикою та шляхами розвитку українського народного танцю, розробив педагогічні прийоми її реалізації в українському народно-сценічному танці. За думкою. О. Жирова, яку ми поділяємо, «до головних новаторських тенденцій, що домінували в науково-дослідницькій діяльності педагога, належать: 1) обґрунтування використання в народній українській хореографії закону ряду (група рухів); 2) упровадження повної класифікації лексики українського народно-сценічного танцю; 3) створення хореографічного словника. К. Василенко уперше розглянув танцювальну лексику в її історико-еволюційному, образно-тематичному, структурно-функціональному єднанні та систематизував шляхи її збагачення, уніфікував рухи українського танцю, розробив дидактичні основи виконання танцювальних рухів» [12, 286–287].

Учень В. Верховинця В. Авраменко, продовжуючи традицію теоретичних узагальнень свого наставника, видав книгу «Українські національні танки, музика і стрій» (1947) [1]. Окрім опису основних рухів українського народного танцю, де увагу акцентовано на чоловічих рухах, тут вміщено вісімнадцять авторських варіантів танців.

Серед літератури, що видана у діаспорі, можна виокремити працю А. Нагачевського «Побутові танці канадських українців» [29], присвячену трансформації українських народних танців упродовж XX століття в общинах українців Канади. Сьогодні стали з'являтися ґрунтовні праці з проблем хореографічної культури України, серед яких досить умовно можна виокремити тематичні групи. Специфіці народного хореографічного мистецтва різних регіонів України присвячено праці О. Бігус (Прикарпаття) [2], Б. Кокуленка

(Кіровоградщина) [19], В. Пастух (Східна Галичина) [30], О. Помпи (Житомирщина) [31], Б. Стаська (Івано-Франківщина) [33] тощо. Персональний план видатних митців, що зробили неоцінний внесок у розвиток українського народного хореографічного мистецтва досліджують Р. Затварська (Василина Чуперчук) [13], Л. Косаківська (Василь Авраменко) [20] тощо.

Історико-мистецькі аспекти розвитку українського народного танцю привернули увагу О. Бойко (художній образ) [3], О. Єльохіної (танець в період Київської Русі) [11], К. Кіндер (семантика рухів танців українців) [17], Л. Козинко (вплив фольклорного танцю на народно-сценічний та балетний театр) [18], С. Легкої (народно-сценічні танці в XX столітті) [22], В. Литвиненка (трансформація української народної хореографії у творчості П. Вірського) [24], О. Мерлянової (жіночі танці) [28], В. Шкоріненка (роль народного танцю в культурі) [37] тощо. Праці, присвячені педагогічним аспектам, що базуються на досвіді розвитку українського народного танцювального мистецтва, створено О. Жировим [12], А. Шевчук [36]. На окрему увагу заслуговують ґрунтовні підручники, начальні посібники, що межують із науково-теоретичними працями, наприклад, С. Зубатова [14] тощо. Ці праці відкрили новий етап систематичного дослідження українського народного танцю в усіх його аспектах.

Наукова новизна. Запропоновано періодизацію становлення та розвитку науково-теоретичного осмислення українського народного танцю.

Висновки. Монографії, дисертації, наукові статті тощо, присвячені різним аспектам української народної танцювальної культури, містять історіографічний огляд, аналізують останні публікації під кутом зору теми, що виключає цілісність дослідження науково-теоретичного доробку з українського народного танцю. Попри наявність значного масиву наукової літератури комплексного дослідження теоретичний доробок з українського танцю не зазнав.

Досить умовно можна виокремити основні етапи становлення та розвитку науково-теоретичного осмислення українського народного танцю:

- 20-і рр XX ст. – формування теорії українського народного танцю (В. Верховинець);

- друга половина XX ст. – розвиток теорії українського народного танцю в історико-мистецтвознавчих та педагогічних дослідженнях;

- початок XXI ст. – розширення проблемного діапазону досліджень на матеріалі українського народного танцю.

Представлене дослідження не вичерпує усіх аспектів проблеми, подана з метою привернути увагу до історіографії українського народного танцю.

Література

1. Авраменко В. Українські народні танці. Музика і стрій. Кн. 1, 2. Голівуд, 1947. 80 с.
2. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: становлення та тенденції розвитку : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2011. 18 с.

3. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2008. 19 с.

4. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю : навч. посіб. Київ : Мистецтво, 1996. 496 с.

5. Василенко К. Український танець : підручник . Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.

6. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1990. 151 с.

7. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Київ : Оберіг, 1993. 590 с.

8. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 1. Гуцульські танці. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. 608 с.

9. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 2. Бойківські та лемківські танці. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. 318 с.

10. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : АН УРСР, 1963. 235 с.

11. Єльохіна О. О. Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі : автореф. дис… канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театральне мистецтво». Київ : 1996. 25 с.

12. Жиров О. Засоби розвитку української народної хореографії в педагогічних пошуках К. Василенка // Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2016. № 14. С. 283–289.

13. Затварська Р. Василина Чуперчук: перлина гуцульського танцю. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2002. 135 с.

14. Зубатов С. Методика викладання українського народного танцю. Другий рік навчання : підручник. Київ : Ліра-К, 2018. 416 с.

15. Іваницький А. Українська народна музична творчість : навчальний посібник. Київ : Музична культура, 1999. 222 с.

16. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні : у 3-х кн., 6-ти т. Кн. 2. Київ : Обереги, 1994. 528 с.

17. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : автореф. дис… канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2007. 19 с.

18. Козинко Л. Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театрознавство» Київ, 2012. 18 с.

19. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград : Степ, 1999. 214 с.

20. Косаківська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст. : автореф. дис… канд мистецтвознавства : спец. 26.00.01. «теорія та історія культури». Київ : ДАККіМ, 2009. 19 с.

21. Курочкин А. В. Святково-обрядова культура. Київ : Ліра-К, 2018. 298 с.

22. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття : дис… канд. історичних наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 173 с.

23. Лисенко М. Молодощі : збірник танців та веснянок (ігри, співи весняні, дівочі, жіночі й мішані). Київ, 1875. 84 с.

24. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в Театрі танцю Павла Вірського : автореф. дис… канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККіМ, 2017. 22 с.

25. Лозинський Й. І. Українське весілля / упоряд. і вст. ст. Р. Ф. Кирчіва. Київ : Наукова думка, 1992. 174 с.

26. Максимович М. Дні та місяці українського селянина / упоряд., перекл., вст. ст. та прим. В. Гнатюка. Київ : Обереги, 2002. 189 с.

27. Матеріали до української етнології : видає етнографічна комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. Т. 12 : Гаївки / зібрав В. Гнатюк. Львів : друкарня Наукового Товариства ім. Шевченка, 1909. 368 с.

28. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2009. 19 с.

29. Нагачевський А. Побутові танці канадських українців. Київ : Родовід, 2001. 188 с.

30. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20 – 30-х років ХХ століття : автореф. дис… канд мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 1999. 20 с.

31. Помпа О. Д. Народний танець: генезис та сучасні форми побутування (на матеріалах Житомирщини) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2013. 16 с.

32. Пономарьов А. П. Традиційно-побутова культура // Історія української культури: у 5 т. Т. 3. Київ : Наукова думка, 2003. С. 1117–1197.

33. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2004. 312 с.

34. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским русским географическим обществом. Материалы и исследования, собранные действительным членом П. П. Чубинским: в 7 т. Т. 4 : Обряды: родины, крестины, свадьба, похороны. Санкт-Петербург, 1877. XXX. 714 с.

35. Українські народні танці / уклад. А. І. Гуменюк. Київ : Наук. думка, 1969. 617 с.

36. Шевчук А. С. Українські музично-хореографічні традиції як засіб музично-рухового розвитку старших дошкільників. Фастів : «Поліфаст», 2005. 332 с.

37. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : ДАКККіМ, 2003. 188 с.

38. Шухевич В. Гуцульські танці // Шухевич В. Гуцульщина. Ч. 3. Верховина, 1999. С. 88–90.

References

1. Avramenko, V. (1947). Ukrainian folk dances. Music and clothes. Hollywood [in Ukrainian].

2. Bihus, O.O. (2011). Folk-stage choreography of the Carpathian region: formation and trends of development. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

3. Boiko, O.S. (2008). Artistic image in Ukrainian folk-stage dance. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : KNUKiM [in Ukrainian].

4. Vasylenko, K. (1996). A vocabulary of Ukrainian folk-stage dance. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

5. Vasylenko, K. (1997). Ukrainian dance. Kyiv : IPK PK [in Ukrainian].

6. Verkhovynets, V. (1990). Theory of Ukrainian folk dance. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

7. Voropai, O. (1993). The customs of our people. Ethnographic essay. Kyiv: Oberih [in Ukrainian].

8. Harasymchuk, R. (2008). Folk dances of Ukrainian Carpathians. Book 1. Hutsul dances. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

9. Harasymchuk, R. (2008). Folk dances of Ukrainian Carpathians. Book 2. Boyk and Lemko dances. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

10. Humeniuk, A. (1963). Folk choreographic art of Ukraine. Kyiv: Academy of Sciences of the USSR. [in Ukrainian].

11. Yelokhina, O.O. (1996). Problems of development of dance art of Ukraine. The period of Kievan Rus. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

12. Zhyrov, O. (2016). Tools for the development of Ukrainian folk choreography in pedagogical quests by K. Vasylenko. Problems of preparing a modern teacher, 14, 283–289 [in Ukrainian].

13. Zatvarska, R. (2002). Vasylyna Chuperchuk: pearl of Hutsul dance. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria [in Ukrainian].

14. Zubatov, S. (2018). Method of teaching Ukrainian folk dance. Second year of study. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].

15. Ivanytskyi, A. (1999). Ukrainian folk musical creativity. Kyiv: Muzychna kultura [in Ukrainian].

16. Kylymnyk, S. (1994). Ukrainian year in folk customs in historical light. Book 2. Kyiv: Oberehy [in Ukrainian].

17. Kinder, K.R. (2007). Semantics of plastic symbols of folk dance culture of Ukrainians. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : KNUKiM [in Ukrainian].

18. Kozynko, L.L. (2012). Traditions of folklore culture in contemporary folk-stage dance and ballet theater of Ukraine. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

19. Kokulenko, B. (1999). Steppe Terpsichore. Kirovohrad: Step [in Ukrainian].

20. Kosakivska, L.P. (2009). The artistic paradigm of Vasyl Avramenko in the context of the development of Ukrainian culture of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

21. Kurochkin, A.V. (2018). Festive ceremonial culture. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].

22. Lehka, S.A. (2003). Ukrainian folk choreographic culture of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

23. Lysenko, M. (1875). Youths: a collection of dances and freckles (games, singing spring, girls, women and mixed). Kyiv [in Ukrainian].

24. Lytvynenko, V.A. (2017). Transformation of Ukrainian folk choreography and its conceptualization at the Pavlo Virskyi Theater of Dance. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

25. Lozynskyi, Y.I. (1992). Ukrainian wedding. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].

26. Maksymovych, M. (2002). Days and months of the Ukrainian peasant. Kyiv : Oberehy [in Ukrainian].

27. Hnatiuk, V. (Ed.) (1909). Materials for Ukrainian Ethnology: Issues the Ethnographic Commission of the Scientific Society to them. Shevchenko in Lviv. Vol. 12: Hayvky. Lviv: Printing House of the Scientific Society Shevchenko [in Ukrainian].

28. Merlianova, O.A. (2009). Women's dances in Ukrainian folk dance choreography. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

29. Nahachevskyi, A. (2001). Social Dance Canadian Ukrainians. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].

30. Pastukh, V.V. (1999). Scenic choreographic culture of Eastern Galicia 20-30 years of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

31. Pompa, O.D. (2013). Folk dance: genesis and modern forms of life (on materials of Zhytomyr region). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

32. Ponomarov, A.P. (2003). Traditional and everyday culture // History of Ukrainian Culture, Vol. 3, 1117–1197. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

33. Stasko, B. (2004). Choreographic art of Ivano-Frankivsk region. Ivano-Frankivsk: Lileia NV [in Ukrainian].

34. Chubinskij, P.P. (Ed.). (1877). Proceedings of the ethnographic-statistical expedition to the Western Russian region, equipped with the imperial Russian geographical society. Vol. 4: Rites: homeland, christening, wedding, funeral. St. Petersburg [in Russian].

35. Humeniuk, A.I. (Ed.). (1969). Ukrainian folk dances . Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

36. Shevchuk, A.S. (2005). Ukrainian musical and choreographic traditions as a means of musical and motor development of senior preschool children. Fastiv: «Polifast» [in Ukrainian].

37. Shkorinenko, V.O. (2003). Folk dance in the traditional and modern culture of Ukraine. Candidate's thesis. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

38. Shukhevych, V. (1999). Hutsul dances. Shukhevych, V. Hutsulshchyna (part 3), (pp. 88–90). Verkhovyna [in Ukrainian].

УДК 37.013.73

Пономаренко Іван Вікторович,
народний артист України, доцент,
доцент кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ponomarenko2010@yandex.ru
https://orcid.org/0000-0002-1080-2256,

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РЕЖИСУРИ ОПЕРНИХ ВИСТАВ

Мета статті *– визначити тенденції розвитку оперної режисури XXI ст. у контексті симбіотичних процесів театрального та музичного мистецтва.* ***Методологія дослідження*** *заснована на використанні комплексної взаємодії теоретичних – системного (для цілісного дослідження оперних вистав як мистецького феномену), історичного (для аналізу подальшого розвитку оперної режисури), аналітичного (для дослідження тенденцій оперної режисури у контексті сучасного соціокультурного процесу) та емпіричного (для цілеспрямованого вивчення об'єкту дослідження) методів.* ***Наукова новизна.*** *Визначено тенденції розвитку сучасного оперного мистецтва у контексті специфіки режисерської діяльності; проаналізовано симбіотичні процеси театрального та музичного компонентів опери на прикладі постановок «Бал-маскарад» (реж. П. Піцци, 2014 р.), «Травіата» (режисер А. Бернард, 2017 р.), «Аїда» Дж. Верді (реж. М. Кавана, 2018 р.) та «Тоска» Дж. Пуччіні (реж. А. Талеві, 2018 р.); доведено, що новаторські режисерські принципи та методи позитивно впливають на розвиток виконавської майстерності оперних артистів.* ***Висновки.*** *Новаторство оперних постановок на сучасному етапі зумовлене яскраво вираженою індивідуальністю режисури, характерними рисами якої є: розуміння важливості творчого аналізу специфіки сучасного соціокультурного та соціомистецького простору; оригінальне художнє мислення та ін. Узагальнюючи практику оперної та драматичної режисури, провідні митці створюють методи нової постановочної культури, з використанням відкриттів сучасного світового театру, надаючи перевагу природному вираженню емоцій, відображенню та розкриттю духовного життя людини у постановках, оскільки саме енергетична складова вистави та її видовищність є запорукою успіху у глядача. Головним принципом режисерської співпраці з виконавцями стає створення цілісних сценічних образів завдяки точності вокальної інтерпретації та посиленню акторської гри. Класичний спадок оперного мистецтва наразі є основою для інноваційних творчих пошуків режисерів, домінуючим у яких є збереження структури твору як цілісного явища, посилення провідної ролі музичної драматургії, нестандартні можливості сценічних рішень, відповідно особливостям музичної партитури.*

Ключові слова: *опера, музична партитура, режисери, оперні вистави, диригенти, виконавці оперних партій.*

Пономаренко Иван Викторович*, народный артист Украины, доцент, доцент кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Современные тенденции режиссуры оперных спектаклей

Цель статьи *– определить тенденции развития оперной режиссуры XXI века в контексте симбиотических процессов театрального и музыкального искусства.* ***Методология исследования*** *основана на использовании комплексного взаимодействия*

© Пономаренко І. В., 2018

теоретических – системного (для целостного исследования оперных спектаклей как художественного феномена), исторического (для анализа дальнейшего развития оперной режиссуры), аналитического (для исследования тенденций оперной режиссуры в контексте современного социокультурного процесса) и эмпирического (для целенаправленного изучения объекта исследования) методов. ***Научная новизна.*** *Определены тенденции развития современного оперного искусства в контексте специфики режиссерской деятельности; проанализированы симбиотические процессы театрального и музыкального компонентов оперы на примере постановок «Бал-маскарад» (реж. П. Пиццы, в 2014 г.), «Травиата» (режиссер А. Бернард, 2017), «Аида» Дж. Верди (реж . М. Кавана, 2018) и «Тоска» Дж. Пуччини (реж. А. Талевые, 2018) доказано, что новаторские режиссерские принципы и методы положительно влияют на развитие исполнительского мастерства оперных артистов.* ***Выводы.*** *Новаторство оперных постановок на современном этапе обусловлено ярко выраженной индивидуальностью режиссуры, характерными чертами которой являются: понимание важности творческого анализа специфики современного социокультурного пространства; оригинальное художественное мышление и др. Обобщая практику оперной и драматической режиссуры, ведущие художники создают методы новой постановочной культуры, с использованием открытий современного мирового театра, предпочитая естественное выражение эмоций, отражение и раскрытие духовной жизни человека в постановках, поскольку именно энергетическая составляющая спектакля и его зрелищность является залогом успеха у зрителя. Главным принципом режиссерского сотрудничества с исполнителями становится создание целостных сценических образов благодаря точности вокальной интерпретации и усилению актерской игры. Классическое наследие оперного искусства в настоящее время является основой для инновационных творческих поисков режиссеров, доминирующим в которых является сохранение структуры произведения как целостного явления, усиление ведущей роли музыкальной драматургии, нестандартные возможности сценических решений, согласно особенностям музыкальной партитуры.*

Ключевые слова: *опера, музыкальная партитура, режиссеры, оперные спектакли, дирижеры, исполнители оперных партий.*

Ponomarenko Ivan*, Associate Professor, People's Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Academic Singing, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Current trends in directing opera performances

The purpose of the article *is to identify trends in the development of 21st-century opera direction in the context of symbiotic processes of theatrical and musical art.* ***Methodology*** *is based on the use of complex theoretical interaction – systemic (for holistic research of opera performances as an artistic phenomenon), historical (for analyzing the further development of operatic direction), analytical (for researching trends of operatic direction in the context of the modern sociocultural process) and empirical (for purposeful studying object of study) methods.* ***Scientific novelty.*** *The tendencies of the development of modern opera in the context of the specifics of directorial activity have been determined; analyzed the symbiotic processes of theatrical and musical components of the opera on the example of the productions «Masked Ball» (dir. P. Pizzi, in 2014), «La Traviata» (director A. Bernard, 2017), «Aida» by G. Verdi (dir. M. Kavanagh, 2018) and «Tosca» by G. Puccini (dir. A. Talevye, 2018) proved that innovative directorial principles and methods have a positive effect on the development of performing skills of opera artists.* ***Conclusions****. The innovation of opera productions at the present stage is due to the pronounced individuality of the direction, the characteristic features of which are: an understanding of the importance of the creative analysis of the specifics of the modern socio-cultural space; original artistic thinking, etc. Summarizing the practice of opera and dramatic direction, leading artists create new staged culture using the discoveries of modern world theater, preferring the natural expression of emotions, reflection and revelation of the spiritual life of a person in performances, since it is the energy component of the play and its spectacle is the key to success with the viewer.*

The main principle of directorial cooperation with performers is the creation of holistic stage images due to the accuracy of vocal interpretation and enhancement of acting. The classic legacy of opera art is currently the basis for innovative creative searches of directors, dominant in which is to preserve the structure of the work as a holistic phenomenon, strengthening the leading role of musical dramaturgy, non-standard possibilities of stage decisions, according to the features of the musical score.

Key words: *opera, musical score, directors, opera performances, conductors, opera performers.*

Актуальність теми дослідження. На сучасному етапі оперне мистецтво протиставляється домінуючій масовій культурі та принципам епохи постмодернізму. Під тиском тенденції до масовості всієї музичної культури, зміст та розвиток оперного мистецтва знаходиться в залежності від глобальних культурних процесів, що зумовлює необхідність адаптації опери до сучасного культурного розвитку. Виражальна сила опери в її найбільш життєвому сенсі суттєво посилюється завдяки органічному та гармонійному поєднанню трансцендентної сили музики з візуальними образами та людським голосом. У цьому контексті актуалізується роль режисера оперних вистав, творча діяльність яких в умовах сучасного соціокультурного та соціомистецького простору завдяки концептуальній свободі, що апріорі властива оперному мистецтву, тяжіє до застосування інноваційних прийомів та методів у постановочній діяльності та сценографії, новаторського прочитання відомих класичних творів, індивідуальних підходів до роботи з диригентами та виконавцями. Дослідження сучасних тенденцій режисури оперних вистав із мистецтвознавчих та музикознавчих позицій – важливе та необхідне, проте у науковому вимірі не набуло відповідного висвітлення.

Мета статті – визначити тенденції розвитку оперної режисури XXI ст. у контексті симбіотичних процесів театрального та музичного мистецтва.

Аналіз публікацій засвідчує використання полідисциплінарних підходів для вивчення феномену оперного мистецтва XXI ст. та визначення специфіки режисерської діяльності в процесі створення оперних вистав. У вітчизняному науковому вимірі деякі аспекти оперної режисури досліджували: М. Черкашина-Губаренко («Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру», 2009 р.; «Оперний театр у просторі світу, що змінюється», 2012 р.), А. Солов'яненко («Система К. Станіславського як етап становлення сучасної оперної режисури», 2010 р.), Ю. Репін «Режисерське рішення та глядацьке сприйняття: контакти та конфлікти (на прикладі цюріхської постановки опери «Травіата» Дж. Верді», 2012 р.), Н. Хілобок («До проблеми сценічного втілення опери у сучасному режисерському оперному театрі», 2014 р.) та ін. Проте тенденції розвитку оперної режисури XXI ст. у контексті симбіотичних процесів театрального та музичного мистецтва – тема, що потребує подальшого наукового розгляду.

Матеріалом цього дослідження стали оперні вистави «Бал-маскарад» (реж. П. Піцци, 2014 р.), «Травіата» (режисер А. Бернард, 2017 р.), «Аїда» Дж. Верді (реж. М. Кавана, 2018 р.) та «Тоска» Дж. Пуччіні (реж. А. Талеві, 2018 р.).

Виклад основного матеріалу. Сучасний стан оперного мистецтва, на думку дослідників, доцільно охарактеризувати як загальний процес оновлення, пошуку нових засобів та методів впливу на глядача, смаки якого, здебільшого далекі від академізму та елітарності, оскільки сформовані під впливом телебачення та відеопродукції [3, 202]. На думку М. Черкашиної-Губаренко, на відміну від характерних тенденції минулих століть, домінуючим наразі стає превалювання інтерпретаторського, театрально-сценічного аспекту, над новою оперною продукцією – головна увага глядача зосереджується не стільки на самому творі оперного мистецтва, зазвичай добре відомому, скільки на його конкретній постановці, особливо за умови зіркового виконавського та режисерсько-постановочного складу [4, 76].

Дилема доцільності спроб осучаснення класичних оперних текстів або дотримання контексту та його відтворення з урахуванням вимог часу, у 2010-х роках вирішилася на користь режисерського осучаснення опери, відповідно до вимог сюжету та внутрішнього змісту музичного твору. Наприклад, однією з провідних тенденцій наразі є наближення опери до глядача методом перенесення сюжету в реальний час з метою залучення уваги молодого покоління. Так, наприклад, новаторське осмислення опери «Травіата» запропонував режисер А. Бернард під час Фестивалю Верді (28 вересня – 22 жовтня) у 2017 р. Важливість проблематики любовних стосунків у житті сучасної людини посприяли модерновому прочитанню – постановник робить спробу зрозуміти чи вірним лишається кохання Альфредо (А. Віола) та Віолетти (І. Лі) у світі, який стає все більш індивідуалізованим, або це лише прояв прихильності, яку вони змушені відчути, щоб довести власну точку зору соціуму. Образ головного персонажа режисер розкриває через його ставлення до Віолетти – не лише як до жінки, а й як можливість потрапити у вище суспільство, адже відчуває необхідність довести, у першу чергу собі, що здатен на це, не дивлячись на власний соціальний стан. Він переслідує ці амбіції до самого кінця, приймаючи, можливо, лише передчасну смерть Віолетти з щирим співчуттям [5].

Аспект «коммодифікації почуттів» посприяв спільному рішенню режисера-постановника, сценографа А. Бельтраме та художника по костюмам Е. Беккаро перемістити місце дії опери в сучасний аукціонний будинок, як місце сили, обміну, марних амбіцій та бажань. На думку режисера, аукціонний будинок – це мінливий простір, в якому зіштовхуються мистецтво та почуття. Оцінюються та виставляються на аукціон як об’єкти, так і емоції, проте якість та сутність об’єкта не настільки важливі як оцінка їх покупцем у грошовому еквіваленті. Відповідно аукціонний будинок стає символом (свого роду емоційною маскою, демонструючи те, що хоче представити власник) егоїстичного акту кохання – Віолетта і Альфредо використовують один одного заради особистої вигоди, прикидаючись та обманюючи самих себе, виражаючи любов, щоб позбутися відчуття внутрішньої пустоти [5].

Не менш захоплюючим прикладом осучаснення опери є одна з найвідоміших постановок провідного канадського режисера М. Кавана «Аїда», прем’єра якої відбулася на сцена Королівської опери у Стокгольмі (Royal

Swedish Opera) у лютому 2018 р. Відходячи від традиційного трактування, М. Каван переносить дію з Мемфісу та Фів часів владарювання фараонів у сучасну стилізовану епоху: солдати з автоматичною зброєю та штурмовим спорядженням; священики у мінімалістському білому вбранні; Амнеріс (донька єгипетського фараона) у блискучій сукні стилю голлівудського Золотого віку. Варто зазначити, що режисер, не змінюючи сюжет, позбувається декадентського, застарілого орієнталізму, насичуючи постановку сценами та епізодами, що підкреслюють сучасну чуттєвість. Наприклад, замінюючи танці служниць для розваги Амнеріс, у другому акті, на веселі пустощі з мильною піною рабинь, які миють підлогу, а у відомій тріумфальній сцені танець Радамеса (І. Дефабіані) замінюється спогадами про щойно виграну ним війну. Згадуючи кров, вбивства і тортури над ув'язненими, він із жахом відсахується, що сприяє надзвичайно глибинному розкриттю образа молодого начальника палацової варти. Диригент П. Л. Моранді здійснив емоційне прочитання партитури, з живими темпами та підтримкою співаків – Королівський шведський оперний оркестр грав в італійському стилі, а виступи хору стали окрасою постановки, демонструючи точність співу, різноманітну динаміку та досконалу італійську вимову [6].

Мистецтво оперної режисури на сучасному етапі знаходиться у пошуку нових форм та варіантів втілення класичних творів. Своєрідною противагою цьому напрямку є тенденція до автентичності, тобто детального відтворення реалій часу, в якому розгортається сюжет та дотримання історичної виконавської традиції. «Тоска» Дж. Пуччіні – позачасова опера, у якій представлено основні архетипи людського положення: безжалісні захоплювачі влади, революціонери-ідеалісти та сильні духом жінки, готові пожертвувати всім. Ці персонажі оживають у новаторській постановці молодого режисера А. Талеві (прем'єра 15 листопада 2018 р.; диригент Д. Рензетті; виконавці: О. Дайка (Флорія Тоска), С. Ла Колла (Маріо Каварадоссі), Р. Фронталі (Барон Скарпіа), У. Корро (Чезаре Анджелотті) та ін.) на сцені Римського оперного театру (*Teatro dell'Opera di Roma*). Відмічаючи унікальність тонкощів та порівнюючи рівень деталізації, підтекст і неоднозначність твору з оперою «Пеллеас та Мелізанда» К. Дебюсі, А. Талеві акцентує на важливості більш глибокого психологічного дослідження «Тоски» як з боку режисера, так і з боку співаків. На його думку, завдання режисера полягає у розкритті цих драматичних тонкощів для виконавців, повертаючи їх до тексту, мотивів, що закладено в основу твору, щоб по-новому розкрити істинну причину кожної драматичної дії на сцені [8]. Сценографія (К. Саві) та костюми (А. Б'яджотті) «Тоски» А. Талеві – своєрідна реконструкція художнього оформлення першої вистави «Тоска» на сцені італійського оперного театру Контанци у Римі в 1900 р., які режисер вдало поєднав з власним баченням твору і майстерно втілив на сцені завдяки злагодженій творчій діяльності з диригентом Д. Рензетті [8].

Проте незалежно від того, чи буде постановка оперної вистави вірною традиціям виконання або режисер переосмислить та відійде від неї, у світі опери інтерпретація твору буде розглядатися крізь призму колишніх постановок. Наскільки схвально і чи взагалі буде сприйнятий новий підхід, в

оперному, як і в більшості театрів, залежить, від того наскільки вдало він висвітлює та поважає суть роботи разом зі ступенем, у якому він розважає, захоплює та хвилює аудиторію.

Відповідно, окрім необхідності осмислення традицій виконання, режисер має бути відкритим для плідної співпраці з диригентом, оскільки відповідальність за музичний вимір лежить на ньому, як на найважливішому учаснику постановочного процесу. Ю. Репін зазначає, що згідно з домінуючою роллю у творчому колективі одного з його учасників, оперний театр XXI ст. є «режисерським» або «диригентським», а у деяких випадках трансформується у театр «сценографічний» [3, 202]. Зауважимо, що зазвичай оперні диригенти як музиканти, які сприймають та осмислюють даний вид театру як музику, що ілюструє візуальний ряд сценічних рішень, а не породжується ним, зазвичай вважають дійовий аспект постановки вторинним, оскільки для людини, що здатна почути драму, сценічне втілення музичної партитури є не більше ніж необхідний коментар. На думку А. Пазовського, «для розкриття істинної дії музичної драми та її внутрішньої динаміки нерідко необхідні лише вищою мірою лаконічні сценічні коментарі» [2, 520]. Проте зазвичай, координатором осмислення сценічного дійства в естетиці сучасного оперного театру є режисер, згідно до специфіки бачення якого постановка трактується як «самостійний, новий художній текст, як процес живого породження нового сенсу» [4, 75].

Неабияка увага на сучасному етапі приділяється оперними режисерами плідній співпраці з виконавським складом – увага до співаків, урахування їх особливих потреб, що засновані на реаліях співу, у тому числі й на особливостях, які вони мають враховувати по відношенню до оперного співу з оркестром, під керівництвом диригента, з точки зору особистісного бачення постановки та пропозицій сценографів.

Варто зазначити, що деякі співаки із захопленням підходять до театральних завдань співу та акторської майстерності в певній виставі, у той час як інші – більш обережно, відтак, режисеру доводиться адаптувати власні уявлення до виконавських можливостей співака, відповідно до вимог партитури та вокальної продукції. Отже, як і у драматичному театрі, розуміння потреб артистів та конструктивна діяльність – найбільш перспективне з точки зору позитивного кінцевого результату рішення, аніж спроба нав’язати власне бачення.

В умовах сценічного простору XXI ст. актуальною стає проблематика поєднання головних установок драматичної режисури та видоутворюючої домінанти музики. На думку В. Богатирьова, на сучасному етапі методом ідеальної відповідності природі, меті та специфіці оперної вистави стає поєднання навичок драматичного режисера та «дієве, тобто таке, що призводить до дії, визнання партитури вистави об’єктом сценічного втілення» [1, 289]. Осмислення та осягнення метафоричної природи оперної виразності, музичної образності, що закладена в партитурі вистави – це своєрідний процес декодування осягнення її ідеальної сутності. Тому, як предмет синтезу музичного мистецтва та драматургічної літератури, логічний метод та

аналітичний підхід, можемо позиціонувати найголовнішим аспектом феномену поєднання різних мистецтв.

Безумовно, ставлення глядача до спроб інтелектуальної актуалізації сучасними оперними режисерами величезного оперного спадку, свідчить про існуючі розмаїття в самій природі опери. Для глядача метод візуалізації, тобто перевтілення засобами оперного театру музичної партитури у виставу, не є вагомим, оскільки постановка або зацікавлює його або не знаходить позитивного емоційного відклику. Натомість принцип, що закладено в основі прочитання партитури, має вирішальне значення для виконавця, оскільки музика у драматичному мистецтві є одним із вагомих засобів занурення в обставини місця й часу. Так, наприклад, у четвертому акті опери «Аїда» Дж. Верді (реж. М. Кавана), один із найефектніших драматичних епізодів було вирішено з точки зору значущого психологічного впливу музичного мистецтва. За сценою проходить суд над Радамесом, а на сцені стоїть Амнеріс, яка чує, як її коханого прирікають на страшну смерть, а коли первосвященники вийшли із зали суду, вона кидається на них з наймелодраматичнішим прокляттям в історії опери. М. Трейхл передає глибину емоційного вибуху своєї героїні (Амнеріс) виключно співом, не використовуючи жодних засобів акторської виразності, навіть жестів [7].

Отже, одним із важливих факторів, що визначає психофізичний стан співака на оперній сцені є не лише необхідність вокалізувати, а саме існування голосу як інструменту, що зберігає у собі ідеї перетвореної природи, ідеали мистецтва класицизму. На думку В. Богатирьова, візуальний ряд «великої опери», породжений музикою, передбачає існування вокаліста в естетиці «колишнього» театру [1, 287].

Несподіване інноваційне трактування персонажів опери «Бал-маскарад» Дж. Верді запропонував у 2014 р. (прем'єра відбулася в межах фестивалю «Арена ді Верона-2014») відомий режисер та сценограф П. Піцци, традиційним стилем постановок якого є неокласичний. Зазначимо, що даний твір музичного мистецтва вирізняється надзвичайною красою мелодичних ліній, тонкощами оркестровки, а головне – стрімким драматургічним розвитком та ступенем психологічної розробки характерів персонажів. Відповідно до власного художнього бачення, сценографічна концепція режисера полягає в створенні атмосфери Америки, але не XVI ст., а кінця XVII ст. – «неокласичного та монументального, яким і має бути великий простір Арени, але строгого та меланхолічного, як і герой, який в ньому живе» [9, 34]. Організаторами щорічного літнього оперного фестивалю вдалося підібрати надзвичайно вдалий склад виконавців високого рівня професійної майстерності – п'ять провідних партій (Річарда, Амелії, Ренато, Оскара та Ульріки) виконали Ф. Мелі, Х. Хе, Л. Сальсі, С. Гамбероні та Е. Фйорілло відповідно.

Згідно з режисерським баченням П. Піцци, Ф. Мелі надзвичайно вдало розкрив «предромантичний» характер свого героя – ледь помітна туга та меланхолія напрочуд виразно передали страждання Річарда від недосяжності ідеалу гармонії та нездійсненності любовних бажань [9, 34].

Інноваційним виявився і малюнок ролі Оскара, що передбачав надзвичайно швидкі переміщення виконавиці (у паузах між вступами вона перебігала кілька десятків метрів з однієї сторони «залу» в інший) та виконання акробатичних елементів («колесо») у фіналі виступів. Опера, незалежно від того як вона побудована, завжди повинна працювати як музична подія і водночас, як подія театральна. Відтак узгодженість позицій між режисером, диригентом, сценографом, балетмейстером та співаками має превалююче значення для досягнення успіху оперної постановки в цілому, створюючи характерний синтез та здійснюючи визначальний вплив на художні принципи та естетику вистави.

Симбіотичні відносини між театральними та музичними компонентами опери сприяють позиціонуванню оперних вистав як соціокультурного та соціомистецького феномену. Провідні тенденції кінця ХХ – початку ХХІ ст. дають підстави визначити її однією з найбільш інноваційних форм сучасного театру з точки зору дизайну, постановки, образів.

Наукова новизна. Визначено тенденції розвитку сучасного оперного мистецтва у контексті специфіки режисерської діяльності; проаналізовано симбіотичні процеси театрального та музичного компонентів опери на прикладі постановок «Бал-маскарад» (реж. П. Піцци, 2014 р.), «Травіата» (режисер А. Бернард, 2017 р.), «Аїда» Дж. Верді (реж. М. Кавана, 2018 р.) та «Тоска» Дж. Пуччіні (реж. А. Талеві, 2018 р.); доведено, що новаторські режисерські принципи та методи позитивно впливають на розвиток виконавської майстерності оперних артистів.

Висновки. Новаторство оперних постановок на сучасному етапі зумовлене яскраво вираженою індивідуальністю режисури, характерними рисами якої є: розуміння важливості творчого аналізу специфіки сучасного соціокультурного та соціомистецького простору; оригінальне художнє мислення та ін. Узагальнюючи практику оперної та драматичної режисури, провідні митці створюють методи нової постановочної культури, з використанням відкриттів сучасного світового театру, надаючи перевагу природному вираженню емоцій, відображенню та розкриттю духовного життя людини у постановках, оскільки саме енергетична складова вистави та її видовищність є запорукою успіху у глядача. Головним принципом режисерської співпраці з виконавцями стає створення цілісних сценічних образів завдяки точності вокальної інтерпретації та посиленню акторської гри.

Класичний спадок оперного мистецтва наразі є основою для інноваційних творчих пошуків режисерів, домінуючим у яких є збереження структури твору як цілісного явища, посилення провідної ролі музичної драматургії, нестандартні можливості сценічних рішень, відповідно особливостям музичної партитури.

Література

1. Богатырев В. Ю. Режиссура в опере и психотехнике певца. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.* 2008. С. 284–290.

2. Пазовский А. М. *Записки дирижера*. Москва : Музыка, 1966. 562 с.

3. Репин Ю. Режиссерское решение и зрительское восприятие: контакты и конфликты (на примере цюрихской постановки оперы «Травиата» Дж. Верди). *Київське музикознавство: збірка статей*. Київ : Київський інституту музики ім. Р. М. Глієра, 2012. С. 201–207.

4. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. *Аспекти історичного музикознавства-V. Музика у співдружності мистецтв та філософсько-естетична думка : збірник наукових статей*. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2012. С. 68–79.

5. Festival Verdi. La Traviata *Opera Vision*. URL : https://operavision.eu/en/library/performances/flashback/la-traviata (дата звернення 20.02.2019).

6. Servidei L. Great debut for Christina Nilsson as Aida in Stockholm. 28 February 2018. *Bachtrack.* URL : https://bachtrack.com/review-aida-cavanagh-morandi-royal-swedish-opera-stockholm-february-2018 (дата звернення 20.02.2019).

7. Servidei L. Cavanagh's undercooked Aida returns to the Royal Swedish Opera with a new cast. 29 octobre 2018. *Bachtrack.* https://bachtrack.com/fr_FR/rview-aida-cavanagh-katzarava-care-treichl-royal-swedish-opera-stockholm-october-2018 (дата звернення 21.02.2019).

8. Teatro dell'opera di Roma. Tosca. *Opera Vision*. URL : https://operavision.eu/en/library/performances/operas/tosca#about (дата звернення 21.02.2019).

9. Villani G. *A colloqui con Pier Luigi Pizzi*. Verona : Arena di Verona Opera Festival, 2014. 159 p.

References

1. Bogatyrev, V. Yu. (2008). The direction in the singer's opera and psychological technics. *News of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen*, pp. 284–290 [in Russian].

2. Pazovsky, A. M. (1966). *Notes of the conductor*. Moscow: Music [in Russian].

3. Repin, Y. (2012). Directed by the decision and the audience's perception: contacts and conflicts (on the example of Zurich's production of the opera «La Traviata» by G. Verdi). *Kyiv Musicology: a collection of articles*, pp. 201–207 [in Russian].

4. Cherkashina-Gubarenko, M. (2012). Opera theater in the space of a changing world. *Aspects of historical musicology-V. Music in the commonwealth of arts and philosophical and aesthetic thought: a collection of scientific articles*, pp. 68–79 [in Russian].

5. Festival Verdi. La Traviata. *Opera Vision*. Available at : https://operavision.eu/en/library/performances/flashback/la-traviata [in English].

6. Servidei L. Great debut for Christina Nilsson as Aida in Stockholm. *Bachtrack.* Available at : https://bachtrack.com/review-aida-cavanagh-morandi-royal-swedish-opera-stockholm-february-2018 [in English].

7. Servidei L. Cavanagh's undercooked Aida returns to the Royal Swedish Opera with a new cast. *Bachtrack.* Available at : https://bachtrack.com/fr_FR/rview-aida-cavanagh-katzarava-care-treichl-royal-swedish-opera-stockholm-october-2018 [in English].

8. Teatro dell'opera di Roma. Tosca. *Opera Vision*. Available at : https://operavision.eu/en/library/performances/operas/tosca#about [in English].

9. Villani, G. (2014). *A colloqui con Pier Luigi Pizzi*. Verona : Arena di Verona Opera Festival [in Italian].

УДК 793.3

Шумілова Вікторія Віталіївна,
заслужена артистка України, доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
artvikvit@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4203-6832

ТВОРЧІСТЬ ПАВЛА ВІРСЬКОГО В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Мета статті *– проаналізувати науковий дискурс початку XXI ст. щодо творчості Павла Вірського.* ***Методологія****. Застосування елементів дискурс-аналізу, методів систематизації та типологізації для виявлення основних жанрів наукових публікацій дозволили провести об'єктивне дослідження та дійти достовірних висновків.* ***Наукова новизна****. Вперше розглянуто жанри наукового дискурсу щодо творчості П. Вірського.* ***Висновки.*** *Творчість П. Вірського відображена в основних жанрах наукового дискурсу – статті, монографії, дисертації, матеріали наукових конференцій, підручники. Однак в останні роки монографії, спеціально присвячені аспектам творчості П. Вірського, не створені, попри певні ідеологічні нашарування не втрачають актуальності монографії Ю. Станішевського (1962) та Г. Боримської (1971). Різножанровість, емоційність, професійна спрямованість стали ознаками сучасного наукового дискурсу щодо творчості П. Вірського. Попри значне дискурсивне поле щодо творчості П. Вірського широкий спектр проблем не потрапив до його кола. На особливу увагу заслуговує з'ясування місця та ролі балетмейстера у розвитку світового хореографічного мистецтва, виявлення різновекторної взаємодії творчості П. Вірського не лише з українськими митцями, а й ширше – у світовому контексті.*

Ключові слова*: Павло Вірський, науковий дискурс, народний танець, народно-сценічний танець, балетмейстер, хореографія.*

Шумилова Виктория Витальевна*, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры хореографии Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Творчество Павла Вирского в современном научном дискурсе

Цель статьи *- проанализировать научный дискурс начала XXI века о творчестве Павла Вирского.* ***Методология.*** *Применение элементов дискурс-анализа, методов систематизации и типологизации для выявления основных жанров научных публикаций позволили провести объективное исследование и сделать достоверных выводов.* ***Научная новизна.*** *Впервые рассмотрены жанры научного дискурса о творчестве П. Вирского.* ***Выводы.*** *Творчество П. Вирского отражена в основных жанрах научного дискурса – статьи, монографии, диссертации, материалы научных конференций, учебники. Однако в последние годы монографии, специально посвященные аспектам творчества П. Вирского, не созданы, несмотря на определенные идеологические наслоения не теряют актуальности монографии Ю. Станишевского (1962) и Г. Боримской (1971). Разножанровость, эмоциональность, профессиональная направленность стали признаками современного научного дискурса о творчестве П. Вирского. Несмотря на значительное дискурсивное поле по творчеству П. Вирского широкий спектр проблем не попал в его круг. Особого внимания заслуживает выяснение места и роли балетмейстера в развитии мирового хореографического искусства, выявление разновекторного взаимодействия творчества П. Вирского не только с украинскими художниками, но и шире – в мировом контексте.*

© Шумілова В. В., 2018

Ключевые слова: *Павло Вирский, научный дискурс, народный танец, народно-сценический танец, балетмейстер, хореография.*

Shumilova Viktoriia, *Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreography of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Pavlo Virskyi's creativity in the modern scientific discourse

Purpose of the article*. The purpose of the article is to analyze the scientific discourse of the beginning of the XXI century about the works of Pavlo Virskyi.* ***Methodology.*** *The use of elements of discourse analysis, methods of systematization and typology to identify the main genres of scientific publications made it possible to conduct an objective study and draw reliable conclusions.* ***Scientific novelty.*** *For the first time considered the genres of scientific discourse on the creativity of P. Virskyi.* ***Conclusions****. The work of P. Virskyi is reflected in the main genres of scientific discourse – articles, monographs, dissertations, materials of scientific conferences, textbooks. However, in recent years, monographs specifically devoted to aspects of P. Virskyi's creativity have not been created, despite certain ideological stratifications do not lose their relevance to the monograph by Yu. Stanishevskyi (1962) and H. Borymska (1971). Diversity, emotionality, professional orientation became the hallmarks of modern scientific discourse about the creativity of P. Virskyi. Despite the considerable discursive field of creativity by P. Virskyi, a wide range of problems did not fall into his circle. Particularly noteworthy is the clarification of the place and role of the choreographer in the development of world choreographic art, the identification of the multi-vector interaction of P. Virskyi's work not only with Ukrainian artists but also more widely – in a global context.*

Key words: *Pavlo Virskyi, scientific discourse, folk dance, folk-stage dance, ballet master, choreography.*

Актуальність теми дослідження. Роль особистості у хореографічному мистецтві є однією з актуальних проблем мистецтвознавства. Сучасність вимагає оновлення підходів до розгляду значення творчості вітчизняних балетмейстерів у розвитку світової хореографії. На початку XXI ст. вітчизняні науковці поступово позбавляються від радянських балетознавчих методологічних настанов та штампів, виявляють інтерес не лише до хореографів балетного театру, а й постановників сфери народно-сценічного танцю. Визнаним майстром останньої є Павло Вірський. Його творчості присвячено чимало теоретичних праць, однак не виявлено основні напрями та перспективи наукового осмислення діяльності митця.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість вітчизняних балетмейстерів у сучасному науковому дискурсі посідає одне з провідних місць. З'явилось чимало досліджень, присвячених провідним постановникам українського балетного театру, наприклад М. Трегубову (Т. Чурпіта [17]) тощо, та сфери народно-сценічної хореографії – В. Авраменку (Л. Косаківська [6]), В. Верховинцю (О. Таранцева [16]) тощо, у тому числі й мистецькій діяльності П. Вірського – В. Литвиненка [9], Є. Роя [12], Н. Семенової [13] тощо. Однак жодна публікація не аналізує сферу наукового дискурсу в аспекті його тенденцій.

Мета дослідження – проаналізувати науковий дискурс початку XXI ст. щодо творчості Павла Вірського.

Виклад основного матеріалу. Помітною подією у сфері наукового дискурсу щодо творчості П. Вірського став захист 2017 року дисертації В. Литвиненка «Трансформація української народної хореографії та її

концептуалізація в Театрі танцю Павла Вірського» [9]. Автор висвітлив роль балетмейстера у становленні сучасного українського народно-хореографічного мистецтва; довів, що театралізований фольклор став художньо-стилістичною основою постановок митця, виявив жанрово-стилістичні особливості театрально-хореографічних інсценівок балетмейстера, проаналізував виражальні засоби і прийоми при відтворенні художньо-сценічної образності в театралізованих постановках; довів, що основними принципами розробки мистецької драматургії в сценічній практиці Павла Вірського були театральність і хореографічний симфонізм.

Значна частина дослідження В. Литвиненка базується на монографії Г. Боримської «Самоцвіти українського танцю» [3]. Практично всі наукові публікації, що торкаються творчості П. Вірського, спираються на вказану монографію. Важливою для дослідження мистецької діяльності П. Вірського упродовж багатьох років залишається й праця Ю. Станішевського [15], де висвітлено балетмейстерську творчість митця на тлі розвитку балетного театру. Важливо, що у ряді подальших праць, присвячених шляхам розвитку балетного театру України, Ю. Станішевський незмінно звертався до діяльності П. Вірського, не стала виключенням й остання україномовна монографія «Балетний театр України : 225 років історії» [14].

Прикладами дисертацій, де розглянуто творчість П. Вірського в аспекті синтезування лексики народного танцю з класичним, театралізації народно-сценічних хореографічних композицій, продемонстровано роль митця в розвитку української народної хореографічної культури стали праці С. Легкої [7], В. Шкоріненка [18].

Найчисленнішим жанром наукових публікацій, присвячених П. Вірському, виявились статті. Саме у статті можна оперативно ознайомити наукову спільноту з результатами власного дослідження, відреагувати на актуальні проблеми. Нині до статей висуваються чіткі композиційно-структурні вимоги (наявність встановлених рубрикацій), що, з одного боку, призводить до формалізації певних складових, а з іншого – структурує науковий виклад.

Важливість біографічного методу в осмисленні творчості П. Вірського актуалізує Н. Корисько [5], доводячи неможливість об’єктивного дослідження без урахування біографії (приватного життя) як важливого чинника художньої творчості.

Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру розкрито у статті Н. Семенової [13]. Авторка наполягає на тому, що у балетмейстерських роботах Г. Березової, В. Вронського, М. Трегубова, А. Шекери відчутний вплив балетмейстерських принципів П. Вірського, серед яких «ретельне оброблення фольклорного матеріалу зі збереженням його оригінальності… тяжіння до розгорнутої сюжетної композиції, програмних номерів, хореографічних п’єс… особливостями танцювальної мови є поєднання складних, віртуозних па з вишуканим естетичним смаком» [13, 163].

До аналізу взаємодії у творчості Вірського української народної хореографії та музично-театрального мистецтва, яка виявляється у синтезі і

взаємопроникненні, вдається Є. Рой у статті «Риси симфонізму в театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії Павла Вірського» [12]. Автор доводить принцип використання митцем елементів симфонізму під час розробки драматургії хореографічних творів, стверджує, що шлях симфонізації та театралізації став основним для П. Вірського, залишається донині домінуючим у розвитку народно-сценічної хореографії. Вагомість та унікальність творчості того чи іншого митця можна усвідомити лише у процесі порівняння. До цього методу вдається А. Підлипська, виявляючи основні аспекти становлення балетмейстерської майстерності П. Вірського та І. Моїсеєва [10].

Т. Благова зосереджується на педагогічному потенціалі балетмейстерських принципів П. Вірського, визнаючи їх не лише «такими, що сформували загальні принципи та пріоритетні напрями розвитку українського балетмейстерства», а й «спрямували творчі пошуки педагогів-хореографів наступних поколінь: у формуванні світоглядних позицій, в осмисленні ідейно-естетичного змісту і характерів сценічного твору, створенні виразної лексики танцю та його образних характеристик, виборі жанрових форм». Універсальність принципів роботи П. Вірського дозволяє авторці «визначити їх складовими національної хореографічної педагогіки» [2, 28].

У праці О. Бігус «Традиції і новаторство в Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. Павла Вірського» [1] акцентовано на спадкоємності принципів роботи П. Вірського у діяльності М. Вантуха, зосереджено увагу на значному мистецькому потенціалі колективу завдяки міцному фундаменту традицій, що зберігаються та примножуються у постановочній та репетиційній роботі.

В останні роки значно збільшилася кількість наукових та науково-практичних конференцій хореографічної тематики, зокрема у закладах вищої освіти (Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київський національний університет культури і мистецтв, Львівський національний університет імені Івана Франка тощо), де традиційними є виступи, присвячені різним аспектам творчості П. Вірського. Помітною в цій царині стала діяльність Національної хореографічної спілки України, за ініціативи якої проведено ряд наукових конференцій, зокрема, й спеціально присвячена впливу творчості П. Вірського на розвиток національної хореографії [4]. Основними темами на конференції були: реформаторські ідеї П. Вірського, драматургія його творів, творча спадщина балетмейстера як невичерпне джерело розвитку мистецтва танцю, вплив діяльності митця на творчий та навчально-виховний процеси дитячого колективу народного танцю тощо. За результатами конференцій видаються збірники матеріалів та тези, що є самостійним дискурсивним жанром.

Одним із жанрів наукового дискурсу є підручник. Попри вторинність інформації, залучення апробованих відомостей, підручник відображає рівень розвитку певної дисципліни, систематизує тенденції її розвитку. Унікальним підручником, що базується на аналізі творчої спадщин П. Вірського у сфері народно-сценічної хореографії, є «Зразки народної хореографії»

В. Литвиненка [8]. Тут подано відомості щодо стильових особливостей творчості П. Вірського, проаналізовано композицію декількох постановок митця, подано словесно-графічний запис фрагментів та танців «Ми з України», «Повзунець», «Запорожці», «Ляльки», «Моряки флотилії "Україна"», «Подоляночка», «Чумацькі радощі», «Фестивальний гопак».

Отже, творчість П. Вірського відображена в основних жанрах наукового дискурсу. Серед основних аспектів розгляду – біографічний (аспекти біографії та їхня роль у мистецькій діяльності П. Вірського), драматургічно-композиційний (стильові особливості постановок), вплив на хореографічне мистецтво минулого і сучасності, педагогічний тощо.

Наукова новизна. Вперше розглянуто жанри наукового дискурсу щодо творчості П. Вірського.

Висновки. Творчість П. Вірського відображена в основних жанрах наукового дискурсу – статті, монографії, дисертації, матеріали наукових конференцій, підручники. Однак в останні роки монографії, спеціально присвячені аспектам творчості П. Вірського, не створені, попри певні ідеологічні нашарування не втрачають актуальності монографії Ю. Станішевського (1962) та Г. Боримської (1971). Різножанровість, емоційність, професійна спрямованість стали ознаками сучасного наукового дискурсу щодо творчості П. Вірського. Попри значне дискурсивне поле щодо творчості П. Вірського широкий спектр проблем не потрапив до його кола. На особливу увагу заслуговує з'ясування місця та ролі балетмейстера у розвитку світового хореографічного мистецтва, виявлення різновекторної взаємодії творчості П. Вірського не лише з українськими митцями, а й ширше – у світовому контексті.

Література

1. Бігус О. О. Традиції і новаторство в Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. Павла Вірського // Культура і мистецтво у сучасному світі. 2013. Вип. 14. С. 142–147.

2. Благова Т. О. Динаміка формування концептів професії балетмейстера в Україні (на матеріалі творчості П. П. Вірського) // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2016. №4(86). С. 24–29.

3. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1971. 132 с.

4. Вплив творчості П.П. Вірського на розвиток національної хореографії : матеріали наук.-практич. конф (26 лютого 2005 р., м. Київ). Київ, 2005. 87 с.

5. Корисько Н. Актуальність дослідження творчої діяльності П. Вірського із застосуванням біографічного методу // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. 2013. Вип. 28. С. 73–78.

6. Косаківська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури XX ст. : автореф. дис… канд мистецтвознавства : спец. 26.00.01. «теорія та історія культури». Київ : ДАККіМ, 2009. 19 с.

7. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура XX століття : дис… канд. історичних наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 173 с.

8. Литвиненко В. Зразки народної хореографії : підручник. Київ : Альтерпрес, 2007. 468 с.

9. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в Театрі танцю Павла Вірського : автореф. дис… канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККіМ, 2017. 22 с.

10. Підлипська А. М. Становлення балетмейстерської майстерності П. Вірського та І. Моїсеєва: порівняльний аспект // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2014. Вип. 33. С. 291–298.

11. Плахотнюк О. Сторінки творчої біографії Едуарда Бутинця // Танцювальні студії. 2018. №2. С. 27–34.

12. Рой Є. Є. Риси симфонізму в театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії Павла Вірського // Культура і сучасність. 2015. № 1. С. 99–107.

13. Семенова Н. М. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру // Культура України. 2014. Вип. 45. С. 156–165.

14. Станішевський Ю. О. Балетний театр України : 225 років історії. Київ, 2003. 438 с.

15. Станішевський Ю. Павло Павлович Вірський. Народний артист СРСР. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 46 с.

16. Таранцева О. О. В. М. Верховинець – один із основоположників розвитку української національної культури засобами народної хореографії на межі XIX–XX століття // Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Педагогічні науки. 2018. Вип. 82(2). С. 36–38.

17. Чурпіта Т. Не народний, але заслужений: маловідомі сторінки творчої біографії Миколи Трегубова // Танцювальні студії. 2018. №1. С. 6–16.

18. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : ДАКККіМ, 2003. 188 с.

References

1. Bihus, O.O. (2013). Traditions and innovations in the National Honored Academic Dance Ensemble of Ukraine named after Pavlo Virskyi. *Culture and art in the modern world*. Issue 14, 142–147 [in Ukrainian].

2. Blahova, T.O. (2016). Dynamics of formation of concepts of the profession of choreographer in Ukraine (based on P. P. Virskyi's works). Zhytomyr Ivan Franko State University Journal, 4(86), 24–29 [in Ukrainian].

3. Borymska, H. (1971). Gems of Ukrainian Dance. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

4. Influence of creativity P.P. Virskyi on the development of national choreography (2005): materials of sciences-practical conf (February 26, 2005, Kyiv). Kyiv [in Ukrainian].

5. Korysko, N. (2013). Relevance of research of P. Virskyi's creative activity with the use of the biographical method. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts.* Issue 28, 73–78 [in Ukrainian].

6. Kosakivska, L.P. (2009). The artistic paradigm of Vasyl Avramenko in the context of the development of Ukrainian culture of the twentieth century. Extended abstract of the candidate's thesis. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

7. Lehka, S.A. (2003). Ukrainian folk choreographic culture of the twentieth century. Extended abstract of a candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

8. Lytvynenko, V.A. (2017). Transformation of Ukrainian folk choreography and its conceptualization at the Pavlo Virskyi Theater of Dance. Extended abstract of a candidate's thesis. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

9. Lytvynenko, V.A. (2007). Samples of folk choreography. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

10. Pidlypska, A.M. (2014). The formation of choreographer P. Vierskyi and I. Moiseev: a comparative aspect. *Topical problems of History, Theory, and Practice of Artistic Culture*. Issue 33, 291–298 [in Ukrainian].

11. Plakhotnyuk, O. (2018). Pages of the creative biography of Eduard Butynets. *Dance studies*, 2, 27–34 [in Ukrainian].

12. Roi, Ye.Ye. (2015). The features of symphonism in the dramatized composite structures of folk-stage choreography by Pavlo Virskyi. *Culture and Contemporaneity*, 1, 99–107 [in Ukrainian].

13. Semenova, N.M. (2014). Principles of choreographer's work of Pavlo Virskyi and their influence on the development of the Ukrainian ballet theater. The culture of Ukraine. Issue 45, 156–165 [in Ukrainian].

14. Stanislavski, Yu.O. (1962). Pavlo Pavlovych Virskyi. People's Artist of the USSR. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].

15. Stanislavski, Yu.O. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kyiv [in Ukrainian].
16. Tarantseva, O.O. (2018). V.M. Verkhovynets – one of the founders of the development of Ukrainian national culture by means of folk choreography on the brink of the XIX-XX centuries. *Collection of scientific papers of Kherson State University. Pedagogical sciences.* 2018. Issue 82(2), 36–38.
17. Churpita, T. (2018). Not people's, but honored: the little-known pages of Mykola Trehubov's creative biograph. *Dance studies*, 1, 6–16 [in Ukrainian].
18. Shkorinenko, V.O. (2003). Folk dance in the traditional and modern culture of Ukraine. Candidate's thesis. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].

УДК 792.09+782+82-291.1

Левенко Олена Юріївна,
старший науковий співробітник
Музею театрального, музичного
та кіномистецтва України,
музичний керівник Театру-студії «МІСТ»
olenalevenko@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3633-1525

ВИСТАВА «В САДУ СВІТЛА» ТЕАТРУ-СТУДІЇ «МІСТ» ЗА ТВОРАМИ Г. СКОВОРОДИ: СМИСЛОВІ КОНЦЕПТИ ТА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНЕ РІШЕННЯ

Метою статті *є дослідження ролі музики у виставі «В Саду світла» за творами Г. Сковороди в постановці Театру-студії «МІСТ» (Київ) у її зв'язку із смисловими концептами дії.* ***Методологія дослідження*** *полягає у застосуванні історико-культурного підходу, а також використанні методів аналізу, співставлення та узагальнення, які дозволили розглянути музичну канву у її зв'язках із основними ідеями вистави.* ***Наукова новизна.*** *Вперше розглядається вистава «В Саду світла» з позицій єдності драматичної дії та музики, що відтворює атмосферу та естетику доби бароко мистецькими засобами.* ***Висновки.*** *Смислові концепти вистави нерозривно пов'язані із музикою, яка є смисловим контрапунктом дії, виявляє емоційно-чуттєвий стан персонажів, супроводжує дію, відтворює атмосферу епохи та організовує метро-ритміку акторської пластики.*

Ключові слова: *українське бароко, вистава, барокова драма, концепт, щастя, монодія, кант.*

Левенко Елена Юрьевна*, старший научный сотрудник Музея театрального, музыкального и киноискусства Украины, музыкальный руководитель Театра-студии «МИСТ»*

Спектакль «В саду света» театра-студии «Мист» по произведениям Г. Сковороды: смысловые концепты и музыкально-драматическое решение

Целью статьи *является исследование роли музыки в спектакле «В Саду света» по произведениям Г. Сковороды в постановке Театра-студии «МИСТ» (Киев) и ее связи с основными концептами действия. В* ***методологии исследования*** *использован историко-культурный подход, а также методы анализа, сопоставления и синтеза, которые позволили рассмотреть музыкальную канву в ее связях с основными идеями спектакля.* ***Научная новизна.*** *Впервые рассматривается спектакль «В Саду света» с позиций единства драматического действия и музыки, представляющих атмосферу и эстетику эпохи барокко средствами искусства.* ***Выводы.*** *Смысловые концепты спектакля неразрывно связаны с*

© Левенко О. Ю., 2018

музыкой, которая является смысловым контрапунктом действия, показывает эмоционально-чувственное состояние персонажей, сопровождает действие, передает атмосферу эпохи и организовывает метро-ритмику актерской пластики.

Ключевые слова: *украинское Барокко, спектакль, барочная драма, концепт, счастье, монодействие, кант.*

Levenko Olena*, senior researcher in Museum of Theater, Music and Cinema of Ukraine, music director of the Kiev theater «MIST»*

Performance «In the garden of light» by works of g. skovoroda in kiev theater «mist»: semantic concepts, musical and dramatic decision

Purpose of the article *is to research the role of music in the play «In the Garden of Light» by works of G. Skovoroda in Kiev Theater «MIST» and its links with major concepts of action.* ***Methodology.*** *In research, the methodology was used the historical-cultural approach as well as methods of analysis, comparisons, and synthesis. These methods allowed considering music in its relations with the main ideas of the play.* ***Scientific novelty.*** *First the play «In the Garden of Light» is being studied from the standpoint of the unity of dramatic action and music in connection with Baroque atmosphere and aesthetics. Music now is introduced in scientific usage and compose organic whole with the play. There are works of the Baroque period, vocal and vocal-instrumental works in the audio recordings, and tunes of Ukrainian folk instruments.* ***Conclusions.*** *Semantic concepts of the play are inextricably linked with the music. Music accompanies the action, conveys the atmosphere of the Baroque period, shows the emotional and sensual state of characters, sounds semantic action counterpoint, organizes metro rhythm of acting plastic and brings the humor to some of the scenes.*

Key words: *Ukrainian Baroque, play, baroque drama, concept, happiness, monody, cant.*

Актуальність теми дослідження полягає у введенні у науковий обіг музичних матеріалів однієї з вистав проекту «Українська барокова драма» Театрального центру при Національному університеті Києво-Могилянська академія «ПАСІКА» (керівник – режисер Андрій Приходько). Прем'єрна вистава «В Саду світла» за Г. Сковородою Театру-студії «МІСТ» відбулася 11 червня 2016 р. в приміщенні Театрального центру «ПАСІКА». Режисер Юлія Гасиліна звернулася до творів мандрівного українського християнського філософа Г. Сковороди «Сон» (1758 р.), «Розмова, названа Алфавіт, чи Буквар миру» (1761 р.), «Кільце. Дружня розмова про душевний спокій» (1773 – 1774 рр.), «Розмова п'яти подорожніх про справжнє щастя в житті» (1770-ті рр.). Через тексти Г. Сковороди мовою сценічного дійства, Ю. Гасиліна розмірковує про унікальне відчуття людиною щастя, чи, принаймні, про шляхи пошуку й досягнення його [1].

Аналіз наукових досліджень та публікацій. Особливості розвитку європейського театру доби бароко висвітлені у працях таких науковців, як А. Дживелегов і Г. Бояджиєв [2], С. Мокульський [6] та ін. Останньому близькою є концепція швейцарського теоретика та історика мистецтв Генріха Вельфліна (1864 – 1945), який розглядав Відродження і Бароко не як два різні художні стилі, а два різні способи мислення. В основі картини мистецтва нового часу Г. Вельфліна є протиставлення п'яти пар контрастних понять в мистецтві Бароко і Відродження: живописність на противагу лінійності, глибинність замість площинності, відкрита форма на противагу єдності і відносність замість абсолютної ясності [6, 302].

Широкий мистецький контекст епохи та естетичні вектори культури українського бароко у її розмаїтті музичних, поетичних, малярських творів, філософських узагальнень та архітектурних ансамблів досліджені у монографії А. Макарова [5]. Зв'язки духовної музики із шкільною драмою XVII – XVIII ст. ґрунтовно висвітлені Л. Корній у монографії «Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст.» [3]. У монографії російської дослідниці Л. Сафронової «Культура крізь призму поетики» автор через поезію розглядає шкільний театр, філософію Г. Сковороди та інші історико-культурні проблеми в їхній антиномії «сакральне – світське» [8].

На думку літературознавця М. Сулими, філософські діалоги Г. Сковороди позначені багатьма драматургічними рисами, що свідчить про обізнаність українського мандрівного філософа із виставами шкільного театру. Ці вистави розігрувалися в Києво-Могилянській академії і традиції шкільної драми, як особливий мистецький досвід, Г. Сковорода міг зберегти та творчо перевтілити у своїх діалогах [10, 262, 266-267].

Метою статті є дослідження ролі музики у виставі у її зв'язку із смисловими концептами дії.

Виклад основного матеріалу. Питання щастя в житті хвилювало людство з давніх-давен. У виставі «В Саду світла» про різні шляхи досягнення людиною щастя в діалогах та монологах розмірковують головні герої – Афанасій (актори Олександр Пащенко та Денис Щербак), Григорій (Дмитро Левенко), Яков (Олександр Герасимов) та Лонгін (Євген Сніжко).

У виставі можна виділити декілька концептів та тем, характерних для епохи бароко, важливість яких підкреслює музика. Протиставлення високого та низького, характерне для мистецтва барокової доби є в антиномія концептів «Царство Небесне» і «Людина і пристрасті».

Концепт, який окреслюємо як «Людина і пристрасті», має вирішення у пластичних сценах: «Сон», «Дерево-кільце-змія», «Танець злих духів печалі». У цих сценах також є протиставлення чоловічого начала жіночому – філософські діалоги і диспути головних персонажів-чоловіків чергуються із пластичними номерами у жіночому виконанні. Музика ударних інструментів цих сцен, яка звучить в аудіозаписах, організує метро-ритміку акторської пластики і супроводжує дію.

Сцена «Сон», події якої відбуваються на Зелені свята [4], відкриває дію вистави. Текст «Сну» Г. Сковороди вважається одним із найзагадковіших у спадщині філософа – він неодноразово привертав увагу науковців своєю відвертістю та неоднозначністю [7]. Цей твір був написаний автором в с. Каврaї поблизу Переяслава 24 листопада 1758 р. Вчителювання Г. Сковороди у Степана Томари в Каврaї на Черкащині у 1853 – 1859 рр. – особливий час в творчості філософа. Попередній Петербурзький період у Придворній співацькій капелі та європейські мандри збагатили його новими враженнями, однак шляхи, які вони відкривали, ймовірно, не вдовольнили Сковороду. Після європейських подорожей він повертається на Україну і викладає у Переяславі та Харкові. Питання обрання свого шляху в житті ятрять розум і серце. Роздуми про найвище – теми та образи Священного Письма, мир, блаженство людської

душі, смерть і вічне життя з Христом знайшли своє поетичне втілення у творах, що увійшли до циклу «Сад божественних пісень». Збірка була завершена автором у 1785 р.

У картині «Сну», що має автобіографічне підґрунтя, головний герой – чоловік, одягнутий у чорну свиту. Герой бачить сцени пристрастей людських у житті різних верств населення – від аристократів до простого народу. Живописним аналогом цього сюжету в європейському мистецтві можна вважати «Сад насолод» І. Босха. Прояви людських пристрастей у «Сні» відбуваються навіть у святому місці і вражають героя своєю відвертою агресивністю: «Там я престрашное дѣло слѣдующее видѣл. Нѣкоторим птичих и звѣриних не доставало мяс к яствію, то оны одѣтого в черну свиту до колѣн человѣка с голимы голенами и в убогих сандаліях, будуча уже убитогѡ, в руках держа при ѡгнѣ, колѣна и литкы жарили и, с истекающим жиром мясо отрѣзуя, то огризая, жрали. Коего смрад и скверного свирѣпства я не терпя, с ужасом отвращая ѡчы, отошол. И сїе дѣлали, будто служителы нѣкоторїи. Сей дивній сон не менш мене устрашил, как усладил. А пробудившись, не преминул с сладос[тїю] в самой вещи пропѣть: «Святій Боже» …» [9, 1337-1339].

«Сон» у виставі театру-студії «МІСТ» є сценою, вирішеною пластичними та музичними засобами. Актори зображають те, що звучить в тексті «Сну» у виконанні головного персонажу вистави – Григорія. Світлове вирішення сцени – холодне біле світло, звукове – ритмічна пульсація ударних мембранних інструментів.

Сцени «Дерево-кільце-змія» і танець злих духів печалі втілені у жіночій пластиці – музичним тлом є напружений ритм ударних інструментів (музика звучить в аудіозаписі). В кінці сцени танка є невелике резюме головних персонажів про пережиті ними пристрасті у світлі християнського вчення Святих Отців. Світлове вирішення сцени танка злих духів печалі – червоне, що апелює до образного сприйняття пристрасті.

Концепти – «Життя людське – це суєта суєт» і «Людське життя як шлях самопізнання» поступово розкриваються у діалогах головних героїв вистави – Афанасія, Григорія, Якова та Лонгіна, що інколи переходять у пристрасні суперечки. Конфлікти відбуваються між друзями та Григорієм через обстоювання кожним суперечливих тверджень про людське щастя. Здатність серед загального свята віддаватися задумі та філософії притаманна герою епохи українського бароко [5, 33] – вона є у кожного із персонажів вистави. Філософські диспути щодо життя і вартостей людини, роздуми про Бога і образи Священного Письма – все це бринить у діалогах та монологах головних героїв, відбувається у їхньому повсякденному спілкуванні і стає «їжею для розуму». Головний персонаж Григорій (у виставі це Alter ego автора) сперечається з Афанасієм та Лонгіном, які розуміють людське щастя як синонім соціального благополуччя. Така думка побутує доволі часто і в наш час, що надає ходу вистави актуального вектору. Григорій доводить своїм товаришам через порівняння і притчі, що людське щастя – це внутрішній стан душі людини, яка знайшла споріднену собі працю і віддала свою долю в Божі руки.

Лейт-тембром у сценах діалогів головних персонажів є інструментальні награвання, які несуть організуючу функцію. Так, інструментальна мелодія на металофоні та короткі закличні фрази у виконанні на окарині (зозульці) під час появи загадкового персонажа – Сфінкса (Марія Коваленко) – звучать як своєрідні музичні обрамлення і переключають увагу глядачів від однієї сцени до іншої.

Одна із основних ідей філософії Г. Сковороди – життя у сродній праці – є справжнім щастям для людини. Вона розкривається у сценах «Сродностей до Хліборобства, Військової справи і Богослов'я». Музичним оформленням до цих сцен є композиції білоруського гурту «Стари Ольса» («Stary Olsa»), що реконструюють музику Великого князівства Литовського. Пластику акторів доповнює мультимедійний ряд Марії Крутоголової та Сергія Сніжка. Під час сцени про Спорідненість до Богослов'я звучить анонімний світський кант XVII ст. «А у полі річка» [11, 20-21] у виконанні жіночого дуету артистів театру. Для мелодії цього твору характерним є поступеневий і хвилеподібний рухи терціями вгору та вниз в паралельних тональностях – *d-moll* та *F-dur*. У творі переважає силабічне інтонування тексту. Музичний ряд сучасних композицій гурту «Стари Ольса» та старовинний кант «А у полі річка» відтворюють атмосферу доби бароко і виявляють емоційно-чуттєвий стан персонажів.

Концепт «Несродна праця – нещастя для людини» є смисловим зерном притч про Ведмедя та про Котів. Апелюючи до образу танцюючого Ведмедя, як це можна було побачити у вуличних театралізованих дійствах з часів Середньовіччя, Г. Сковорода виходить на філософське узагальнення щодо невідповідності, несродності обраного заняття для людини, що шкодить самій людині і суспільству в цілому.

Байка про Котів у виставі розігрується жіночим дуетом – Галиною Пекною та Євгенією Чепурною. Музичний ряд сцени створюється виконанням жартівливого анонімного світського канту XVII ст. «Стукнуло, грякнуло в лісі, комар із дуба звалився» [11, 88]. Кант звучить в тональності *d-moll*, звуки мелодії рухаються навколо тоніки. Образ танцювальності підкреслений засобами музичної виразності – це акцентність сильних долей та повторність ритмічного малюнку. Твір звучить у супроводі українського ударного шумового інструмента – торохкальця. Гумористичний образ комара, якого почесно ховають лісові комахи, створює поліфонію музичного та сценічного планів, а також задає жартівливий тон у сприйнятті сцени.

Образ Небесного Царства розкривається в ряді сцен. На початку вистави після сцени «Сон» звучить пісня, яку виконують всі актори: «О Жизнь безпечна! О драгий покой!» Цей текст Г. Сковорода присвятив Володимиру Степановичу Тев'яшову, поміщику з м. Воронеж. Текст віршу близький Пісні 9-й з «Саду Божественних Пісень». Зміст пісні Г. Сковорода окреслив так: «Песня сложенна 1761-го Года, о том, что концем жизни нашей есть Мир, а вождь к нему Бог, и о Людских разнопутїях» [9, 645-694].

Мелодія до тексту пісні «О Жизнь безпечна!» була створена саме для цієї вистави. Пісню виконують актори в унісон у супроводі металофону. Твір має строфічну форму без приспіву, за характером вона рішуча, оскільки має

елементи маршовості. В мелодичній лінії поєднуються поступеневий рух вгору та вниз із стрибком на висхідну кварту, основна тональність – *a-moll*. Куплет «Если ж не право зрит мое око» звучить у паралельній тональності – *C-dur*, мелодична лінія починається із квартового зачину, що повторюється і кадансує в тоніку *C*. Звучання пісні «О Жизнь беспечна!» організує темпо-ритм сцени, яку пластично ілюструють актори театру.

Повернення людської душі до Небесного Царства показане у притчі про Безногого і Сліпого, яку виконують артистки театру Катерина Ільченко та Валентина Коновалюк. Сюжет притчі апелює до образу Блудного сина з Євангелія, який повертається в дім свого Отця. Музично хід притчі супроводжує мелодія української народної пісні «Прилетіла пташечка» на сопілці, яка звучить тональності *g-moll* і охоплює діапазон октави. Фрази мелодії задають темпо-ритм сценічного розгортання цього сюжету.

Сцена «Учителю – іду за Тобою!» ілюструє драматизм боротьби людини на шляху до пізнання Царства Божого в собі. Пластичне вирішення сцени у виконанні акторів відбувається під час звучання музичних композицій у виконанні білоруського гурту «Стари Ольса» (аудіозаписи), які задають темп руху і метро-ритміку дійства.

Концепт Небесного Царства як кінцевої точки і найвищої цілі людського життя втілений у молитві, що є музичною та містичною кульмінацією вистави. Під час молитви звучить мелодія старовинного монодичного піснеспіву «Алилуйя» третього гласу грецького наспіву Імона Капаса з ісоном та давній монодичний Різдвяний піснеспів «С нами Бог» XVII ст. із рукописної спадщини нотолінійних Ірмологіонів українського та білоруського походження. Ноти грецького піснеспіву «Алилуйя» були люб'язно надалі протопсалтом Андрієм Шкраб'юком зі Львова. Піснеспів відтворює світлий піднесений образ. Мелодія піснеспіву розгортається від основного тону *F* і поступово завойовує діапазон більше октави.

Піснеспів «С нами Бог» вперше зустрічається у рукописі із Супрасльського монастиря, який датується кінцем XVI – початком XVII ст. і зберігається у Інституті рукопису НБУВ ім. В. І. Вернадського (І, 5391, арк. 553) [12, 100-102]. У рукописах XVII ст. твір «С нами Бог» фіксується неодноразово. Частіше він не має атрибутивної назви. В одному з українських рукописів 2-ї чверті XVII ст. (ДА 85 Л, арк. 125 та арк. 163 зв.) піснеспів записаний двічі, один із варіантів має атрибутивну назву – «острозький наспів» (арк. 163 зв.). В рукописі українського походження, що датується 40-ми рр. XVII ст. (Соф. 112/645 С) піснеспів «С нами Бог» записаний тричі, що свідчить про його поширеність в репертуарі монодійних наспівів цього періоду – на початку рукопису твір записаний із атрибуцією «межигірське» (арк. 13). Далі в репертуарі цього джерела твір записаний двічі без атрибутивних назв (арк. 96 зв., арк. 124).

У виставі «В Саду світла» широка за розгортанням і розспівна мелодія старовинного різдвяного піснеспіву «С нами Бог» звучить в обробці із дописаним до неї ісоном, що створює піднесений і урочистий настрій.

Концепт Небесного Царства також присутній в кінці вистави у Притчі про Світло – вона вирішена у ключі так званого «низового бароко». Ця притча нагадує за своїм колоритом інтермедію зі шкільної драми чи вертепного дійства. В ній діють персонажі з народу – Дід (Олександр Герасимов, Олександр Пащенко) та Баба (Євгенія Чепурна). Григорій розповідає притчу своїм товаришам. Притча має елемент інтерактивної взаємодії із глядачами – Дід і Баба намагаються спіймати світло, назбирати його серед публіки в мішок і донести до новозбудованої хатки, в якій нема жодного вікна. До них приходить Дивний Монах (Дмитро Левенко), він радить Дідові прорубати топором вікно в хатці. Музично ця притча ілюструється жартівливим світським анонімним триголосним кантом XVII ст. «Ой, зажурився славная птиця журавель» [11, 95-97] у виконанні артистів театру. Мелодія канту весела, має низхідні стрибки на кварту, а в приспіві наявна секвенція у швидкому русі восьмими та шістнадцятими тривалостями. Ритміка канту жвава і має елементи танцювальності, що додає жартівливий та іронічний тон у сприйняття твору.

Найзагадковіший персонаж вистави за творами Г. Сковороди «В Саду світла» в постановці Театру-студії «МІСТ» – це Сфінкс (Марія Коваленко). Сфінкс з'являється на початку вистави у сцені «Сон», потім у пластичних композиціях. Інколи слова Сфінкса звучать різними мовами – латинською та українською. Музично Сфінкс як персонаж має лейт-тембр – окарину (зозульку). Лейтмотивом персонажа є коротка фраза з рухом мелодії на два тритони вгору та вниз. Сфінкс має окреме світлове вирішення: на початку вистави глядачі бачать його у холодному білому світлі, простір довкола – заливка синього кольору.

У фіналі вистави знову проводиться концепт Небесного Царства. Друзі досягають Божого Царства, що показано символічно – головні герої змінюють свою одіж на білі сорочки, які приносять їм жіночі персонажі. Коли головні герої звільняються від земних речей, вони рушають шляхом Небесного Царства (всі актори відступають вглиб сцени). Музичною ілюстрацією та супроводом до дії звучить твір «Да ішли в путі Тріє Царіє», створений для цієї вистави автором статті за зразком старовинного піснеспіву. Текст твору – фрази з Псалтиря з приспівом «Алилуйя». В сюжеті цього твору йдеться про подорож Трьох Царів-Ангелів у Сад до Древа Життя. Мелодія твору плавна, вона рухається хвилеподібно вгору та вниз. Твір звучить у триголосному викладі і опирається на ісон, який поперемінно оспівує опори – звуки *d* та *c*.

Наукова новизна**.** Вперше розглядається вистава «В Саду світла» за творами Г. Сковороди у постановці Театру-студії «МІСТ» з позицій єдності драматичної дії та музики, що відтворюють атмосферу та естетику доби бароко мистецькими засобами.

Серед музичних творів, які звучать у виставі «В Саду світла», є вокальні композиції a cappella у виконанні акторів, вокальні композиції з супроводом у виконанні артистів театру, інструментальні та вокально-інструментальні твори в аудіозаписах та награвання на українських народних інструментах.

Серед музичних номерів вистави – твори з різною історією створення та побутування: давній монодичний піснеспів «С нами Бог» та канти були

написані невідомими авторами в епоху бароко і звучали в ній, аудіозаписи сучасних композицій білоруського гурту «Стари Ольса» є спробами реконструювати музичну епоху Великого князівства Литовського, аудіозаписи композицій на ударних інструментах – це сучасні твори із складним ритмічним малюнком, що підкреслюють та відтворюють музичне звучання сьогодення.

Висновки. Смислові концепти вистави нерозривно пов'язані із музикою, яка відтворює атмосферу епохи бароко, організовує метро-ритміку акторської пластики, супроводжує дію, виявляє емоційно-чуттєвий стан персонажів, звучить смисловим контрапунктом дії або надає гумористичного колориту у відповідних до цього сценах.

Хід вистави за допомогою єдності сценічного та музичного планів створює атмосферу зосередженості на внутрішньому світі головних героїв і підводить глядача до того, аби він сам розмірковував над тими питанням, які хвилюють дійових осіб. Адже пошуки щастя у житті людини на думку Г. Сковороди нерозривно пов'язані із шляхом пізнання істини та самопізнанням. За два роки сценічного життя вистави «В Саду світла» на різних сценах м. Києва до філософської спадщини Г. Сковороди у виконанні артистів Театру-студії «МІСТ» змогли долучитись багато глядачів. Актори полонили аудиторію яскравістю та новизною образів, а глибина переживання філософських роздумів автора торкнула їхні серця актуальністю вічних цінностей людського життя.

Література

1. Анонс вистави в репертуарі Театру-студії «МІСТ». URL: http://www.teatr-mist.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id= 201&Itemid=30 (дата звернення 08.10.2018).

2. Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. Учебное пособие для театральных институтов. Москва; Ленинград: ИСКУССТВО, 1941. 614 с.

3. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. Київ: Академія наук України, Київська державна консерваторія ім. П. Чайковського, 1993. 188 с.

4. Левенко О. «Піснь Святій Трійці» у пам'ятках сакрального мистецтва України: старовинний монодичний піснеспів «Царю Небесний» з рукописного Ірмологіону XVII ст. *XIV Острозькі краєзнавчі читання: зб. наук. пр.* Острог, 2017. С. 278-286.

5. Макаров А. Світло українського Бароко. Київ: Мистецтво, 1994. 288 с.

6. Мокульский С. История западноевропейского театра. Ч. 1. Античный театр, средневековый театр, театр эпохи Возрождения. Пособие для театральных вузов училищ и студий. Москва: Художественная литература, 1936. 553 с.

7. Рабжаева М., Семенков В. «Сон» Г. Сковороды как репрезентация творческой фрустрации. *Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 5*. Москва: РГГУ, 2008. С. 349–365.

8. Сафронова Л. Культура сквозь призму поэтики. Studia philologica. Москва: Языки славянских культур, 2006. 832 с.

9. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів за ред. проф. Л. Ушкалова. 2-е вид, стереотипне. Харків: Видавець Савчук О. О., 2016. 1400 с.

10. Сулима М. Українська драматургія XVII – XVIII ст. 3-тє вид. Київ: Видавничий дім «Стилос», 2010. 368 с.

11. Український кант XVII – XVIII ст. Упор., вступна ст. та примітки Л. Івченко. Київ: Музична Україна, 1990. 200 с.

12. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16-18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів, 1996. 624 с.

References

1. Preview of the performance in the repertoire of Teatr «MIST». Retrieved from http://www.teatr-mist.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id =201&Itemid=30[in Ukrainian].
2. Dzhevelegov, A., Boyadzhiev, G. (1941). History of Western European Theater from occurrence to 1789. Textbook for theater institutes. Moscow; Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
3. Korniy, L. (1993). Ukrainian school drama and spiritual music 17th – the first half of the 18th century. Kyiv: Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv P. Tchaikovsky State Conservatory [in Ukrainian].
4. Levenko, O. (2017). «Sing the Holy Trinity» in monuments of Ukrainian sacred art: the ancient monophonic songwriting «King of the Heavens» from handwritten Irmologion of the 17th century. XIV Ostrog local scientific studies. Ostrog, 278-286 [in Ukrainian].
5. Makarov, A. (1994). The Light of the Ukrainian Baroque. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
6. Mokulsky, S. (1936). History of Western European Theater. Vol. 1. Antique Theater, medieval theater, Renaissance Theater. Textbook for theater universities, schools, studios. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
7. Rabzhayeva, M., Semenkov, V. (2008). G. Skovoroda's «The dream» as a representation of creative frustration. Russian anthropological school. Issue 5. Moscow: RGGU, 349-365 [in Russian].
8. Safronova, L. (2006). Culture through the prism of poetics. Studia philological. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur [in Russian].
9. Skovoroda, G. (2016). Complete academic collection edited by prof. L. Ushkalov, 2 edition stereotypical. Kharkiv: Publisher O. Savchuk [in Ukrainian].
10. Sulyma, M. (2010). Ukrainian dramaturgy XVII – XVIII centuries, 3rd edition. Kyiv: Stylos [in Ukrainian].
11. Ukrainian Kant XVII – XVIII centuries. (1990). Ordering, introductory article and notes L. Ivchenko. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
12. Yasinovsky, Yu. (1996). Ukrainian and Byelorussian note line Irmologions of XVI – XVIII centuries. Catalog, codecological and palaeographic research. Lviv [in Ukrainian].

УДК 792.2.01.02:78.071.1/.2Радченко](477.83-25)"19"

Новосад Христина Назарівна,
аспірантка кафедри театрознавства
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
ім. І.К. Карпенка-Карого
hrystynkaLV@ukr.net
ORCID: 0000-0001-6891-8887

ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОЇ ТА ОРГАНІЗАЦІЙНО-ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В ОСМИСЛЕННІ ОЛЕКСАНДРА РАДЧЕНКА

Мета роботи *– висвітлити осмислення кола проблем, пов'язаних з роботою композитора в драматичному театрі, здійснене О. Радченком, безпосереднім учасником театрального процесу.* ***Методологія*** *дослідження ґрунтується на поєднанні історичного,*

© Новосад Х. Н., 2018

*біографічного та аналітичного методів. **Наукова новизна** зумовлена введенням до наукового обігу листів, доповідей та інших текстів О. Радченка, присвячених питанням роботи над музичною складовою драматичної вистави в єдності творчого та організаційного аспектів. **Висновки.** Аналіз здійснених у різній формі висловлювань О. Радченка про місце та роль композитора у роботі над виставою та в театрі загалом дозволяє судити про повноту й глибину усвідомлення митцем специфіки такої діяльності, що поєднує творчість (створення музики та її оркестрування або підбір матеріалу для музичного оформлення) та організаційну складову (написання «виписок на музику» та коментарів до клавіру з описами та тривалістю звучання кожного з номерів, обов'язки диригента, хормейстера, концертмейстера, навчання акторів музичної грамоти). Поряд з цим, композитор був змушений долати труднощі, зумовлені особливостями тогочасного театрального процесу (тісні часові рамки, непрофесійні вокалісти-актори, часто неукомплектовані оркестри тощо). Ідеї О. Радченка не втратили своєї актуальності для сучасних митців та науковців.*

***Ключові слова:** музика в драматичному театрі, завідувач музичної частини театру, театральний композитор, творчість Олександра Радченка, Театр ім. М. Заньковецької.*

***Новосад Христина Назаровна,** аспірантка кафедры театроведения Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И.К. Карпенко-Карого*

Проблемы творческой и организационно-практической деятельности композитора драматическом театре в осмыслении Александра Радченко

***Цель работы** – отобразить осмысление круга проблем, связанных с работой композитора в драматическом театре, совершенное А. Радченко, непосредственным участником театрального процесса. **Методология** исследования основана на сочетании исторического, биографического и аналитического методов. **Научная новизна** обусловлена введением в научный оборот писем, докладов и других текстов А. Радченко, посвященных вопросам работы над музыкальной составляющей драматического спектакля в единстве творческого и организационного аспектов. **Выводы.** Анализ проведенных в разной форме высказываний А. Радченко о месте и роли композитора в работе над спектаклем и в театре вообще позволяет судить о полноте и глубине осознания художником специфики такой деятельности, что объединяет творчество (создание музыки и ее оркестровки или подбор материала для музыкального оформления) и организационную составляющую (написание «выписок на музыку», комментариев к клавиру с описаниями и продолжительностью звучания каждого из номеров, исполнение обязанностей дирижера, хормейстера, концертмейстера, обучение актеров музыкальной грамоте). Наряду с этим, композитор был вынужден преодолевать трудности, обусловленные особенностями театрального процесса того времени (тесные временные рамки, непрофессиональные вокалисты-актеры, часто неукомплектованные оркестры и т.д.). Идеи А. Радченко не потеряли своей актуальности для современных художников и ученых.*

***Ключевые слова:** музыка в драматическом театре, заведующий музыкальной частью театра, театральный композитор, творчество Александра Радченко, Театр им. М. Заньковецкой.*

***Novosad Khrystyna,** post-graduate student of Theater Studies Karpenko-Kary Kiev National University of Theater, Film and Television*

The problems of organizational and practical activities of the composer of drama theatre in the comprehension of Oleksandr Radchenko

***The purpose of the article** is to outline the range of issues connected with composer's work in drama theatre, carried out by O. Radchenko, direct participant of the theatrical process. **The methodology** of the research is based on a combination of historical, biographical and analytical methods. **The scientific novelty** in the discourse is represented with letters, reports and other texts by O. Radchenko dedicated to issues of work on the musical part of drama performance in the unity of creative and organizational aspects. **Conclusions**. The analysis of utterances by O. Radchenko in*

their different forms about the role and place of composer in work on performance and generally in theatre allows us to estimate the completeness and profoundness of artist's awareness of specificity of this work that combines creativity (music creation and its orchestration or selection of material for musical arrangement) and organizational part (writing "abstracts on music" and comments for clavier with descriptions of duration of each element, duties of conductor, choirmaster, concertmaster, teaching actors solfeggio). Apart form this composer had to overcome difficulties conditioned by that-time theatre process (short timing, unprofessional vocalist-actors, often understaffed orchestras, etc.). Radchenko's ideas haven't lost their topicality for modern artists and scientists.

***Key words**: music in drama theatre, administrator of the musical part in theatre, theatrical composer, creative work of Oleksandr Radchenko, Maria Zan'kovetska theatre.*

Актуальність теми дослідження. Робота композитора в драматичному театрі є складною й багатокомпонентною. Вагомою є не лише творча складова (від створення музичного тексту до практичної роботи по його інтеграції до вистави як цілісності), а й великий об'єм організаційно-практичної діяльності, яка також спрямована на здійснення постави.

Аналіз досліджень і публікацій. При наявності в українському театрознавстві численних розвідок про діяльність режисерів, акторів чи сценографів драматичного театру, специфіка діяльності композитора в цій сфері є мало висвітленою. В українській театральній періодиці 1950–80-х рр. зрідка публікували статті, пов'язані з музикою в драматичному театрі, та й зацікавлених у цьому науковців було одиниці (М. Линник, І. Мамчур, Г. Фількевич та ін.).

Свої теоретичні напрацювання залишили деякі митці, серед яких один з перших українських театральних композиторів Матвій Васильєв та російський композитор Ілля Сац. Значний інтерес представляє спадщина в цій галузі Олександра Радченка – композитора і диригента, який вподовж кількох десятиліть працював завідувачем музичної частини Театру ім. М. Заньковецької.

Творчість композитора згадано лише у кількох довідкових та енциклопедичних виданнях [7; 8; 10; 12]. Єдиною науковою розвідкою в театрознавстві про діяльність О. Радченка є публікація М. Гарбузюк [1].

Мета роботи – висвітлити осмислення кола проблем, пов'язаних з роботою композитора в драматичному театрі, здійснене О. Радченком, безпосереднім учасником театрального процесу

Виклад основного матеріалу. О. Радченко є автором музики до близько 500 вистав драматичних театрів. В процесі роботи над музичними вирішеннями вистав він листувався з театральними та музичними діячами. Але жоден з матеріалів-роздумів композитора про музику в Театрі ім. М. Заньковецької чи про процес створення музики для драматичного театру загалом так і не було опубліковано. Лише окремі уривки, що виголошувались композитором під час доповідей на конференціях чи семінарах, є зафіксованими. Проблема полягала не у фактажі, а у відсутності затребуваності таких матеріалів.

У текстах доповідей, офіційних листуваннях та документах композитор писав свої ніким незатверджені закони написання музики до драматичних вистав, функції та особливості роботи завідувача музичної частини драматичного театру, спогади про співпрацю з окремими режисерами та акторами. Всі ці напрацювання О. Радченка були і є сьогодні актуальними як для композиторів, завідувачів

музичних частин театрів, так і для режисерів, які сьогодні часто самотужки формують музичне оформлення вистав.

О. Радченко написав чотири листи до свого товариша Георгія Лямбринуди, з яким були одними з перших студентів Одеської консерваторії (нині Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової). Згодом ці листи лягли в основу його неопублікованої доповіді «Музика в драматичному театрі». У них митець так характеризує свою музику: «Вона не розвага, вона не естрадно-концертний показ досягнень музичної техніки, вона не в центрі уваги десяток чи сотень меломанів-гурманів, які насолоджуються звуковими "знахідками". Вона служить театру...» [11, 32], а саме підпорядковується задуму драматурга та режисера. Музика має бути органічною частиною вистави, адже хор, танці, сольні арії, дуети ніколи не можуть існувати самі по собі, тож вона має допомагати слову та жесту актора, доповнювати його гру. Єдина умова для всіх творців вистави (режисера, художника і композитора) – це спільне творче бачення, єдине розуміння ідеї п'єси та вистави, проникнення в задум автора, характери, епоху місця дії, в його етнографічні особливості, колорит, конфлікти. Лише тоді вистава може претендувати на успіх та, головне, на мистецьку цінність. О. Радченко під час написання музики намагався «не тільки зрозуміти і прийняти їх (ідеї режисера – *Х.Н.*), а зжитися з ними, щоб бути не лише добросовісним виконавцем завдання-замовлення режисера, а своїм проникненням в його задуми і в драматичний матеріал стати співтворцем вистави» [9, 1]. Тож кожен, хто працює над виставою, підпорядкований «гегемону-режисеру, і в сперечанні з ним □…□ диригент-завмуз завжди одинокий» [11, 77]. Тож композитор пише музику, в першу чергу, за вказівками режисера, і від нього залежить, як він побудує ту чи іншу мізансцену, де він вважатиме за потрібне розмістити певний музичний номер і яким він буде за тривалістю.

Тут же композитор визначає 4 якісні показники музики до вистави, які є актуальними і для музичних рішень вистав XXI ст.: мелодійність музики, емоційно-виразне насичення, органічність зв'язку музики з ідеєю вистави та з тим, що відбуватиметься на сцені, і нарешті – доступність та розуміння її (музики) всіма глядачами – слухачами.

У своїх методичних напрацюваннях для композиторів, режисерів та завмузів, композитор часто наголошує на тому, що ідея твору – це те, від чого має відштовхуватись як режисер, так і композитор, і вони спільно втілюють її на сцені. Композитор, як правило, спершу працював з драматичним текстом, далі – з режисерським, а тоді вибудовував своє бачення музики до тієї чи іншої вистави. Тому його музика до однієї п'єси, але для різних театрів, завжди відрізняється між собою, і кожна з них є окремим музичним твором. Використання ж однієї і тієї ж музики для декількох постановок, за словами О. Радченка, є ознакою непрофесійного підходу до написання музики, і, як наслідок, загрозою твердження у пресі про «невдале музичне оформлення». Тут проблема полягає не в якості музики, а у її виконанні не тими акторами, під яких вона написана, в іншому режисерському та сценографічному вирішенні, іншим складом оркестру тощо. Також акторові часто не підходить написана теситура чи в хорі інша кількість співаків в певних партіях. Це не дає повноцінного звучання: «В моїй

практиці було декілька випадків, коли моя вдала, хороша музика, написана на замовлення театрів інших міст, звучала так, що я, приїхавши подивитися виставу і послухати свою музику, був шокованим, зовсім не впізнаючи своєї музики» [11, 76], – згадував О. Радченко у листах. Тут же й наводив приклади: вистава «Залізна бригада» Я. Городського в Харківському державному театрі Революції (1932 р.) та «Соло на флейті» І. Микитенка в Одеському театрі Революції (1936 р.). Зазначимо, що в оперному театрі, де працюють професійні музиканти, ця проблема відсутня, на відміну від драматичного, та навіть музично-драматичного театру, де і сьогодні не кожен актор є співочим. Ці та інші нюанси самостійно може вирішити кваліфікований диригент, проте, на жаль, не завжди.

Окрім написання музичної складової композитор часто додавав коментарі до клавіру, де розписував звучання кожного з номерів. Ця практика, в основному, застосовується при написанні музики на замовлення інших театрів. Саме в коментарях до клавіру автори музики не лише вказують місце звучання музичного номеру, а й передають його характер. Ось приклад коментарів до легендарної вистави заньківчан «Вій, вітерець!» Яна Райніса (1950, реж. В. Івченко, худ. Ю. Стефанчук): «Піанісимо і широко починається улюблена пісня литовського народу – “Вій, вітерець” □…□ з кожним куплетом темп пісні все більше прискорюється і пісня звучить все голосніше. Наростання темпу і сили звуку повинні бути такими, щоб 6-ий куплет прозвучав на повну силу (фортисимо і майже алегро) – гнівно, обурливо, мужньо» [4, 32]. Таким чином, режисер вже з друкованого тексту, ще не почувши музики, може зрозуміти характер її звучання.

Є також випадки, коли режисер подавав «виписку на музику», де вказував, які музичні твори мають звучати (завмуз їх шукає та оркеструє) або ж виписував кількість, місце, назви номерів та характери кожного з них. Наприклад, режисер О. Ріпко запланував у майбутньому «Невольнику» (1961, худ. Ю. Стефанчук) наступне: «Невольники кидаються на охорону і збивають турків – 10 сек. Кидають у вікно чи іншу діру канат з прив’язаним каменем. Канат розмотується і немовби падає вниз – 5 сек.» [2, 47]. В таких випадках композитору легше працювати, бо він чітко бачить своє завдання.

Окреме місце у своїх розвідках О. Радченко приділяв специфіці роботи композитора в оперному, музично-драматичному та драматичному театрах, де музика виконує різні функції, а у кожного з видів театру – свої можливості. Музика в драматичному театрі допомагає актору і режисеру розвивати та доносити до глядачів ідею постановки, збагачує виставу, підсилює емоційну дію на глядача. В театрі опери та балету музика слугує солісту чи танцюристу основним методом, за допомогою якого саме він передає глядачам теми й ідеї, закладені в лібрето, але солісти, зазвичай, не мають належних акторських даних і не завжди можуть передати характери, збудувати мізансцени для передачі змісту опери. «Була б мелодія – звучав-би оркестр!» – може сказати оперний диригент. В драматичному театрі музика має бути написана під певного актора, склад оркестру та його можливості. Завмуз працює з неукомплектованим оркестром, який, незважаючи на кількість музикантів, завжди повинен повноцінно звучати, а актори, часто без належних вокальних даних, на сцені співають, тож це додає специфіки у роботі в драматичному театрі. Як зазначає О. Радченко, в Театрі

ім. М. Заньковецької 90% репертуару є музичним, а ставки хормейстера чи концертмейстера зазвичай немає. При цьому, тут заробітна плата завмуза значно нижча, ніж в музично-драматичному театрі (так само і в артистів оркестру), адже цей напрямок діяльності, так би мовити, «непрофільний».

Це було проблемою не лише для театру ім. М. Заньковецької: «В одному театрі числиться сім музикантів, а замість восьмого зачислений фотограф, в другому 13 оркестрантів □…□ і протягом двадцяти років немає контрабасиста, □…□ в четвертому театрі з великою кількістю музичного репертуару 7-8 сопрано, 1 альт, 1 тенор і 10-15 "басів-хрипунів-крикунів"» [2, 15].

Процес написання музики композитор умовно поділив на три етапи, які описав на прикладі роботи над передостанньою поставою зі своєю музикою в Театрі ім. М. Заньковецької – «Не судилось» М. Старицького (1968 р.): «Термін для роботи – до місяця часу. За цей час потрібно ознайомитись з текстом і написати музику та оркестровку приблизно до 40-50 музичних номерів. При цьому зважати, що музика для вистав має бути емоційно насиченою, психологічно відповідати настрою героя в даний момент тощо. Тож, після знайомства зі змістом твору і формулюванням для себе майбутньої музичної картини, переходиш до роботи над музичними номерами. Зважаючи, що ти працюєш з акторами, танцюристами та оркестром, потрібно встигнути написати все для всіх, тобто, для кожного окремо. Першими просять, а якщо поглянути реально, вимагають, її танцюристи і вокалісти (хори), адже їм потрібно ще поставити танець і вивчити свої партії. При цьому балетмейстер просить першим музику □…□. Тут же підходить і концертмейстер, якому потрібні партії для солістів. І ніхто при цьому не враховує, що композитор не друкарська машинка, в яку помістив аркуш паперу і отримав ноти, а їх окрім того, що надрукувати, потрібно ще й написати» [5, 4]. «Композитор – це, перш за все, людина» [5, 6], – з болем писав О. Радченко у листі. Другий етап – створення оркестрової музики до окремих сцен, діалогів та написання фонової музики. Тут важливо, щоб вона не лише відповідала настрою, змісту, епосі драматичного твору, а й допомагала акторам у грі.

Але написання – це лише частина роботи над музикою до вистави. Після цього композитор переходить до третього, найбільш тривалого періоду – оркестрування музики. Прецизійність О. Радченка не дозволяла йому ще когось залучати до творення музичного оформлення, тож він оркестрував свою музику самостійно: «Це явна і відверта халтура, це ганьба для композитора і театру, що допускає таку "творчість"» [3, 98]. Композитор «від руки» розписував партії для кожного інструменту: «Тут же є свої нюанси: музиканти в театрі середньої кваліфікації, та й актори – не солісти, тому потрібно знати можливості кожного з них особисто, щоб написати відповідну партію. □…□ Оркестровка займає від 200 до іноді 500 сторінок нотного паперу, тож потрібно не лише придумати партії, а й їх написати, на що йде багато днів та ночей. Для порівняння: за час друкування 7-8 сторінок звичайного тексту – лише 1 нотний аркуш встигнеш написати» [5, 6].

Щоб музика, яка звучить у виставі, передавала всі нюанси, написані в клавірі, потрібно багато зусиль під час репетиційного процесу: окремі номери мають бути зведеними з мізансценами, монологами, роботою обертового кола

тощо. Окрім цього, під час репетицій сумлінний композитор-завмуз сидить в залі і коригує вокальні партії чи інструментальні номери. І лише після відвідин численних репетицій, доопрацювання музики під час та після них добросовісний театральний композитор може сказати, що «написав музику». Далі в композитора кілька днів перерви, і – все спочатку.

О. Радченка хвилювали також загальні питання ставлення до музики в драматичному театрі як окремого жанру композиторської творчості: «З точки зору музикознавців, всі ми пишемо “музичку”, а не музику. І не тільки ми, а й один з найталановитіших Ілля Сац разом з Станіславським та Немировичем-Данченком, музика якого звучить і донині» [9, 3]. На цю думку композитора спонукала відсутність професійної музикознавчої критики, її незацікавлення театральною музикою. Інше етичне питання, наскільки діячі театру на неї звертають увагу? Адже театральний критик, зазвичай, без музичної освіти, не завжди може дати ґрунтовну оцінку музичному вирішенню вистави. Та ця проблема існує і до сьогодні, адже і зараз зрідка в рецензіях подають детальні коментарі про музику, яка звучала у виставі.

На виступі у м. Вінниці композитор звернувся до міністерства культури з відкритою і, на жаль, актуальною до сьогодні фразою: «Є керівники театрів, для яких головне – бюро організації глядача, музика – нісенітниця» [2, 15]. О. Радченко добре усвідомлював усі проблеми, які поставали перед ним як композитором драматичного театру, проте наполегливо і цілеспрямовано виконував свою роботу, намагаючись вплинути на подальшу працю композиторів у драматичних та музично-драматичних театрах.

Багато уваги О. Радченко приділяв зовнішнім факторам, зокрема, змісту театральної афіші та програмки. В програмках до вистав іноді не вказували композитора, а диригента – тим паче, не кажучи вже про ім’я завмуза серед постановочної частини театру: «От 15 програмок вистав різних театрів, де перелічені режисер, сценограф, актори, завідуючі усіх цехів, а диригента чи хормейстера, концертмейстера – немає! Це дрібниця? – Ні. Це специфіка ненормальних умов роботи музичних частин театрів» [2, 18-19].

Як і сьогодні, в афіші часто зазначалось поняття «музичне оформлення», а не «музика» такого-то композитора. У Тарифному довіднику Комітету в справах мистецтв 1939 року вказано: «Завідуючий музичної частини театр, він-же диригент. Підбирає музику за вказівками режисера» [6, 23]. Зазвичай, музику для музичного оформлення в радянські часи можна було взяти в музичному фонді Союзу композиторів, де знаходяться нотні записи або фонограми музики до вистав, які сортовано за п’єсами. Але вона була створена чи підібрана для певної вистави театру, а не драматичного тексту загалом, тож завмуз мав внести в неї акценти «свого» режисера: дещо змінити, відкоригувати, додати певні номери тощо. У Театрі ім. М. Заньковецької, за винятком 5-6 вистав (за словами О. Радченка), завмуз не підбирав, а писав оригінальну музику до кожної вистави. Тож композитор, прослідковуючи за надписами на афішах, дійшов до висновку, що в операх зазначається «музика», а у драматичних виставах, зазвичай, лише «музичне оформлення». Хоча існувало «сотні клавірів і партитур музики до вистав українського театру, де пісень і хорів значно більше, ніж в "Запорожці за

Дунаєм” і “Наталці Полтавці” разом взятих, і про ці вистави говорять: “музичне оформлення”» [11, 17]. Як аргумент, композитор навів цитату з рецензії на поставу «Гайдамаки» (1963), де рецензент зазначив: «До речі, тут навіть і незручно вживати термін “музичне оформлення”, тому що музика у спектаклі не просто оформлення, допоміжний засіб; без неї не було б спектаклю» [11, 18]. Сьогодні в театрознавстві є усталена думка про різний характер роботи над музичною складовою вистави: термін «музичне оформлення» вказує на компілятивний підхід, а «музика до вистави» – створення оригінальної музики.

Наукова новизна зумовлена введенням до наукового обігу листів, доповідей та інших текстів О. Радченка, присвячених питанням роботи над музичною складовою драматичної вистави в єдності творчого та організаційного аспектів.

Висновки. Будучи одним з найбільш плідних театральних композиторів свого часу, Олександр Радченко створював музичний супровід для драматичних та музично-драматичних театрів всієї України. Митець залишив після себе численну кількість клавірів, які могли б використовувати наступні покоління завмузів-диригентів, та, на жаль, його композиторська і організаційно-практична діяльність залишилась поза увагою.

Таким чином, завдяки численним збереженим архівним джерелам з фондів О. Радченка сьогодні можна зрозуміти специфіку роботи композитора в драматичному театрі радянської доби. В період, коли вся музика звучала наживо, постать завмуза була однією з ключових в театрі і його обов’язки виходили далеко за межі композиторської діяльності. З вищевказаного стає зрозумілим, що автор музики стикався з багатьма труднощами, невідомими композиторові-симфоністу чи навіть автору опер чи балетів, зумовленими специфікою його роботи: це тісні часові рамки, непрофесійні вокалісти-актори, часто неукомплектовані оркестри тощо. Тож п’ятдесят років тому О. Радченко з притаманним йому ліризмом, але водночас і скрупульозністю, окреслив поле для роздумів про місце та роль композитора у виставі та театрі загалом серед сьогоднішніх театральних композиторів та мистецтвознавців.

Література

1. Гарбузюк М. Музика у виставі «Гамлет» Львівського театру ім. М. Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2002. Вип. 2. С. 49-57.

2. Доповідь і заключне слово на республіканському семінарі керівників музичних частин українських музично-драматичних та драматичних театрів. – ЦДАМЛМ України. Ф. 174. Оп.1. Спр. 87. 56 арк. (Тут і далі цитати О. Радченка подано в перекладі з російської мови авторкою статті *(Х.Н.)*).

3. Записи творчого, службового та особистого характеру. ЦДАМЛМ України. Ф. 174. Оп.1. Спр. 202. 198 арк.

4. Лист до В. Зайделі. ДМТМК України. Архів О. Радченка. № 11455. 14 листопада 1963. 43 арк.

5. Лист до М. Поліщука. ДМТМК України. Архів О. Радченка. № 11467. 16 листопада 1968 р. 20 арк.

6. Листи до невстановленої особи із іменем «Борис». ДМТМК України. Архів О. Радченка. № 225. 1950-1962. 46 арк.

7. Мистецтво України: Біографічний довідник / упоряд: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. С. 499.

8. Митці України: Енциклопедичний довідник / упоряд.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза; за ред. А. В. Кудрицького. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. 848 с.

9. Музика, її творці та виконавці в українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької. ДМТМК України. Архів О. Радченка. 1970. 47 с.

10. Українська радянська енциклопедія: в 12 т. / гол. ред. М. П. Бажан; редкол.: О. К. Антонов та ін. 2-ге вид. Поплужне – Салуїн – Київ: Голов. ред. УРЕ, 1983. Т. 9. С. 251.

11. Чотири листи до Г. Лямбринуди. Музика в драматичному театрі. ДМТМК України. Архів О. Радченка. № 11484. 97 с.

12. Шевченківський словник: у 2 т. / редкол.: Є. П. Кирилюк (відп. ред.) та ін.; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, Акад. наук. Укр. РСР, Голов. ред. Укр. радян. енцикл. Київ: Голов. ред. УРЕ, 1978. Т. 2: Мол-Я. С. 150.

References

1. Harbuzyuk, M. (2002). The music in «Hamlet» performance in M. Zan’kovetska Lviv Theatre (1957): the cooperation of director and composer / Visnyk L□vivs□koho universytetu. Seriya mystetstvoznavstvo. Vyp. 2. PP.49-57 [in Ukrainian].

2. The Report and summary at the republican seminar of administrators of musical parts in Ukrainian music and drama theatres. TSDAMLM Ukrayiny. F. 174. Op.1. Spr. 87. 56 ark. [in Russian].

3. The notes of artistic, work and personal nature. TSDAMLM Ukrayiny. F. 174. Op.1. Spr. 202. 198 ark. [in Russian].

4. Letter to V. Zaideli. DMTMK Ukrayiny. Arkhiv O. Radchenka. № 11455. 14 lystopada 1963. 43 ark. [in Russian].

5. Letter to M. Polishchuk. DMTMK Ukrayiny. Arkhiv O. Radchenka. № 11467. 16 lystopada 1968 r. 20 ark. [in Russian].

6. Letters to an unidentified person named «Borys». DMTMK Ukrayiny. Arkhiv O. Radchenka. № 225. 1950-1962. 46 ark. [in Russian].

7. Kudryts□kiy, A. V. (1997). The Art of Ukraine: Bibliographical reference book/ uporyad: A. V. Kudryts□kyy, M. H. Labins□kyy. Kyiv: «Ukrayins□ka entsyklopediya» im. M. P. Bazhana [in Ukrainian].

8. Kudryts□kiy, A. V. (1992). The Artists of Ukraine: Encyclopaedical reference book / uporyad.: M. H. Labins□kyy, V. S. Murza. Kyiv: «Ukrayins□ka entsyklopediya» im. M. P. Bazhana. [in Ukrainian].

9. Music, its creators and performers in Ukrainian Drama Theatre named after M. Zan’kovetska. DMTMK Ukrayiny. Arkhiv O. Radchenka. 1970. [in Russian].

10. Bazhan, M. P. (1983). Ukrainian Soviet Encyclopedia: in 12 vol. 2-he vyd. T. 9: Popluzhne – Saluyin – Kyiv: Holov. red. URE, [in Ukrainian].

11. Four Letters to H. Liambrynuda. Music in Drama Theatre. DMTMK Ukrayiny. Arkhiv O. Radchenka. № 11484 [in Russian].

12. Kyrylyuk, YE. P. (1978). Shevchenko dictionary: in 2 vol. vol.2 In-t l-ry im. T. H. Shevchenka, Akad. nauk. Ukr. RSR. Kyiv: Holov. red. URE. [in Ukrainian].

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.03.78

Батанов Віктор Юрійович,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
Педагогічного університету в Ханчжоу
viktorbatanov@sina.com
ORCID: 0000-0002-6947-1404

ПОНЯТТЯ «СУКУПНОСТІ» І «СПЕКТРАЛЬНОСТІ» У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ С. КУСЕВИЦЬКОГО

Метою дослідження *є виділення специфіки діяльнісних пересічень С. Кусевицького. Його творчий метод композиторського стилю, відзначений символістською еклектикою, має певні проекції на сукупність його виконавської, менеджерської, організаційно-пропагандистської і т. ін. діяльностей, диференційоване ціле яких відзначається терміном «спектральність», у розвиток ідеї універсалізму творчої особистості XX сторіччя, заявленої «системою Леонардо да Вінчі» П. Валері.* ***Методологічною основою*** *роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асафьєва в Україні із властивим йому лінгвістико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип та на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики «інтонаційного словника епохи» за Б. Асафьєвим і подальших розробок в працях О. Сокола, О. Маркової та ін.* ***Наукова новизна*** *роботи визначена оригінальністю класифікаційного підходу до характеристики сукупного творчого обсягу С. Кусевицького, символістський художній принцип якого задіяний у стилістиці його контрабасового Концерту, має певні структурні аналогії до «еклектичної» установки діяльнісних суміщень, недопустимих в епоху романтизму, а характер такого суміщення відзначений терміном «спектральність».* ***Висновки****. Творчо-стверджуюча лінія Кусевицького-артиста, контрабасиста та диригента, підпорядкована презентації у виконавстві альтернатив класики і модерну, що суміщаються в самій речовості контрабаса, утворює «контрапунктуючу» лінію до його ж меркантильно-організаційної роботи, що прийняла форми («спектр») улаштування антреприз, конкурсів, видань, фондів та інших структур, покликаних створити життєзабезпеченість і автору, і пов'язаних з ним партнерів на засновках комерційних пріоритетів. Спектральність проявлення універсалізму С. Кусевицького визначила особливого роду «парціальну еклектику» засобів вираження в композиції Концерту для контрабаса засобом неадекватного переломлення в інструментальній речовості «шматково» представлених стильових моделей в тематизмі і в композиційному рішенні; сказане дозволяє стверджувати комбінаторну типологічність Концерту у якості проекції спектрального універсалізму мислительних установлень артиста-менеджера.*

Ключові слова: *спектральний універсалізм діяльності, символізм, стильова еклектика, інструментальна речовість контрабаса, стиль в музиці.*

Батанов Виктор Юрьевич, *кандидат искусствоведения, старший преподаватель Педагогического университета в Ханчжоу*

Понятие «совокупности» и «спектральности» в творческой деятельности С. Кусевицкого

Целью данного исследования *явдяется выделение специфики деятельностных пересечений С. Кусевицкого. Его творческий метод композиторского стиля, отмеченный*

© Батанов В. Ю., 2018

символистской эклектики, имеет определенные проекции на совокупность его исполнительской, менеджерской, организационно-пропагандистской и т.п. деятельностей, диферецированное целое которых отмечается термином «спектральность», в развитие идеи универсализма творческой личности XX века, заявленной «системой Леонардо да Винчи» П. Валери. ***Методологической основой*** *работы является интонационный подход школы Б. Асафьева в Украине с присущим ему лингвистико-культурологическим аспектом трактовки музыковедческого метода, с опорой на аналитико-структурный принцип и на сравнительные стилистические характеристики, герменевтически-интерпретационный ракурс музыкальной семиотики «интонационного словаря эпохи» у Асафьева и дальнейших разработок в трудах А. Сокола, Е. Марковой и др.* ***Научная новизна*** *работы определена оригинальностью классификационного подхода к характеристике совокупного творческого облика С. Кусевицкого, у которого символистский художественный принцип, задействованный в стилистике его контрабасового Концерта, имеет определенные структурные аналогии к «эклектичной» установке деятельностных совмещений, недопустимых в эпоху романтизма, а характер такого совмещения отмечен термином «спектральность».* ***Выводы.*** *Творчески-утверждающая линия Кусевицкого-артиста, контрабасиста и дирижера, подчиненная презентации в исполнительстве альтернатив классики и модерна, что совмещается в самой вещественности контрабаса, образовывает «контрапунктирующую» линию к его же меркантильно-организационной работе, которая приняла формы («спектр») устройства антреприз, конкурсов, изданий, фондов и других структур, призванных создать жизнеобеспечение и автору, и связанных с ним партнеров на основаниях коммерческих приоритетов. Спектральность проявления универсализма С. Кусевицкого определила особого рода «парциальную эклектику» средств выражения в композиции Концерта для контрабаса средством неадекватного преломления в инструментальной вещественности «кусочно» представленных стилевых моделей в тематизме и в композиционном решении; сказанное позволяет утверждать комбинаторную типологичность Концерта в качестве проекции спектрального универсализма мыслительных установлений артиста-менеджера.*

Ключевые слова: *спектральный универсализм деятельности, символизм, стилевая эклектика, инструментальная вещественность контрабаса, стиль в музыке.*

Batanov Viktor, *The candidate of arts according elder teacher of Pedagogical university in Hangzhou*

Notion "collections" and "spectral type" in creative activity S.Kusevickij

The purpose of the article *given studies is a separation of specifics intersection to activity work of S.Kusevickij, beside which creative method his compositor style, noted by relation symbolism eclectics, has determined projections on collection his performance, manager, organizing-propagandistic, etc. activity, differentiation integer which is indicated by term «spectral type», in development of the ideas universality of creative personality XX century, declared "system Leonardo da Vinci" P.Valéry.* ***Methodology*** *of the work is intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine with inherent him linguistics- culturology aspect of the interpretation musicology method, with handhold on analyst-structured principle and handhold on comparative stylistic features, hermeneutics-interpretation foreshortening of the music semiotics " intonation dictionary of the epoch" on Asafiev and further developments in work A.Sokol, E. Markova and others.* ***Scientific novelty*** *of the work is determined by originality of the taxonomic approach to feature of the total creative look S.Kusevickij, beside which symbolism artistic principle, used in style elements his contrabass Concerto, has determined structured analogies to «eclectic» installation joinings to activity work, inadmissible in epoch of the romanticism, but nature of such joining by noted term «spectral type».* ***Conclusions****. Creative-confirming line of Kusevickij-actor, contrabassist and conductor, subordinated presentations in performance work alternatives classicists and modernist style that is combined in most corporeality of the bass viol, forms line of «counterpoint» to his mercantile-organizing work, which has taken the forms («spectrum» device theatrical enterprises, contest, publishing, fund and the other structures, called to create vital*

security and author, and in accordance with a partner on base commercial priority. Spectral type in manifestations of universality by S. Kusevickij have defined the person of the sort «parcel eclectic» of facilities of the expression in compositions of the Concerto for contrabass by facility of the inadequate refraction in instrumental corporeality "in morsels" presented of the style models in themes and composition decision; said allows to confirm combinatorial typicalness of Concerto as projections spectral universality of the thinking determinations of the actor-manager.

***Key words**: spectral universalism of activity, symbolism, stylistic eclecticism, instrumental materiality of double bass, style in music.*

Актуальність теми дослідження зумовлена винятковою значимістю С. Кусевицького в мистецтві й культурі XX сторіччя, особливо тієї багатоаспектності його творчого виявлення, яка активізувала мистецькі стосунки на сучасному етапі Новітньої історії.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченню спадщини С. Кусевицького, композитора і виконавця, присвячено чимало публікацій, зокрема А. Астрова, Л. Акопяна, В. Доброхотова та ін., в яких, безумовно, вказуються позамузичні діяльнісні досягнення великого митця. Але специфіка такого роду суміщення діяльнісних пересічень, які відмітили творчий шлях С. Кусевицького, заслуговують спеціальної класифікаційної відмітки.

Метою дослідження є виділення специфіки діяльнісних пересічень С. Кусевицького, творчий метод якого відзначений символістською еклектикою, має певні проекції на сукупність його виконавської, менеджерської, організаційно-пропагандистської і т. ін. діяльностей, дифереційоване ціле яких відзначається терміном «спектральність», у розвиток ідеї універсалізму творчої особистості XX сторіччя, заявленої «системою Леонардо да Вінчі» П. Валері.

Методологічною основою роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асафьєва в Україні із властивим йому лінгвістико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип та на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики «інтонаційного словника епохи» за Асафьєвим [1] і подальших розробок в працях О. Сокола, О. Маркової [7;8] та ін.

Виклад основного матеріалу. Ім'я С. Кусевицкого стоїть в одному ряду з іменами, що персоніфікують у нашій уяві найбільші досягнення художньої культури XX сторіччя. Сергій Кусевицький належав до плеяди високообдарованих особистостей, які персоніфікували найбільші здобутки художньої культури XX століття. Однак їм відведена роль в історії, безсумнівно, більш значна, чим це фіксує їхня власна художня творчість у сукупному ряді репрезентованої ними діяльності. Універсалізм особистості Кусевицького, безумовно, можна порівняти з ренесансним розумінням «homo faber» (осмисленим італійськими гуманістами в понятті «virtu») [3], з образом творця ренесансного типу, що відповідало неоренесансним установкам художньої культури XX століття.

Специфіка ж XX століття охарактеризована П. Валері в його описі «системи Леонардо да Вінчі» [6], змістом якої є відродження у творчому

середовищі і забутої в епоху романтизму єдності художньої й науково-практичної діяльності, творчо-організаційної, громадсько-політичної і т. ін. діяльності, що переконливо зафіксовано феноменом великого художника й механіка-експериментатора, політичного діяча XV століття й відтворено в XX віці, зокрема в особі музиканта-виконавця, менеджера, композитора й просвітителя. Мова йде про С. Кусевицького, музиканта й організатора мистецької політики епохи науково-технічної революції.

Головне, що привніс у музику XX вік, відроджуючи «феномен Леонардо да Вінчі», це вичленовування значимості теоретизації творчої практики: сполучення в одній особі композиторської-виконавської й теоретико-організуючої, зокрема методологічно будівельної діяльності, що очевидно для О. Мессіана, П. Хіндеміта, К. Орфа та інших геніальних репрезентантів XX сторіччя.

Більш вузьке розуміння такого роду ренесансних – неоренессансних відповідностей знаходимо в тлумаченні теоретичної й організаційно-практичної діяльності, яка, якщо й існувала в романтичному XIX сторіччі у сполученні практично-організаційних умінь із художніми проявами, однак ніколи не піднімалася на щит як принцип (згадаємо загальний осуд Дж. Мейербера за його меркантильність в організації постановок власних опер та ін. [12, 350-351]). Для XX століття менеджментський розмах С. Дягілєва є найважливішим показником життя мистецтва й вітається як стимул просування художнього світу, що й відтворюють, у сполученні з художньою творчістю як такою, майстри рівня С. Кусевицького та ін.

Аналіз зазначених творчих проявів минулого століття не завжди укладається в традиційні класифікаційні межі видових і родових розходжень, оскільки мова йде не тільки й не стільки про лінійні, полярно-двоїсті опозиції (композитор-виконавець, митець-письменник і т. ін.), але про більш складну супідрядність складових цілого в багатовекторній діяльності суб'єкта. Це вимагає пошуку більше гнучкої й рухливої класифікаційної шкали, що уточнює «нову універсальність XX століття».

У музикознавстві склалося уявлення про «комплексність», як про надзвичайно важливий, істотний момент у розумінні співвіднесеності складових цілого. Але поряд з визнанням зазначеного термінологічного звороту в минулому й в періоди його забуття постає необхідність в звертанні до нього, тому що «комплекс» (у перекладі з лат. complexus – зв'язок, сполучення) понятійно розшифровується – «сукупність предметів або явищ, що становлять одне ціле» [11, 613]. Тим самим термін «сукупність» виявляється більше об'ємним змістом, що охоплює «комплекс» як відзначений підпорядкованістю цілому.

У цьому розумінні терміну «комплексності» для нас істотно те, що «сукупність, що представляється в ньому, має зв'язок із цілісністю, відзначеної міфологемною нерозділеністю складових («складові одного цілого») і одночасно розрізненням їхньої якісної відособленості. Однак, таке сумарне уявлення про склад деякої єдності стає недостатнім у тих випадках, коли аналітичний принцип утворює органічну базу мислення.

Приклад тому – М. Друскіним, В. Медушевським та іншими авторами, що тяжіють, у цілому, до понятійної диференціації, без якої музикознавчий апарат – неадекватний. Звідси й категоричне уникнення музикознавцями поняття «комплекс – комплексний – комплексність» в аналітичному розгляді творів, а також – у характеристиці їхніх виконань. Одночасно із цим зазначений термінологічний зворот досить часто вживається в роботах, присвячених питанням педагогічних пошуків індивідуального методу, що ґрунтується, насамперед, на інтуїції педагога й не допускає твердої диференціації доданків їхніх цілеспрямованих дій.

У розгляді діяльності Сергія Кусевицького ми враховуємо, що незважаючи на багатогранність творчої особистості й поліспрямованість устремлінь (контрабасист, диригент, композитор, публіцист, режисер-постановник, видавець, продюсер, добродійник, менеджер, суспільний діяч і багато іншого), саме педагогічна позиція в цьому переліку не одержала спеціального вираження. Хоча відомо, що протягом п'яти років він вів педагогічну роботу в Московському філармонічному училищі, а протягом всього свого життя надавав безкорисливу консультативну допомогу молодим виконавцям. І все-таки, підкреслюємо, що педагогічна сфера не стала визначальною в діяльності С. Кусевицького й не містила яскравих результатів.

Отже, у висвітленні діяльності С. Кусевицького апелювати до поняття «комплексності» – значить спрощувати й нівелювати уявлення про неї, оскільки сфери його активності (виконавець, композитор, видавець, публіцист, меценат і т. ін.) демонструють програмність його мислення, явну аналітичну спрямованість розумової роботи.

З огляду на нерозробленість термінологічної палітри, що вживається, у розгляді множинно спрямованої професійної активності музикантів, пропонуємо виділити якісну інтенсивність доданків терміном «спектральність» в ієрархічній діяльності С. Кусевицького.

У цілому, такий підхід можливий у розгляді діяльності й інших музикантів-універсалів ХХ сторіччя: П. Хіндеміта (композитор, диригент, музикознавець, педагог, скрипаль, альтист, виконавець на віолі д'амур), К.Орфа (композитор, педагог-дослідник, драматург, суспільний діяч, капельмейстер, актор), Ж. Енеску (композитор, диригент, скрипаль, піаніст, педагог, музично-суспільний діяч), Е. Вілли-Лобоса (композитор, диригент, учений-фольклорист, педагог, музично-суспільний діяч), Я. Ксенакіса (композитор, музичний теоретик, учений-фольклорист, архітектор, математик, інженер-програміст), С. Танєєва (композитор, педагог, учений, піаніст, музично-суспільний діяч), М. Лисенко (композитор, піаніст, диригент, педагог, фольклорист, музично-суспільний діяч), С. Людкевича (композитор, музикознавець, фольклорист, педагог, суспільний діяч), Б. Лятошинського (композитор, педагог, диригент, музично-суспільний діяч, юрист) і багатьох інших.

Однак, стосовно перерахованих вище музикантів поняття комплексності застосоване у зв'язку з поясненням універсальності їхнього творчо-діяльнісного орієнтира. Оскільки, по-перше, багато хто з них були педагогами (і видатними – С. Танєєв, К. Орф, М. Лисенко, Ж. Енеску, Б. Лятошинський), а в

характеристику педагогічної спеціалізації й закладений термінологічний вектор комплексності. Але П. Хіндеміт, Е. Вілла-Лобос, але особливо Я. Ксенакіс заявляють роди діяльності, які передбачають володіння раціоналістично чітко позначеним методом, що принципово відмежовується від музично-практичної сфери.

Але особливо така диференціація стосується С. Кусевицького, заслугою якого є сполучення методів творчості, до цього часу не позначеного у зв'язку з європейською музичною, композиторською-виконавською професіоналізацією. І заради конкретизації специфіки цього нового й показового для ХХ століття з'єднання професіоналізацій пропонуємо, як уточнення епохального аспекту універсальності творчості, термін «спектр – спектральність».

Поняття «спектральності» склалося у фізиці [11, 1251]. У цьому випадку виділимо етимологічне значення слова «спектр» (у перекладі з лат. spectrum – подання, образ), у якому пізнавані термінологічні звороти, що використовуються й у музикознавчій літературі. Термін спектр орієнтований на «сукупність значень», що становлять ціле «величин». З поняттям «спектральності» пов'язане поняття «спектральної щільності», насиченості тої або іншої ділянки цілого. Нагадаємо, що «спектральний аналіз» у фізиці фіксує увагу на інтенсивності проявів певних, тих або інших якостей, у цілому.

У вигляді термінологічного уточнення універсалізму ХХ століття пропонуємо – «спектральність діяльності музиканта»; уважаємо, це дозволить вичленувати, у сукупному «образі-уявленні» (spectrum), певні рівні інтенсивних і якісно різних проявів доданків творчої діяльності як цілого. Усвідомлюючи складність впровадження поняття, що склався в іншій сфері знання, у музикознавчий термінологічний вжиток, пояснюємо це: 1) інтуїтивним прийняттям у словесно-науковому обігу зазначеного слова-терміна; 2) зіткненням етимологічного значення терміна «спектр» з відповідним музикознавчим розумінням; 3) аналітичним розмежуванням уявлень про ієрархічності й різного ступеня інтенсивності прояву частин у розумінні цілого, властивих уявленням про «спектр» – у «спектральному аналізі».

Нагадуємо, що С. Кусевицький починав творчий шлях наприкінці XIX ст. Головним літературно-художнім і світоглядним напрямком у той час стає символізм – метод з характерною багатоскладовістю й автономізацією доданків цілого, що визначається терміном «еклектика» і що стане зразком для магістральних спрямувань мистецтва минулого століття. Про значимість методу символізму для формування художнього реноме ХХ століття, у цілому, свідчать концепції сучасної музики ХХ віку, – при принциповому неприйнятті безпосередньої наступності від нього своєї позиції окремими представниками «молоді 1920-х рр.», зокрема, «французькою шісткою» символістських «хмар і туманностей» [13, 161, ін.].

Так, Р. Реті, один з найбільш значимих імен композиторів у визначенні джерела методологічних новацій ХХ століття, вказує винятково на К. Дебюссі, класика символізму в музиці [10], як на виток стилю мислення віку науково-технічної революції і психології підсвідомого. Т. Адорно, у розгляді альтернативи І. Стравінський – А. Шенберг, апелював до символістських й

постсимволістських установок і стимулів цих авторів у відкритті ними стильових парадигм у музиці ХХ століття [4]. Позицію Р. Реті, відносно значимості фігури К. Дебюссі, розділяв також Р. Влад, що не вбачав демонстративної альтернативи в зіставленні творчості І. Стравінського й А. Шенберга [15]. С. Павлишин солідаризується з Р. Владом, заміняючи в цьому «дуеті» І. Стравінського на відверто просимволістські фігури Ч. Айвза й Б. Бартока й підкреслюючи їхню значимість у формуванні нових стильових парадигм у музичному мистецтві ХХ століття постсимволістського періоду [9]. Що стосується концепції Б. Шеффера [14], то тут простежується узагальнення всіх вищезазначених ідей, оскільки підкреслюється вагомість у становленні музики трьох фігур: К. Дебюссі, І. Стравінського, А. Шенберга (див. докладніше в концепціях [8, 27-42]).

Отже, символістська парадигма в музичному мистецтві ХХ століття має важливі методологічні наслідки, пов'язуючи символістське мислення, у цілому, релігійне у своїх підставах (відповідно до думки Д. Арабаджи [13]), із художньо-творчим як таким, що й обумовило назву одної із фундаментальних теоретичних робіт, що узагальнюють відомості щодо означеного явища: «Символізм як світорозуміння» А. Бєлого [4]. Релігійна обумовленість розумових стереотипів у символізмі детермінувала складові: художня, релігійна й конструктивно-розумова якості, поглиблюючи такі передумови стильово-розумової парціальності в структурі особистості, які невіддільні від уявлень про творчість у цілому [5].

Безпосередньою проекцією творчих позицій Кусевицького як митця, сформованого епохою символізму, є його знаменитий Концерт для контрабаса з оркестром. Для цього єдиного у своєму роді твору показними є: 1) спирання на стильовий контекст пізнього романтизму, а також вплив естетичних ідей символізму (сприйнятих через спілкування музиканта з художніми діячами «Світу мистецтва», із представниками російського модерну); 2) стилістичний «еклектизм», аж до алюзій, цитувань (з творів Т. Альбіноні, Р. Вагнера, А. Дворжака, П. Чайковського і т. ін.), вплив старовинної традиції писання «за зразком» у подоланні індивідуального композиторського почерку.

Але головним виразним відкриття С. Кусевицького в цьому Концерті відмітимо гімнічну піднесеність вираження, поєднану з елегійним романсовим інтонаційним комплексом, що у сукупності з контрабасовою речовістю як «basso-buffo інструментального ряду» утворювала особливого роду відстороненість лірики, показової для ХХ ст. Це не «романтична іронія», що зберігала високу пафосність вираження, але романтичний ліризм, поставлений в трікстерський контекст. Вказаний виразний «надлом» в романтичній «масці» контрабасової партії склав суттєву проекцію антиромантичної об’єктивованої лірики, яка визначила головні грані виразності мистецтва ХХ сторіччя.

Помітною рисою внутрішньої структури твору стає: а) варіаційна «текучість», з’єднана з характерною дрібністю розчленування на розділи; б) принцип парного контрасту; в) тенденція до двохфазової організації, що чітко виявляється у крайніх частинах і у співвідношенні – перша-друга (attacca) – третя як повернення до вихідного. Принцип жанрово-тематичного варіювання

орієнтує на співставлення зі старовинними сонатно-варіаційними формами, де вихідна побудова представляє собою самостійну риторичну тему, але і концентрує «наскрізне» утворення.

Концерт для контрабаса з оркестром С. Кусевицького являє собою цікавий варіант «стиснутої» поемно-симфонічної структури, в якій пізнавані множинні стильові «посилання» на засоби й смислові грані вираження попередників і сучасників – в контексті речовості контрабасової «буфоності». Очевидним є «м'який» символістський аспект виразності твору, в якому стильова порубіжність до романтичного досвіду створює багаті можливості для виконавців у виборі «стильової точки» в інтерпретації. Кусевицький в Концерті щільно підійшов до ідеї символістської еклектики («спектральність» стильових втілень!), але не демонстративної і, тим самим, знімаючи драматичні («малерівські – стравіністські») нотки з її проявленням в композиції.

Показовим є фінал творчих розгортань минулого століття у виході на постмодерн-поставангард, де у вигляді «полістилістики» відродилася стильова *еклектика* символізму. Закономірним є те, що стилістичний сукупний обсяг поставангарду і сучасності в музиці О.Маркова відзначила як *неосимволізм* [8], зважаючи на відновлення значущості тих імен, які були орієнтирами творчості на початку XX ст., були забуті з 1920-х аж до 1970-х і відновлені у розумінні сучасниками їх функції лідерів з 1970-х на 1990-ті: «ренесанс Шрекера», «ренесанс Цемлінського», «ренесанс Падеревського-композитора» та ін.

У цьому аспекті показовості символізму в нинішньому часі, що актуалізовано сучасними устремліннями консолідації з епохою рубежу XIX-XX ст., переконлива фігура С. Кусевицького, що усвідомлював себе на початку XX століття творцем нового напрямку в соціокультурному контексті виконавської діяльності й художньої стилістики у цілому. Але, головне, для Кусевицького склалося визнання його творчості, зокрема сольно-виконавської, у якості неперевершеного віртуоза-контрабасиста, також диригентської з нахилом пропагандистсько-виховних акцій щодо публіки заради прийняття нею представників модерну й *модерністськи* витлумачуваних при виконанні класиків, – з його унікальними здібностями менеджера, керівника-організатора зусиль митців у фінансовому ствердженні художньо-самодостатньої музики в умовах, категорично відмінних від класики європейського суспільства Нового часу.

Відповідно, від періоду символізму в мистецтві й на все XX століття поширюється установка на творчу діяльність як «сукупну», а також «спектральну», по суті збігу з розгалуженою складовою багатостильової структури мистецтва XX століття. Спектральність творчої активності С. Кусевицького становить свого роду проекцію на предметно-якісну різнорідність його художньо-творчої продукції й комерційно-практичної, менеджментської роботи, еклектики символізму як художнього напрямку, що несумісне з особистістю творця в епоху романтизму.

Наукова новизна роботи визначена оригінальністю класифікаційного підходу до характеристики сукупного творчого обсягу С.Кусевицького, у якого символістський художній принцип, задіяний у стилістиці його контрабасового

Концерту, має певні структурні аналогії до «еклектичної» установки діяльнісних суміщень, недопустимих в епоху романтизму, а характер такого суміщення відзначений терміном «спектральність».

Висновки. Таким чином, в узагальнення описів різноспрямованої діяльності С. Кусевицького, де парадигматичний смисл, природно, займає виконавство, контрабасове і диригентське, констатуємо:

– творчо-стверджуюча лінія Кусевицького-артиста, контрабасиста та диригента, підпорядкована презентації у виконавстві альтернатив класики і модерну, що суміщаються в самій речовості контрабаса, утворює «контрапунктуючу» лінію до його ж меркантильно-організаційної роботи, що прийняла форми («спектр») улаштування антреприз, конкурсів, видань, фондів та інших структур, покликаних створити життєзабезпеченість і автору, і зв'язаних з ним партнерів на засновках комерційних пріоритетів; це далеко не завжди співпадало з художньо-іманентними потребами, що компенсувалося С. Кусевицьким-меценатом по відношенню до окремих особистостей;

– композиторський внесок Кусевицького у вигляді контрабасового Концерта завжди високо оцінюваного в історико-методичному значенні як суттєвого поповнення репертуару для даного інструмента, виділений, в даному випадку, як носій ідеологічних антиромантичних тенденцій, вибудованих особливого роду дисгармонічним поєднанням романтичних фактурно-тематичних і композиційних моделей з антиромантичною значеннєвістю речовості інструмента; його найближчою перспективою стала епатажна функція в ансамблевих утвореннях джазу;

– спектральність проявлення універсалізму С. Кусевицького визначила особливого роду «парціальну еклектику» засобів вираження в композиції Концерту для контрабаса засобом вище згаданого неадекватного переломлення в інструментальній речовості цього роду «кусочно» представлених стильових моделей в тематизмі і в композиційному рішенні. Сказане дозволяє стверджувати комбінаторну типологічність Концерта у якості проекції спектрального універсалізму мислительних установлень артиста-менеджера.

Література

1. Адорно Т. В. Философия новой музыки; перевод Б. Скуратова. Вст. ст.: Чухрукидзе. Москва: Логос, 2001. 352 с.

2. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одесса: Друк, 2008. 548 с., ил.

3. Барг М. А. Эпохи и идеи: становление историзма. Москва: Мысль, 1987. 350 с.

4. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика,1994. 336 с.

5. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград: Музыка, 1974. 144 с.

6. Валери П. Введение в систему Леонардо да Винчи. *Об искусстве, сборник; предисловие А. А. Козловского. 2-е издание.* Москва: Искусство, 1993. С. 25-55.

7. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Австрія. Німечина. Італія. Вип.1. Одеса: Друкар. дім, 2010. 128 с.

8. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.

9. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Київ: Музична Україна, 1980. 212 с.

10. Рети Р. Тональность в современной музыке. Ленинград: Сов. композитор, 1967. 67 с.

11. Советский энциклопедический словарь. Москва: Сов. энциклопедия, 1984. 1599 с.

12. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки. Москва: Гос. муз. издат., 1962. 368 с.

13. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Изд. 2-е, доп. и перераб. Москва: Музыка, 1970. 576 с.

14. Schäffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków: PWM, 1969. 543 s.

15. Vlad R. Modernita e tradizionella musica contemporanea. Torino, 1955. 267 p.

References

1. Adorno, T. (2001). Philosophy of new music; the translation B. Skuratov. entrance article: Chuhrukidze. Moskow, Logos. [in Russian].

2. Arabadzhy, D. (2008). Essays of the Christian symbolism. Odessa: Druk [in Ukrainian].

3. Barg, M. (1987). The epoches and ideas: formation of historic science. Moskow, Mysl [in Russian].

4. Bjelyj, A. (1994). Symbolism as conception. Moskow, Respublika. [in Russian]

5. Valéry, P. (1993). Introduction to system Lonardo da Vinci. *About art, the collection. The foreword A.A. Kozlov. 2 publ*. Moscow [in Russian].

6. Blinova, M. (1974). Music creative activity and regularities to high nervious activity. Leningrad [in Russian].

7. Markova, E**. (**2010). The Essays to histories foreign of 1950 – 1990 years. France. Austria. Germany. Italy. Iss. 1. Odessa, Drukarskyj dim [in Ukrainian].

8.Markova, E. (2012). The problem of musical cullturology. Odesa, Astroprint. P. 99-134[in Ukrainian].

9. Pavliszyn, S. (1980). The Foreign music HH age. The Ways of the development. The Trends. Kyiv, Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

10. Rerie, R. (1967). Tonality in modern music. Leningrad, Sov.kompozitor.

11. Soviet encyclopedic dictionary (1984). Moscow, Sov.encyklop. [in Russian].

12. Hohlovkina, A. (1962). Westeuropian opera. The End XVIII – a first half XIX century. The essays. Moscow, Gos.muz.izdat. [in Russian]

13. Shnejerson, G. (1970). The French music XX century. Publishing second, complem. and process. Moscow, Muzyka. [in Russian].

14. Schäffer, B. (1969). Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków: PWM [in Polish].

15. Vlad, R. (1955). Modernita e tradizionella musica contemporanea. Torino [in Italy].

УДК 78.03

Хіль Олена Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства,
декан фортепіанно -теоретичного факультету
Одеської національної музичної академії
імені А.В. Нежданової
Sungirl2009@ukr.net
ORCID: 0000-0002-7054-1473

ВНЕСОК УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ В РОЗВИТОК ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКОЇ МУЗИКИ В ХХ СТОЛІТТІ (НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ В. КОСЕНКА)

Мета роботи. *Виявити стильові засади Фортепіанного концерту В. Косенка за їх вписаністю у парадигму української музичної культури ХХ століття та втіленням у національній молодіжній складовій.* ***Методологія.*** *В основі дослідження – інтонаційний підхід, в якому виділені стильово-компаративний, герменевтичний, культурологічний методи і користування якими дозволяє оцінити авторську індивідуальність Косенка як породження національного культурного мислення минулого століття.* ***Наукова новизна.*** *Вперше в аналізі Фортепіанний концерт В. Косенка представлений в співвіднесеності до творів, народжених молодіжною експансією («нової молоді» епохи Шістки) 1920-х років, жорсткий атрадиціоналізм якої народжує в національному мисленні поворот від оперності і вокально-хорової класики української музики до демонстративного інструменталізму, але у єдності зі зверненістю до стильового синтезу романтичної традиції і символістських виявів модерну.* ***Висновок.*** *Жанр фортепіанного концерту, тим більш у його юнацькому заломленні у творчості В.Косенка, заявляє новий етап розвитку української музичної культури ХХ сторіччя у спрямуванні її в інструментальне русло, традиціоналістський нахил якого знаходимо у Косенка у вигляді демонстрації прикмет лістіанської концертності, але водночас з тенденціями подолання лістівської ж оркестральної театралізації зі зверненням до ранньобарочної облігатності, яку знаходимо також у юнацьких Концертах Ф. Шопена; музика останнього займала велике місце як в орієнтирах творчості В. Косенка особисто, так і в царині фортепіанних пошуків українських і російських (В. Барвінський, Л. Ревуцький, О. Скрябін, С. Рахманінов) митців ХХ ст.у цілому.*

Ключові слова: *жанр концерту, стиль української музики ХХ сторіччя, символізм, романтизм, традиціоналізм-атрадиціоналізм.*

Хиль Елена Михайловна, *кандидат искусствоведения, декан фортепианно – теоретического факультета Одесской национальної музыкальной академии имени А.В. Неждановой*

Вклад украинских авторов в развитие детско-юношеской музыки в XX веке (на примере анализа фортепианного концерта В. Косенко)

Цель работы. *Выявить стилевые основы Фортепианного концерта В. Косенко за их вписанностью в парадигму украинской музыкальной культуры XX века и по мере национального воплощения ее молодежной составляющей.* ***Методология.*** *В основе исследования – интонационный подход, в котором выделены стилистически-компаративный, герменевтический, культурологический методы, использование которых позволяет оценить авторскую индивидуальность Косенко как порождение национального культурного мышления прошлого века.* ***Научная новизна.*** *Впервые в анализе Фортепианный*

© Хіль О. М., 2018

концерт В. Косенко представлен в соотнесенности к произведениям, рожденных молодежной экспансией («новой молодежи» эпохи шестерки) 1920-х годов, жесткий атрадиционализм которой рождает в национальном мышлении поворот от оперности и вокально-хоровой классики украинской музыки к демонстративному инструментализму , но в единстве с обращенностью к стилевому синтезу романтической традиции и символистских проявлений модерна. ***Вывод.*** *Жанр фортепианного концерта, тем более в его юношеском преломлении в творчестве В.Косенко, заявляет новый этап развития украинской музыкальной культуры XX столетия в направлении ее в инструментальное русло, традиционалистский наклон которого находим у Косенко в виде демонстрации примет листианской концертности но, в одночасье с тенденциями преодоления листовской же оркестральной театрализации и с обращением к раннебарочной облигатности, которую находим также в юношеском концерте Ф. Шопена; музыка последнего занимала большое место как в ориентирах творчества В. Косенко лично, так и в области фортепианных поисков украинских и русских (В. Барвинский, Л. Ревуцкий, А. Скрябин, С. Рахманинов) художников XX ст. в целом.*

Ключевые слова: *жанр концерта, стиль украинской музыки XX века, символизм, романтизм, традиционализм-атрадиционализм.*

Khil Olena, *Ph.D., Dean of the Piano - Theoretical Faculty of the Odessa National A. V. Nezdanova Musical Academy*

The contribution of Ukrainian composers to the development of youth music in the twentieth century (on the example of the analysis of the piano concert of V.Kosenko)

The purpose of the work. *Identify the stylistic principles of V. Kosenko's Piano Concerto for their inscription in the paradigm of the Ukrainian musical culture of the twentieth century and as the national embodiment of its youth component.* ***Methodology.*** *At the heart of the study is an intonational approach, in which the style-comparative, hermeneutical, culturological methods and usage are highlighted, which makes it possible to assess Kosenko's authorial identity as a product of the national cultural thought of the past.* ***Scientific novelty****. For the first time in the analysis, V. Kosenko's Piano Concerto is presented in correlation with the works born of the youth expansion (the "new youth" of the Sixties era) of the 1920s, whose rigid atradiationalism gives birth in a national thought a turn from opera and vocal-choral classics of Ukrainian music to demonstrative instrumentalism , but in unity with appeasement to the stylistic synthesis of romantic tradition and symbolist manifestations of modernity.* ***Conclusion.*** *The genre of the piano concerto, especially in his youthful rebellion in the work of V.Kosenko, proclaims a new stage in the development of the Ukrainian musical culture of the 20th century in the direction of its instrumental channel, the traditionalist inclination of which we find in Kosenka in the form of a demonstration of the affirmation of the Lisianian concert, but at the same time as the tendencies To overcome Lisstvo's same orchestral dramatization and with an appeal to the early bond issue, which is also found in Juvenile Concerts by F. Chopin; The latter's music occupied a great place both in the guideline of V.Kosenko's personality in person and in the domain of pioneering searches of Ukrainian and Russian (V. Barvinsky, L. Revutsky, O. Skryabin, S. Rachmaninov) artists of the twentieth century as a whole.*

Key words: *genre of concert, style of Ukrainian music of the 20th century, symbolism, romanticism, traditionalism – atraditionalism.*

Актуальність теми дослідження визначена значущістю творчості В. Косенка, затребуваністю у виконавців його Концерту, який також органічно увійшов в учбовий репертуар вихованців Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Теоретичними підвалинами дослідження були праці Н. Кашкадамової [4;5;6], О. Катрич [3], Н.Корихалової [9], О. Козаренка [7], Л. Кияновської [10], М.Копиці [8].

Мета роботи. Виявити стильові засади Фортепіанного концерту В. Косенка за їх вписаністю у парадигму української музичної культури XX століття і втіленням у національній молодіжній складовій.

Виклад основного матеріалу. XX століття демонструє не просто дитячу-юнацьку літературу, а мистецтво, спрямоване до дитини та юнацтва, мистецтво, яке розкриває *дещо* важливе дорослим.

Українські автори звертались до дитячо-юнацької музики, як до спеціальної сфери, випереджаючи в цьому напрямку російських сучасників. Важливо підкреслити особливу місію М. Лисенка в становленні відповідних жанрів, в тому числі, дитячої опери.

Важливе місце в царині української фортепіанної культури належить Василеві Барвінському – вченому, композитору, виконавцю. З під його пера вийшло багато творів для молоді та юнацтва. Зокрема, це дитячі фортепіанні п'єси, соната, концерт фа мінор [13].

Творча співпраця В. Барвінського з С. Людкевичем була надзвичайно плідна та цікава.

Як зазначав Барвінський про С. Людкевича: "Його музичний дорібок був довший час тим більших розмірів резервуаром, який не тільки скількостево, але і якостево насичував молоду галицьку музичну культуру і став головним виразником музично-культурних змагань в Галичині так, як творчість Лисенка на Великій Україні" [1].

У статті «Василь Барвінський: У 30-річчя музичної діяльности» [11] С. Людкевич віддає В. Барвінському «чолове місце й переломне значення» в історії української музики. Згадана стаття є, по суті, єдиним творчим портретом композитора пера С. Людкевича, де автор детально аналізує композиторський стиль В. Барвінського, жанрові пріоритети його творчості, а також висвітлює педагогічну та громадську діяльність.

Витонченість образів, стилістична ємність споріднюють В. Барвінського і з Н. Нижанківським. Фактура, образний зміст роблять привабливими твори для дітей та юнацтва.

Визначне місце в історії української музики належить Б. Лятошинському, засновнику школи українського авангарду і молодіжної експансії «шістдесятників». Фортепіанні твори 1910-х років складають відкриття модерну в українській музиці [12]. Це були композиції, як і вищезгаданих авторів – В. Барвінського, Н. Нижанківського, С. Людкевича, що готували першу «молодіжну хвилю» 1910-х-1920-х років, а згодом «Слов'янський концерт» та концертний Етюд-рондо Б.Лятошинського, написаний на замовлення Першого всеукраїнського конкурсу імені М. Лисенка, символізували знак вітання молодості післявоєнного покоління [2].

Один з видатних українських композиторів В. Косенко оригінально створював спеціально дитячу фортепіанну музику, моделюючи в своїх «24 дитячих п'єсах для фортепіано» не тільки «Дитячий альбом» Чайковського, але

й 24 прелюдії Ф. Шопена. Однією з вершин його творчості став фортепіанний концерт, завершений Л. Ревуцьким та Г. Майбородою. В концерті зосередився шопенівський комплекс Косенка-композитора і піаніста, який символізував покоління 20-х.

Фортепіанний концерт В. Косенка по часу задуму та створення основного тексту склали підсумок його творчої роботи в Житомирі. В різних джерелах підкреслюється створення даного твору, як такого, що підсумовує молоде акумулювання сил перед найголовнішим кроком в його житті – переїздом до Києва, де його мистецтво отримало всеукраїнський та всесоюзний резонанс. Відомо, що концерт не був завершений. Останню крапку в завершенні композиції поставили Л. Ревуцький та Г. Майборода в якості редакторів.

У концерті багато техніки за типом фактури Ліста, але очевидна і «по-скрябінівськи» розрідженість цієї фактури, найважливіше, що відсутня антитетичність тематичного розвитку і напруженість наростання до кульмінації, які відрізняють романтичний тонус музики автора «Угорських рапсодій».

У літературі зустрічається безапеляційна характеристика музики В. Косенка – «український романтизм», що, ми вважаємо, є деякою неточністю у визначенні змісту його творів: високоталановитий український композитор був сучасником С.Рахманінова і О. Скрябіна, мав творче спілкування з ними. Відчував на собі вплив символізму Скрябіна. Розуміння Косенка як романтика наче закриває його від відгуку на «дух часу», поза яким неможливе становлення творчої індивідуальності, яким і був Косенко. І символістські, і неокласичні, і романтично-традиційні та інші складові визначили його авторську палітру. Саме це все можна віднайти у фортепіанному концерті, який став підсумковим (відносно молодіжно-проривного «до-київського» етапу творчості) твором, що завше дивує своєю самобутністю та обдарованістю українського автора.

Як відомо, початкову підготовку Косенко отримав у Варшаві, що закономірно підтримувало вагомість польської культурної аури в творчості. «Шопенізм» Косенка співвідноситься з прошопенівськими установками Рахманінова та Скрябіна, яких Віктор Степанович надзвичайно поважав. Біографія Косенка, піаніста-вундеркінда з провінції, склалась в деякій паралелі до померлих молодих Моцарта, Шопена, Мендельсона, Скрябіна: в неповні 42 закінчився життєвий шлях музиканта, і повнота заслуг перед Вітчизною ще не усвідомлена належним чином.

Фортепіанний концерт за загальним планом нагадує Третій концерт Рахманінова в тому відношенні, що циклічність долається фактично однотональним (монотональним) охопленням і стертістю темпово-жанрових показників кожної з частин. Так, вибудовується «неформальна» поемність циклу і в Рахманінова, і у Косенка, але з тією суттєвою різницею, що у російського композитора витримується ритмо-фактурне крещендо до фіналу, виявляється набирання маси руху до третьої і витримується зібраний запас інтенсивності руху в фіналі. У Косенка інша стратегія: юнацька поривиста нерівність, що концентрується в 1 частині зберігає свій виразний тонус і в 2 та 3 частинах. Шопенівським, а точніше, «юнно-шопенівським» тонусом

відзначений тональний устій твору: c-moll, але не патетичний бетховенський варіант, а світлий c-moll шопенівського Рондо ор.1, в якому «діамантова» співуча пасажність складає суть образів твору. Але ніжна меланхолія вказаного Рондо Ф. Шопена у Косенка дана з фактурними лініями нисхідної послідовності за типом catabasis, який є показовим для музичної риторики XIX століття. А в c-moll'ному концерті В. Косенка відзначена ідея тональності заломлена в наслідуванні Скрябіна: фактурно представлена послідовність з низьких басових звучань на початку твору з рухом нагору, за логікою риторичних тем anabasis, тобто з вірою в Досконаліть шляху «відриву від землі». Відзначимо, що фактурна ідея підйому з басів в світло-дзвоновий регістр чітко подана в I и III, більш м'яко – в II частині.

У зв'язку з «монотональністю» циклу Косенка відзначимо наступне. За ключовими знаками I, II, III частини представляють рівні c-moll (I III), в II – f-moll. Однак, тональний комплекс на початку Andante показаний з басовим спрямуванням на *c,* при тому, що хроматичне розширення трактовки тональностей очевидна і підлегла однойменності-однотерцевості паралельних комплексів (це підготоване окремими штрихами тонально – гармонічного мислення Ф. Шопена).

Тематична єдність «не-лістівської» поемності мислення Косенка підкреслена таким очевидним показником, як витримка в одному розмірі 4/4, фактично, музики всього циклу, з порушенням елементарної театральності контрастів Алегро, Анданте і Скерцо класичної та романтичної циклізації. Темпові відхилення всередині кожної з частин, зближення ритмічних пульсацій крайніх – монологізує виклад, демонструє не тільки мотивно-структурне, але і жанрово-змістовне народження кожного наступного тематичного матеріалу з попереднього.

У результаті констатуємо навмисну моністичність викладення в концерті Косенка, котра при всіх аналогіях до Шопена та Рахманінова, підлягає під скрябінівський монотематизм, але з дещо іншим інтервально – фактурним комплексом: це «щеплені» квінти вихідної мелодичної побудови Концерту – c-g – es-b – as-es, котрі змальовують нонакорд as-c-es-g–-b, але представлений у вигляді «септакорду с секстою» c-es-g/as-b. Він наче «вбирає» в себе знамениту «домінанту Шопена» з секстою замість квінти і яка в квартовому інтервально-фактурному заломленні покладена в основу «прометеєвого акорду» Скрябіна, але в єдності з суто терцевими наголосами (частково нагадує тематичний почерк Скрябіна в останніх фортепіанних сонатах). Саме вказана інтервальна єдність «септакорду з секстою» виконує в Косенка у цьому концерті функцію вільної тоніки твору, та виключає тонально – функціональні опозиції класичної сонатності в побудові частин циклу.

Сонатний принцип начебто показаний в першому Allegro: розлогий виклад тем в c-moll (див. тт. 1-95) змінюється сферою Es-dur (див. Meno mosso), потім cis-moll (1 такт після ц. 120), знову Es-dur. Проведення в Es-dur другої теми твору (другої теми головної партії в сонатній експозиції) відкриває розробку, яка демонструє відхилення в es, fis, D, Des і т.д. Повернення c-moll (реприза в рамках каденції соліста!) з наступним показом сфери C-dur (див. два

такти перед ц. 420) закріплює усвідомлення моделі сонатної форми в першому Allegro Концерту.

Однак вищезазначена тонікальність «септакорду з секстою» не дозволяє усвідомлювати Es-dur в функціональній опозиції до побічної партії в сонатній схемі як такої, як і cis-moll, складовою однотерцево-одноіменного комплексу в складній тонікальності музики початку XX століття. За цим же принципом «перетікання» одноіменно-однотерцевих висот як «перефарбування» одного і того ж самого тонального стрижня – знаходимо в розробці: es-moll (3 тт. перед ц.180), потім fis-moll (6 тт. перед ц.210) , яскравий D-dur (1 т. перед ц. 220) становлять однотерцево-паралельні сукупності, що демонструють «цвітіння» єдиного терцевого стрижня висотних просувань.

У рамках репризи I частини виділена сфера E - dur в показі побічної партії (8 т. перед ц. 380), яка плавно перетвориться в C- dur як одноіменно-однотерцева до паралельного Es - dur. Вказані вище тональні сфери виділені і в подальших II і III частинах, але з висуненням as - f в Andante (див, as - moll у фрагменті 3 т.після ц. 160 con dolore, f - moll Tranquillo 2 т.перед ц. 140), As і a/A у фіналі (див. a - moll 5 т. перед ц.120, фрагмент Tranquillo Con agevolezzo A - dur, 4 т. після ц.270 Scherzando на 4/4 As - dur).

У результаті складається просторова «гіпертрофія експозиційності-репризності», що частково нагадує «подвійні експозиції» – «подвійні репризи» Ф. Шуберта з їх «божественними довготами», проте відрізняється інтенсивністю оновлення однієї і тієї ж виразності.

Відзначимо, що умовно-алюзивна сонатність, що подається у будові I частини Концерту намічена в трифазній тональній послідовності Andante con moto: c/f - E - dur (1т. перед ц. 60 Moderato assai ed elegiaco) – c- as (Tempo prima rubato, con dolore) – f - moll (2 т. перед ц.140 Tranquillo). Проте в цих тональних змінах звучання в as - moll складає заломлення ноктюрнового звучання елегійного образу, спершу показаного в E, а загалом створюючи алюзію до співвідношення побічної партії до теми в f/c і в f - moll.

У фіналі експозиційне співвідношення інтенсивної маршевості в c- moll - C - dur і її ж пом'якшеного подання в A - dur (4-й т. після ц. 130, Con egevolezzo), потім знову C - dur (Tempo precedente, 2т.після ц. 170) створює співвідношення з експозицією сонатних тем. Асоціюється з розробкою послідовність фрагментів від Allegro risoluto в b - moll (т.5 після ц. 230) із використанням сфер E (т.1 перед ц. 250), Fis - dur, Des, As, – аж до репризи Tempo precedente, C - dur (т.5 після ц.320) - c- moll (ц.440). Звертаємо увагу на те, що опорні тональні рівні, що виділяються у фіналі, складають вказану "розмальовка" однотерцевими хроматизаціями базового комплексу c/des - es (e) - g/as - b. Як бачимо, композитор в усіх трьох частинах циклу виділяє сферу c/C, Es/E, по відношенню до останньої (E) f - moll II частини виявляється одноіменно-однотерцевим новоутворенням.

Варто відзначити пристрасть Косенка до унісону низьких звучностей, як до витоку майбутнього руху «Вверх». Це нагадує скрябінівський комплекс, але навмисно втрачається імперативність його Самоствердження. З позиції романтичної та символістсько-передекспресіоністської драматургії Шопена і

Скрябіна – початок Концерту в Косенка дещо «в'ялий». Однак семантична ємність такого початку є демонстративною – і може бути зіставлена хіба що з початком Фуги в «Музиці для струнних, ударних і челести» Б. Бартока: унісонне одноголосся теми Косенка асоціюється з показом теми поліфонічного твору, що є знаком вченої зосередженості викладення.

Але такого роду інтелектуальний знак початкової теми Концерту гармонує з маршево-польотним пунктирним ритмічним малюнком, що нагадує скрябінівські формули, але відрізняється від них «відстороненістю» від властивої їм формулам, зіставлення зі зламами груп тріолей. Відзначимо ту обставину, що маршевість відрізняє весь текст концерту, створюючи просторову єдність показу образу Стремління.

Трактування партії соліста в Концерті звертає на себе увагу: це переважно облігатна концертність, що в жодному разі не співпадає зі «змаганнями» драматичних лістівських установок. Очевидне співвіднесення з облігатною бідермайєрівською ідеєю Шопена-Мендельсона, однак, з видимою поправкою на екстатику занурення в єдине Скрябіна. Особливо виділяється пристрасть Косенка до каденцій і прелюдійності фактурного викладу. Тут особливо виділяється реприза – в рамках каденції в 1 частині, каденція-прелюдія на початку 3 частини, а також реприза фіналу, в якій соліст і оркестр на рівні представляють і мелодичний контур, і фактурне наповнення теми.

Багато представлені в концерті різного роду «підхоплення» та «перегуки» оркестру та соліста, але завжди з демонстрацією паритетності оркестрової та фортепіанної фактури з демонстрацією переваги прелюдування в музиці, що призначена для соліста. Тим самим Косенко продемонстрував солідарність з тим ранньосимфонічним-ранньоконцертним стилем, котрий в цілому є показовим для мистецтва XX століття, особливо для юнацького стилю симфонізму.

Концерт для фортепіано з оркестром представляє оригінальне перетворення базових тенденцій стилю XX століття і дитячо-юнацької музики як зосередження недраматичного вирішення драматургічної концепції твору, що солідаризується з вітчизняною лінією концертного жанру, в якому висока славильна нота, що визначена духовною ґенезою жанру, утворює виразний показник.

Наукова новизна. Вперше в аналізі Фортепіанний концерт В. Косенка представлений в співвіднесеності до творів, народжених молодіжною експансією («нової молоді» епохи Шістки) 1920-х років, жорсткий атрадиціоналізм якої народжує в національному мисленні поворот від оперності і вокально-хорової класики української музики до демонстративного інструменталізму, але у єдності зі зверненістю до стильового синтезу романтичної традиції і символістських виявів модерну. Розробка фортепіанних циклів для дітей та юнацтва буквально всеохоплююча в творчості визначних композиторів, в тому числі Б. Бартока, К. Орфа, С. Прокоф'єва, Б. Бріттена, Д. Шостаковича. І все ж практика музичного вжитку і навчання музиці базувалась саме на фортепіанному репертуарі, знамениті українські композитори, в тому числі М. Лисенко, В. Барвінський, Б. Лятошинський,

В. Косенко, Л. Ревуцький, К. Данькевич багато писали фортепіанної музики – і спеціально для дітей і юнацтва.

Висновки. Жанр фортепіанного концерту, тим більш у його *юнацькому* заломленні у творчості В.Косенка, заявляє новий етап розвитку української музичної культури ХХ сторіччя у спрямуванні її в інструментальне русло, традиціоналістський нахил якого знаходимо у Косенка у вигляді демонстрації прикмет «лістівської концертності», але водночас з тенденціями подолання його ж оркестральної театралізації і зі зверненням до ранньобарокової *облігатності,* яку знаходимо також у юнацьких Концертах Ф. Шопена; музика останнього займала велике місце як в орієнтирах творчості В.Косенка особисто, так і в царині фортепіанних пошуків українських і російських (В.Барвінський, Л. Ревуцький, О. Скрябін, С. Рахманінов) митців ХХ ст.у цілому.

Література

1. Барвінський В. Декілька думок про наше музичне життя / Василь Барвінський // Новий час. Київ, 1933.
2. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-ті роки). Українське музикознавство. К. : Музична Україна, І968. Вип. 3. С. 199-210.
3. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич, 2000. 98с.
4. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ ст. Львів : Кінпатрі, 2014. 344 с.
5. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва XIX ст. Тернопіль : Астон, 2006. 607 с.
6. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'янне мистецтво у Львові : статті, рецензії, матеріали. Тернопіль : Астон, 2001. 400 с.
7. Козаренко О.В. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286с.
8. Копиця М. Б. Лятошинський. Епістолярна спадщина в 2-х томах. Т.1. Київ, 2002.
9. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с
10. Кияновська Л.О. Шопен і Барвінський . Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського. 2000. Вип. 9. С. 107 - 116.
11. Людкевич С. Василь Барвінський: У 30-річчя музичної діяльності. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2 т. Т. 1. Упоряд., ред., вступ. ст. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 365-367.
12. Рижова О.О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.
13. Чабан Т. І. Імпресіоністсько-символістські складові стильового наповнення творчості В. Барвінського (на прикладі Сонати des-dur) і М. Колесси (на прикладі Сонатини). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2018. Вип. 1. С. 258-262.

References

1. Barvinsky, V. (1933) Several thoughts about our musical life .New time. [in Ukrainian]
2. Jovenko, S. (1968) Piano creativity of the Ukrainian Soviet composers (20th years). Ukrainian musicology. Vol.3, 199-210 [in Ukrainian]
3. Katrich, O. (2000). Style of musician-performer (theoretical and aesthetic aspects). Research. Drohobych.

4. Kashkadamova, N. (2014) Performing interpretation in the piano art of the 20th century. Lviv. [in Ukrainian]

5. Kashkadamova, N.B. (2006) History of piano art of the nineteenth century. Ternopil [in Ukrainian]

6. Kashkadamova, N. B. (2001) Fortepian art in Lviv: articles, reviews, materials. Ternopil: Aston [in Ukrainian]

7. Kozarenko, O.V. (2000) The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv [in Ukrainian]

8. Kopitsa, M. (2002) B. Lyatoshynsky. Epistolary Legacy in 2 volumes. V.1. Kyiv [in Ukrainian]

9. Korykhalova, N. (1979) Interpretation of music: theoretical problems of musical performance and a critical analysis of their development in contemporary bourgeois aesthetics. Leningrad: Music [the USSR]

10. Kyyanovskaya, L.O. (2000) Chopin and Barvinsky. Scientific Herald of the National Musical Academy named after. P.I. Tchaikovsky, 9. Lviv: Spolom. [in Ukrainian]

11. Lyudkevich, S. (1999) Vasyl Barvinsky: At the 30th anniversary of musical activity. Research, articles, reviews, speeches. of T. 1. Z. Stunder (Eds.), ordering, ed., introduction. (Vols.1) pp. 365-367. Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian]

12. Ryzhova, O.O. (2006) Ukrainian Symbolism and Piano Legacy B. Lyatoshynsky. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian]

13. Chaban, T. I. (2018) Impressionist-symbolist components of the stylistic filling of works of V. Barvinsky and M. Kolessa (on the example of the Sonata des-dur of V. Barvinsky and Sonatina of M. Kolessa)). The Bulletin of the National Academy of Kernels of Culture and Science: Sciences magazine. (Vols.1) pp. 258-262.Kyiv: Milenium [in Ukrainian]

УДК 78.03(78)

Шевченко Лілія Михайлівна,
кандидат педагогічних наук,
доцент Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Неждановой
lilia.my.forte@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8602-9573

КОНЦЕРТИ Л. БЕТХОВЕНА ЯК РЕПЕРТУАРНИЙ СТРИЖЕНЬ ПРОГРАМ ПІАНІСТІВ ОДЕСИ

Метою роботи *є виявлення кантової опірності суттєвих сторін тематизму й концепції у цілому творів Л.Бетховена, зокрема ранніх, недооцінених за ідеологічними причинами в спеціальній літературі, але завжди широко затребуваних у практиці музичних концертів, зокрема таких видатних артистів, як С.Ріхтер, який вихований і сформований здобутками мистецтва Південної Пальміри.* ***Методологічна основа*** *дослідження – інтонаційний музикознавчий підхід школи Б.Асафьєва [5] в Україні [3; 10; 12; 13], зміст якого визначається лінгвістичним ракурсом трактування музичних значеннєвостей, зокрема це аналітично-структурний та стильово-порівняльний методи з вираженими герменевтично-інтерпретаційними тяжіннями, що склали предмет спеціальної розробки в концепції Б.Яворського [див. за кн. 4].* ***Наукова новизна*** *дослідження визначена*

© Шевченко Л. М., 2018

теоретичною самостійністю бачення у Жозефінівському класицизмі сутності Віденської школи, а також вперше в українському музикознавстві аналізовані у прийнятому ракурсі бетховенської кантовості Перший і Другий фортепіанні концерти видатного віденського класика й визначена висока художня значущість їх надособистісної ліричної складової вираження. ***Висновки.*** *Перший і Другий фортепіанні концерти Бетховена демонструють збірні ознаки Віденського класицизму як безпосередню проекцію Жозефінівського класицизму в інструменталізм, при тім Перший концерт зосереджує специфічну для творчості Бетховена в цілому лінію кантового тематизму, апогеєм якого стає фінал-кантата Дев'ятої симфонії. Увага до тих ранніх творів Бетховена підсилена в сьогоденні пост-постмодерновою недовірою до раціоналістичної діалогіки-діалектики театрального драматизму й прилученістю до ліризму духовної музики, ренесанс якої явно відзначає репертуарні переваги артистичних виступів. Заповідана С.Ріхтером довіра до кантового тематизму ранніх композицій, яскравим виявленням специфіки яких є Перший і Другий фортепіанні концерти, надихає виконавців Одеси доторканістю до церковно-духовних витоків цієї музики, яка займає традиційно високе положення у репертуарних виборах музикантів Одеси. Адже в центрі її культурних надбань маємо хорову традицію «церковника» К.Пигрова, а вокальні відкриття забезпечені були генієм М.Глінки, оперна творчість якого невіддільна від пошуків глибинних витоків православної традиції співу.*

Ключові слова: *жанр фортепіанного концерту, стиль в музиці, фортепіанний стиль, стиль культури Одеси, стиль фортепіанної гри музикантів Одеси.*

Шевченко Лилия Михайловна, *кандидат педагогических наук, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой*

Концерты Л. Бетховена как репертуарный стержень программ пианистов Одессы

Целью *работы является раскрытие кантовой опорности существенных сторон тематизма и концепции в целом произведений Л.Бетховена, в том числе ранних, недооцененных по идеологическим причинам в специальной литературе, но всегда широко востребованных в практике музыкальных концертов, в том числе таких выдающихся артистов, как С.Рихтер, воспитанный и сформированный достижениями искусства Южной Пальмиры.* ***Научная новизна*** *исследования определена теоретической самостоятельностью видения в Жозефиновском классицизме сущности Венской школы, а также впервые в украинском музыковедении анализируемы в принятом ракурсе бетховенской кантовости Первый и Второй фортепьянные концерты выдающегося венского классика и определена высокая художественная значимость их надличностной лирической составляющей выражения.* ***Выводы.*** *Первый и Второй фортепианные концерты Бетховена демонстрируют собирательные признаки Венского классицизма как непосредственную проекцию Жозефиновского классицизма в и инструментализм, при том Первый концерт сосредоточивает специфическую для творчества Бетховена в целом линию кантового тематизма, апогеем которого становится финал-кантата Девятой симфонии. Внимание к этим ранним произведениям Бетховена усилено в современности пост-постмодернистским недоверием к рационалистической диалогики-диалектике театрального драматизма и приобщенностью к лиризму духовной музыки, ренессанс которой явным образом отмечает репернтуарные предпочтения артистичных выступлений. Завещанное С.Рихтером доверие к кантовому тематизму ранних композиций, ярким выявлением специфики которых есть Первый и Второй фортепьянные концерты, вдохновляет исполнителей Одессы причастностью к церковно-духовних истокам этой музыки, которая занимает традиционно высокое положение в репертуарных выборах музыкантов Одессы. Ведь в центре ее культурных достояний имеется хоровая традиция «церковника» К. Пигрова, а вокальные открытия обеспечены были гением М.Глинки, оперное творчество которого неотделимо от поисков глубинных истоков православной традиции пения.*

Ключевые слова: *жанр фортепианного концерта, стиль в музыке, фортепианный стиль, стиль культуры Одессы, стиль фортепианной игры музыкантов Одессы.*

Shevchenko Lilia, *candidate of the pedagogical sciences, assistant professor Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova*

Concertoes of L. Beethoven as repertory peg of the programs in pianists of Odessa

The Purpose of the article *is an underlining chant base of essential sides themes and concepts as a whole L. Beethoven works, including early, undervalued on ideological reason in specialized literature, but always broadly claimed in practical person music concerto, including such prominent actor as S.Richter, well-mannered and formed by achievements art South Palimiry.* ***Scientific novelty*** *of the study is determined by theoretical independence of the vision in Josephine classicism to essence of the Viennese school, as well as for the first time in Ukrainian musicology are analyzed in accepted foreshortening in Beethoven chant style First and the Second piano concertos prominent Viennese classics and is determined high artistic value their over-individual lyrical forming expressions.* ***Conclusions****. The First and Second piano concertos of Beethoven demonstrate the common signs of the Viennese classicism as direct projection Josephine classicism in instrumental art, under that First concerto concentrates specifically for creative activity Beethoven as a whole line of themes in chant style, apogee which becomes the play-off-cantata to Ninth symphony. Attention to this early works of Beethoven escalated post in contemporaneity-postmodernism mistrust to rationalist dialogic-dialectics theatrical, dramatic art and uniting to the lyricism of the spiritual music, a renaissance which evident image notes the repertoire of the artistic appearances preference. Bequeathing S.Richter confidence to chant themes in early composition, the bright discovery of specifics which is First and the Second piano concertos, inspires the performers of the Odessa by involvement to church-spiritual headwaters of this music, which occupies a traditionally high position in repertory choice musician Odessa. After all in the center of the cultural property, there is the choral tradition of "church" K.Pigrov, but the vocal opening is provided genius of M.Glinka, an operatic creative activity which inseparable from searching for deep headwaters to the orthodox tradition of the singing.*

Key words*: a genre of the piano concerto, style in music, piano style, style of the culture of the Odessa, piano style in plays a musician of the Odessa.*

Актуальність теми дослідження зумовлена, по-перше, значимістю піаністичних внесків Одеси в культурні надбання України, що детермінує вивчення репертуарних вподобань одеських митців. А по-друге, відродження в умовах постмодерну та пост-постмодерну сьогоденності ліричної надособистісної, пов’язаної з церковно-релігійними засновками, музики салону, духовних спілкувань і містично-політичних співдружностей типу масонських зборів та ін.

Метою роботи є виявлення кантової опірності суттєвих сторін тематизму й концепції у цілому творів Л. Бетховена, зокрема ранніх, недооцінених за ідеологічними причинами в спеціальній літературі, але завжди широко затребуваних у практиці музичних концертів, зокрема таких видатних артистів, як С. Ріхтер, який вихований і сформований здобутками мистецтва Південної Пальміри.

Виклад основного матеріалу. Винятковий вплив на вітчизняну фортепіанну культуру піанізму Бетховена-Ліста позначено безпосередньою наступністю стилю його гри представниками української фортепіанної школи. Мова йде про сходження художньо-освітніх установок провідних педагогів Одеської консерваторії від часу її заснування в 1913 р. – до позицій Т. Лешетицького та його учениці А. Єсипової. Саме із цими іменами пов’язані

настановні піаністичні принципи гри й навчання її у професорській тріаді Одеси першої половини XX століття, – Б. Рейнгбальд, М. Старкової і М. Рибіцької, – які були випускницями Петербурзької консерваторії й визначилися у своєму творчому кредо в класах вищезгаданих майстрів [11].

Не забуваємо, що Т. Лешетицький був вихованцем К. Черні, учня самого Л. Бетховена. Революційні симпатії творця Патетичної надихнули керівництво музичного буття Одеси на присвоєння на початку 1920-х років Одеській консерваторії статусу Одеського музично-драматичного інституту імені Л. Бетховена. Тим самим бетховенський репертуар і піаністична бетховеніана як творчий орієнтир виконавської й педагогічної діяльності особливо надихає музичну Одесу, чому в чималому ступені сприяли музиканти з «російських німців» Одеси, блискучими представниками яких стали Теофіл і особливо Святослав Ріхтери.

Саме дворянський статус родини Ріхтерів відтинав в Одесі можливість вступу С.Ріхтера в консерваторію як вищий навчальний заклад, оскільки аж до 1942 р. діяло Революцією заявлене правило не допускати нащадків дворян у вищі навчальні заклади країни. Слава Богові, були всякого роду винятки, оскільки й певна частина більшовизму сформована була активністю представників цього привілейованого стану старої Росії. І тим доброчинним винятком було ставлення в Москві до Г. Нейгауза, також уродженця України, що зробив в Москві ім'я, яке дозволило йому творчо всиновити С. Ріхтера й у перший же рік переїзду в Москву останнього (1936), тобто у всеозброєнні в Одесі сформованої фортепіанної майстерності, вивести на Всесоюзний конкурс як лауреата, тим самим, відразу поставити в шеренгу провідних піаністів країни й світу.

Звертаємо увагу на той показовий момент, що манера гри С. Ріхтера і його московського керівника Г.Нейгауза досить різко відрізнялися: у першого взяв гору театралізований симфонічний «прорубінштейнівський», у цілому, лістіанський оркестральний принцип, тоді як у Г. Нейгауза очевидні прийняття салонності. Ця остання сформувала знамените нейгаузівське дидактично-естетичне «хапандо», що установлювало ґрунтовність клавірно-щипкової культури звуковидобуття на фортепіано, органічно властивого французькому піанізму, салонному за суттю естетико-ідеологічних переваг. І хоча в основу техніки й Г. Нейгауза, і С. Ріхтера покладений був так званий «праворучний», німецький театралізований піанізм, ряд показових інтерпретаційних і педагогічних позицій вказували в обох на зв'язок із французькою школою.

Бетховенські Сонати і Концерти утворили стрижень репертуару С.Ріхтера, для якого показовий особливого роду «ріхтерівський» синтез німецької, театрально-пролістівської і салонної, генетично французької, шкіл піанізму. Остання істотно корегувала фортепіанну стилістику гри Г. Нейгауза, але в Ріхтера відзначений синтез прийняв спеціальний артистичний поворот: зосередження якостей салонно-французької клавірності у виконанні К.Дебюссі, почасти С. Прокоф'єва, тоді як у грі бетховенських творів піаніст-артист висував спеціально (і гіперболізував) оркестрально-німецький пролістівський дух виконання.

І все ж у цій роботі акцентується дотичність мистецтва Ріхтера до салонних уподобань французької школи, при базовості лістіанського-рубінштейнівського піанізму. І тому звертаємо увагу на виділення Ріхтером для свого репертуару не тільки «оркестральних» Сонат №№ 21, 23 тощо, але й на замилуване явно виконання Дев'ятої сонати, яка довго ігнорувалася у якості «співвідносності» з названими оркестрально вибудованими шедеврами, звернення до Концертів, включаючи «юнацькі», не тільки за віком композитора, який творив їх, але й за прив'язку до навчального репертуару, коли Перший-Третій Концерти за технічною доступністю їх виконання юним митця, визначними піаністами – але тільки не Ріхтером – не включалися до концертних репертуар ударних номерів.

Такий підхід С. Ріхтера склав очевидний орієнтир для багатьох піаністів Одеси, що пишалися скрябінівським впливом на музичний світ міста. І більше того: салонний нахил явно переважав у піаністичному кредо Е. Гілельса, хоча в період сходження й роботи знаменитого піаніста не можна було висувати характеристику салонності щодо його гри, бо це сприймалася як зневажлива ознака. Однак, розробки останніх десятиліть, зокрема здійснені в Одеській музичній академії [3; 10; 12; 13], а, головне, відродження цього принципу в практиці музикування й концертного подання творів, свідчать про ренесанс салонної культури в постмодерністському й, у цілому, сучасному мистецтві.

У творчих виборах піаністів і педагогів Одеси, для яких органічною виявилася ідея *новаційності,* твори Л. Бетховена 1790-х років опинилися у вищій мірі показовими у втіленні унікального стилістично-творчого й життєвого розкладу роботи великого музиканта. Серед творів Л.Бетховена 1790-х років явно переважають фортепіанні композиції, насамперед Сонати й Концерти. І якщо аксіомою є те, що Сонати для Л.Бетховена зосереджували сутнісну специфіку його спадщини в цілому (у ролі «лабораторії симфонізму» – для Бетховена це було органічно), то фортепіанні Концерти склали серйозний внесок у концертний жанр у цілому. Р. Грубер, автор статей про Бетховена в книзі «Музика Французької революції XVIII століття. Бетховен» [9], відзначав ту обставину, що «основу концертного жанру» у даного композитора «становлять концерти для фортепіано» [9, 259].

При цьому Р. Грубер згадує про юнацький, втрачений Концерт Es-dur, що був складений в 1784 році і який мав ознаки «віртуозного піанізму XVIII століття» [9, 259]. Продовження цього типу концертності названий автор доглянув у двох наступних – Віденських – Концертах B-dur і C-dur, у прийнятій нумерації №№ 1 і 2 (хоча є відомості про час створення Другого як більше раннього [див. у А. Альшванга, 2, 478]. І якщо вищезгаданий Р. Грубер знаходив у Четвертому, G-dur, і П'ятому, Es-dur, більш високий рівень трактування жанру фортепіанного концерту, відповідно до академічної установки оцінок по виразності симфонізації як ознаки «великої симфонічної драматургії», все-таки не дуже поблажливо ставився до ранніх творів. Такий підхід неактуальний, оскільки ранні твори – це *інший* ракурс генія Бетховена, що не оцінюється в критеріях «гірше – краще», але в повноті представництва ідеї, показової в цілому для культурних устремлінь 1790-х.

Таке розуміння еволюції бетховенського авторського стилю у протиставленні «віртуозності» у вигляді деякої значеннєвої «полегшеності», а симфонічності як «більш складного й глибокого змісту» [2, 478] склалося в умовах девальвації ідей і методів мистецтва рококо на тлі революційного шаленства загальної театралізації музики під впливом подій 1789-1798 рр. Нагадуємо, що віртуозна гра мала пряме джерело в церковному мистецтві, що виражало *героїку Служіння*, тоді як симфонізм породжений був *громадськістю* штюрмерського театру, що за сучасними вимірами не можна протиставляти як «легке» й «складне», «неглибоке» і «поглиблене», оскільки й перше, і друге втілюють високі творчі відкриття розглянутого складного й творчо багатоскладового часу.

Зроблено акцент на концертах як випереджаючих утвердження Симфоній Бетховена й, тим самим, формуючи реальний жанрово-творчий орієнтир для сонатних фортепіанних композицій 1790-х. Нагадуємо, що Перший і Другий фортепіанні концерти створені були в пору перших публічних виступів Бетховена у Відні в 1795–1798 рр. (див. у Альшванга [2, 105]), знаменуючи перший етап творчого самоствердження генія, – така об'єктивно місія названих концертів у біографії Бетховена-композитора й піаніста.

Глибину симфонічних торкань вищезгаданий Грубер знаходив і в Першому, ор.15, у Другому, ор. 19, концертах, сполучаючи їхню значимість зі значеннєвими нагромадженнями Першої симфонії. При цьому в B-dur'нім Концерті № 1 бачиться більша близькість до Моцарта, тоді як в C-dur'ному до Гайдна, – і саме в цьому останньому, «гайднівському» убачалися більше риси «майбутнього Бетховена» [9, 260]. Особливе визнання в названого музикознавця одержала музика фіналу Першого концерту, в основній темі якого вбачався зв'язок з популярними німецькими піснями [9, 61].

Зазначеного протиставлення Першого й Другого концертів Бетховена як «гайднівського» й «моцартівського» не зустрічаємо в інших авторів. А. Альшванг категорично захищає стильову близькість обох концертів – як обох «гайднівських»: «В 1798 році він концертував у Празі й двічі виступав там публічно, виконавши фортепіанні концерти (ор. 15 і ор. 19); на цих творах ще лежить печатка гайднівської традиції, але вони вже дихають справді бетховенською енергією (особливо рондо з першого концерту, написаного пізніше другого)…» [2, 113].

Правда, в іншому місці своєї книги вищезгаданий автор чудової у своєму роді монографії А. Альшванг писав трохи інше відносно стилістичних ознак перших фортепіанних Концертів Бетховена: «Перші три фортепіанні концерти Бетховена формально близькі до концертів Моцарта. Але незвичайна енергія окремих епізодів і цілих частин (рондо першого концерту, фортепіанний вступ першої частини третього концерту), сміливий тональний план першого й третього концертів роблять ці твори близькими до бетховенського симфонізму» [2, 182].

У Грубера явно помітна критична нота щодо аристократизму моцартівського стилю, «віртуозний» стиль якого явно містив ознаки французького рококо, тоді як Гайдн був «простіше», ближче до національної

фольклорності. Але не забуваємо, що рококо французьких авторів було різновидом … «преціозного» стилю літературних наслідувань «простим вдачам» Галлії IV – VI ст. [див. 4, 192] і освячено устремлінням до духовно-релігійних цінностей нації. Підкреслюючи значимість фінального рондо з Концерту C-dur для всіх наступних Концертів, Р. Грубер відзначав цим зв'язок і із моцартівським, із французьким стилем у цілому, у яких рондальні структури характеризували зв'язок з формами танцювально-обрядових акцій, що представляла відколки одухотворених дійств старовини й архаїки.

Так чи інакше вимальовується деяка загальна лінія в оцінці Концертів ор. 15 і ор. 19 як «гайдно-моцартівських» за джерелами, але й тих, що одночасно представляють повноту «симфонічних» прагнень Бетховена. За матеріалами книги С. Лобачевської [15], виконання Концерту C-dur ор. 15, що ввійшов в історію як Перший концерт Бетховена, сприйнято було як глибоко новаційне – такою є реакція видного празького музиканта й композитора В. Томашека [15, 56]. Причому, і Томашек, і сам Бетховен протиставляли стиль цієї музики, що гралася в Празі, де вперше пролунав згаданий Перший концерт, – Моцарту.

У зв'язку зі сказаним, загострюється увага до стильових складових Віденського класицизму, що вбирав у різних пропорціях і ідеологічно різноспрямовано (особливість шляхів Й. Гайдна, Х. Глюка, В.Моцарта як попередників Л. Бетховена у Віденському стилі) різні впливи шкіл і напрямків, але в повній відповідності з тим, що прийнято позначати як «німецьку культурну ідею» XVIII ст. [10, 12] і яка одержала унікальне виявлення в явищі Жозефінівського класицизму.

Концепція Жозефінівського класицизму [14, 13-14] надзвичайно важлива для розуміння істоти Віденського стилю, що став, як відзначено вище, торжеством німецької культурної ідеї в мистецтві. Німецька культурна ідея [10, 10] – це культурне єднання релігійно-конфесіонально й політично роз'єднаних представників німецьких націй і історично споріднених з ними народів – пам'яттю про Священну Римську імперію германської нації, імператорська корона якої до 1804, до коронації Наполеона, належала Австрійському монархові. Музичним пам'ятним символом її, за справедливим узагальненням дослідниці [10, 12], виступає класична, німецька (!) сюїта, у якій різнонаціональні складові (алеманда-куранта-сарабанда…) утворюють розвиток образу-змісту першої «алеманди» (тобто «німецької») музики.

Історично так склалося, що саме італійські й німецько-австрійські землі визначилися в одній державній і релігійній спільності з VIII по XVIII сторіччя, німецьке лютеранство не зупиняло активних взаємодій до XVI століття й після компонентів зазначеного етнічно-національного конгломерату (згадаємо глибоке проникнення Генделя й Баха в італійську музику, згодом Глюка й Моцарта тощо). Французька ж традиція, відособлена від IV ст. Православ'ям Нерозділенної церкви, а з XIII століття Галіканством, відстояло й від Католицтва, і від Православ'я, і, тим більше, від Протестантизму [7], і це зміцнювалося положенням мілітарно найсильнішої країни Західної Європи в XVII ст. Відповідно французька музика стилістично відмежовувалася від італо-

німецької контактності, – див. французьку «ліричну трагедію», відмінну від італійської опери, самостійність балетного жанру тощо.

Всеєвропейський зміст «німецької культурної ідеї» як спадщини політичного гасла «римської імперії германської нації» орієнтував німецьку культуру на зближення із французькою музикою – у руслі головування німецького інструментального принципу: розмежування італійської й німецької-віденської симфонії й сонати позначилося через включення у ці останні *менуету* – див. перші 10 Сонат Гайдна, в яких крайній лаконізм, у розвиток спадщини Д. Скарлатті, двох-трьохчастинних композицій істотно доповнювався *укрупненим* поданням *менуету.* Так, музичний *французький* знак визначив відділення від італійської симфонії й сонати – Віденського їх типу. А початок віденської симфонії зв'язується з Мангеймом, де працювали ….чеські майстри. Але головний тонус культури визначався коротко: «маленький Париж», про перебування там Моцарта чітко сказано – «репетиція» паризьких виступів [1, 87-89].

Цю «профранцузьку» спрямованість німецького віденського мистецтва прийнято називати за ім'ям імператриці Жозефіни Австрійської, що була ентузіасткою проникнення французького класицизму й французького барокорококо, органічно пов'язаних з релігійними установками Галліканізму (див. вище), у мистецтво народжуваної Віденської школи. І якщо в самій Франції принципи класицизму як монументального мистецтва театру й театралізованої образотворчої сфери протистояло принциповій камерності-салонності рококо, то у віденській проекції ці риси з'єднувалися в театралізованій інструментально-оркестральній сфері Віденського мистецтва.

Якщо Моцарту ближче були позиції салону й рококо, а в опері помітна явна схильність до «малих» форм комічного жанру, то Бетховен тяжів до так званого *революційного* класицизму (див. твори живописця Л.Давида, композиторів Госсека й Мегюля, що працювали за замовленнями Конвенту, вищезгаданого Керубіні, який співпрацював і з Конвентом, і з Наполеоном, ін.). За увертюрами до опер останнього склав свою модель симфонічної увертюри Бетховен, у жанрі *опери порятунку*, створеного й розробленого Керубіні, написана єдина опера Бетховена «Фіделіо». Сказане виводить на проблему спеціального аспекту французьких впливів на Бетховена, які у свій час узагальнив Б. Асаф'єв, зокрема визначивши особливу значимість жанру *канта* як хорового співу з ходою [5, 286-289] для тематизму творів автора Кантати «До Радості».

У характеристиці Асаф'єва музики канта особливий зміст має моральний стрижень *гімну співдружності*: «…мелодика й весь стиль канта цілком спрямовані на людський простір, на спілкування, на співдружність» [5, 288]. Дослідник писав: «Від канта йдуть застольні пісні, вокальні серенади, студентські пісні й пісні революційні з їх неодмінною "інтонаційністю ходи"… Крім того, у суспільній свідомості з гомофонною стилістикою канта змагаються (з XVIII століття) ритмо-інтонації танцювальної музики» [5, 288].

Резюме наведених спостережень є коротким: «Стильові елементи канта проявляються в симфоніях Бетховена дуже часто…, але панування *тонічних*

(курсив - *Л.Ш.*) інтонацій у канті і його "ритміка ходи" впливали на весь бетховенський симфонізм із його "пленером" і прагненням до "людського простору", з його *позитивною емоційною настроєністю, його етосом* (курсив - *Л.Ш.*)» [5, 288]. Як бачимо, цей *кантовий нахил* музики Бетховена становить щось показове для мислення даного композитора, при безсумнівності впливу на нього й керубінівської оркестральності, і клавірного рококо.

У нашім випадку висуваємо *кантовий тематизм* Першого фортепіанного концерту Бетховена як щось значеннєво і структурно базисне, який дозволяє, при явних запозиченнях з моделей музики Гайдна й Моцарта, виділити в даному не-драматичному творі специфіку образного строю автора Другої й Сьомої симфоній. Вихідна тема Першого концерту показова в її *кантовому* виявленні: ознаки хорової фактури в оркестровому поданні теми, опора на славильну *кантову ритміку*, жестову енергію *бадьорого кроку.*

Елементи церковної псалмодії (див. повторюваність висотності *c – c¹-c²-c²-c²*) вносять духовну зібраність у мелодійний образ, відзначений фрагментом anabasis в обсязі терахорда *d-e-f*, підкріпленого гамоподібним сходженням тірати у т. 2 та ін. Це *сходження до Досконалості* (символіка Досконалої теми – послідовність *fa-col-la*) показане поступеневим секвенціюванням від тт. 1-4 до 5-8, після чого відразу виявляється інтервальна межа сходження у вигляді висотності *a (la)* у мелодії т. 9. Помітимо, усе дано це в стриманій динаміці, тільки після показу всієї теми – від т. 16 вступає tutti forte: цей ефект «луни навпаки» є органічним для церковних звучань, тому що, за спостереженням В. Мартинова, початок церковного співу – «стягнення тиші» [8, 81-82].

План викладення Концерту з подвійною експозицією в I частині, Allegro con brio, *C-dur*, як це має місце в аналізованому творі Бетховена op. 15 – відпрацьований був ще Гайдном, тоді як вступ соліста зі своєю темою (т.107) підказано явно Моцартом. Однак, на відміну від Моцарта, у якого такого роду теми в Концертах №№ 21, 24 надзвичайно виділені індивідуально-ліричним тонусом викладу по відношенню до наднидивідуальної виразної сукупності основних тем експозиції, дана тема Бетховена воістину є сполучною (така за функцією в експозиційному показі є «тема соліста» у Моцарта), оскільки становить трохи розспівуваний варіант висхідного тетрахорду головної партії (див. ознаки сонатних відносин). Одночасно постійна ритмічна одиниця руху восьмими й підкреслені оспівування споріднюють цю тему з побічною (див. у першому викладі від т. 50 в Es-dur, у другій експозиції т. 156).

У цьому плані – експозиція Бетховена вирішена в градаціях славильного ліризму, без протиставлень одиничного й загального, що закладено у фортепіанно-концертній поетиці Моцарта: всі теми бетховенської експозиції – іпостасі канта, усі звернені до вищих струн щиросердечного руху, що співвідносне з *одно-óбразністю* духовної музики.

Показово й те, що *всі* частини Першого концерту Бетховена написані у двох-, чотиридольному розмірах, а це риторично у німецькій музиці відповідне більш високому строю думки, ніж записане в тридольній ритміці, яка звернена до танцювальної пластики й, у німецькій традиції, сполучена з уявленням про буттєво-приземлене вираження. Навмисним це *уникнення тридольності*

виступає в Рондо фіналу, оскільки позначений жанровий нахил Scerzando традиційно звернений до тривимірної ритмічної ходи.

Безумовно, «прогайднівські» жанрові показники в темах фіналу суміжні з танцювальністю – і все-таки очевидною є *овокаленість* всіх тем, значимість тематичних проведень у нижньому регістрі, у паралельностях голосів, що вносять зв'язок з кантовістю як образно-жанровою якістю. Так, фінальним значеннєвим акцентом затверджується *ідея преціозності* у творі Бетховена, що співвідносить його авторські прагнення з морально-руссоїстською лінією французького рококо, представленого доброчесно-милими образами Шардена та Ліотара.

Наявність *рондальної* будови як *наскрізної* для всіх трьох частин Концерту («варіації на структуру», як у Сонатах італійців і Моцарта), з урахуванням символіки Божественного в посиланнях на кругові побудови (див. вище) і органічністю їх для французької сонати-сюїти, *дозволяє зробити висновок про причетність ідеї Першого концерту до естетики рококо в її руссоїстських преціозних переломленнях,* кульмінацією яких згодом виявилася Шоста Пасторальна симфонія.

Така пильна увага до Першого фортепіанного Концерту Бетховена продиктована зосередженням у ньому надзвичайно важливих для цього автора прогнозів на симфонічний метод. Впровадження в нього рис стилістики французького бароко – рококо у тематичні й композиційні показники Концерту свідчить про органічне входження даного твору в Жозефінівський класицизм Віденської школи, яка сприйняла не тільки театральний драматизм французького класицизму, але також і преціозно орієнтований *надособистісний* ліризм французького рококо.

Наукова новизна дослідження визначена теоретичною самостійністю бачення у Жозефінівському класицизмі сутності Віденської школи, а також вперше в українському музикознавстві проаналізовані у прийнятому ракурсі бетховенської кантовості Перший і Другий фортепіанні концерти Л.Бетховена й визначена висока художня значущість їх надособистісної ліричної складової вираження.

Висновки**.** Перший і Другий фортепіанні концерти Бетховена, що склали найбільш великі й художньо значимі твори 1790-х (крім фортепіанних Сонат, про що мова нижче), демонструють збірні моменти Віденського класицизму як безпосередню проекцію Жозефінівського класицизму в інструменталізм, при тім що вже Перший концерт зосереджує специфічну для творчості Бетховена в цілому лінію *кантового* тематизму, апогеєм якого стає фінал-кантата Дев'ятої симфонії. Увага до тих ранніх творів Бетховена підсилена в сьогоденні пост-постмодерновою недовірою до раціоналістичної діалогіки-діалектики театрального драматизму й прилученістю до ліризму духовної музики, ренесанс якої явно відзначає репертуарні переваги артистичних виступів.

Заповідана С.Ріхтером довіра до *кантового* тематизму ранніх композицій, яскравим виявленням специфіки яких є Перший і Другий фортепіанні концерти, надихає виконавців Одеси доторканістю до церковно-духовних витоків цієї музики, яка займає традиційно високе положення у репертуарних

виборах музикантів Одеси. Адже в центрі її культурних надбань маємо хорову традицію «церковника» К. Пигрова, а вокальні відкриття забезпечені були генієм М. Глінки, оперна творчість якого невіддільна від пошуків глибинних витоків православної традиції співу.

Література

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Москва: Музыка, 1980. Кн. 2. Ч. 1. 638 с.

2. Альшванг А. Людвиг ванн Бетховен. Очерк жизни и творчества. Москва: Сов. композитор, 1971. 560 с.

3. Андросова Д. В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.

4. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. Москва: Просвещение, 1978. 608 с.

5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.

6. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». Москва: Классика-XXI, 2005. 372 с.

7. Галликанизм [А.Лопухин *Христианство. Энциклопедический словарь в 3 т. / ред. С.Аверинцев*. Москва, 1993. Т. 1. С. 398-399.

8. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужебное пение Московской Руси. Москва: Прогресс-Традиция, Русский путь, 2000. 224 с.

9. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. Москва: Музыка, 1967. 443 с.

10. Овсяннікова-Трель О. Національна ідея німецької музики у творчості композиторів XVIII – XX століть: автореф. дис. … канд. мист. 17.00.03. Одеса, 2007. 15 с.

11. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы / гл. ред. Н. Огренич, ред.-сост. Е. Маркова. Одесса: Астропринт, 1998. 333 с.

12. Олейнікова Ю. Бідермайєр та його прояви у вокальній музиці XIX-XX століть: автореф. дис. … канд. мист., 17.00.03. Одеса, 2010. 15 с.

13. Чуприна Н. Стилістика бідермайєра в фортепіанній творчості XIX століття: автореф. дис. … канд. мист. 17.00.03. Одеса, 2013. 15 с.

14. Götz F. Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komiscen Oper Berlin 1954. Berlin: Henschelverlag, 1958. 212 s.

15. Łobaczewska S. Beethoven. Kraków: PWM, 1977. 239 s.

References

1. Abert, G. V. (1980). A. Mozart. Moscow: Muzyka (Book 2. Part 1) [in Russian].

2. Alshvang, A. (1971). Ludwig Baths Beethoven. Essay of life and creativity. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].

3. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyclavirnost in piano performance of the twentieth century. Odessa: Astroprint [in Russian].

4. Artamonov, S. (1978). History of foreign literature XVII – XVIII centuries. Moscow: Prosveshchenie [in Russian].

5. Asafiev, B. (1971) Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].

6. Berchenko, R. (2005). In search of lost meaning. Boleslav Yavorsky on the «Well-Tempered Clavier». Moscow: Classika-XXI [in Russian].

7. Averintsev, S. (Ed.). (1993). Gallicism [A. Lopukhin Christianity. Encyclopedic Dictionary (Vol. 1). Moscow, 398-399 [in Russian].

8. Martynov, V. (2000). Culture, iconosphere and liturgical singing of Moscow Rus. Moscow: Progress-Tradition, Russkiy Put [in Russian].

9. Music of the French Revolution of the XVIII century. Beethoven (1967). Moscow: Musyka [in Russian].

10. Ovsiannikova-Trel, O. (2007). National idea of German music in the works of composers of the XVIII – XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa, [in Ukrainian].

11. Ogrenich, N. & Markova, E. (Eds.). (1998). Odessa Conservatory: glorious names, new pages. Odessa: Astroprint [in Russian].

12. Oleynikova, Iu. (2010). Biedermeier and his manifestations in vocal music of the 19th and 20th centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa, [in Ukrainian].

13. Chuprina, N. (2013). Stylistics of Biedermeier in piano creativity of the XIX century. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa, [in Ukrainian].

14. Götz, F. (1958). Die Zauberflöte in der Inszenierung Walter Felsensteins an der komiscen Oper Berlin 1954. Berlin: Henschelverlag [in Germany].

15. Łobaczewska S. (1977). Beethoven. Kraków: PWM [in Polish].

УДК 784.1.087.68(477.85)”18/19”(075.8)

Ярошенко Ірина Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри методики
музичного виховання та диригування
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
yaroshenko_roman@ukr.net
ORCID: 0000-0002-0097-5276

НАПРЯМКИ ТА СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ БУКОВИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета статті *– розглянути та охарактеризувати напрямки та специфіку професійної музичної культури, які відбувалися на Буковині у другій половині ХХ століття.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні матеріалів, які характеризують динаміку розвитку тенденцій, що сприяли розвитку музичної культури та творчого доробку тих митців, які їх визначали своєю діяльністю.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в тому, що вперше досліджено характерні особливості діяльності митців Буковини другої половини ХХ століття в різних його складових: композиторська творчість, громадська, диригентсько-хорове виконавство, тобто тих здобутків, що сприяли відродженню та розвитку професійно-виконавських і культурно-просвітницьких традицій Буковини.* ***Висновки****. В результаті дослідження виявлено, що специфіка розвитку професійної музичної культури Буковини у другій половині ХХ століття відбувалися під безпосереднім впливом тих тенденцій, які визначили його спрямованість на західноукраїнських землях. Узагальнені результати творчої діяльності буковинських митців у таких її складових, як композиторська, концертно-виконавська, диригентсько-хорова; їх мистецьких здобутків у проекції на загальну картину історичного буття українського музичного мистецтва. Охарактеризовано культурно-історичний розвиток музичної культури на Буковині другої половини ХХ-го століття. Акцентується увага на проблематиці, яка присвячена висвітленню низки питань, що стосуються аспектів професійної музичної культури Буковини, зокрема вокально-хорового мистецтва та яскравих постатей, якими вона представлена.*

Ключові слова: *мистецтво, Буковина, музична культура, диригентсько-хорова діяльність.*

© Ярошенко І. В., 2018

***Ярошенко Ирина Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Учебно-научного института искусств Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника*

Направления и специфика профессиональной музыкальной культуры Буковини второй половины XX века

***Цель статьи** − рассмотреть и охарактеризовать направления и специфику профессиональной музыкальной культуры, происходившие на Буковине во второй половине XX века. **Методология исследования** заключается в применении материалов, характеризующих динамику развития тенденций, способствовали развитию музыкальной культуры и творчества тех художников, которые их определяли своей деятельностью. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые исследованы характерные особенности деятельности художников Буковины второй половины XX века в разных его составляющих: композиторское творчество, общественная, дирижерско-хоровое исполнительство, то есть тех достижений, которые способствовали возрождению и развитию профессионально-исполнительских и культурно-просветительских традиций Буковины. **Выводы.** В результате исследования выявлено, что специфика развития профессиональной музыкальной культуры Буковины во второй половине XX века происходили под непосредственным влиянием тех тенденций, которые определили его направленность на западноукраинских землях. Обобщенные результаты творческой деятельности буковинских художников в таких ее составляющих, как композиторская, концертно-исполнительская, дирижерско-хоровое; их художественных достижений в проекции на общую картину исторического бытия украинского музыкального искусства. Охарактеризованы культурно-историческое развитие музыкальной культуры на Буковине второй половины XX века. Акцентируется внимание на проблематике, которая освещает ряд вопросов, касающихся аспектов профессиональной музыкальной культуры Буковины, в частности вокально-хорового искусства и ярких фигур, которыми она представлена.*

***Ключевые слова:** искусство, Буковина, музыкальная культура, дирижерско-хоровая деятельность.*

***Yaroshenko Iryna,** PhD of Arts, Associate Professor of the Methodology of Musical Education and Conducting of the Educational and Scientific Institute of Arts of the Precarpathian National University named after Vasyl Stefanyk*

Directions and specificity of professional music culture of the book of the second half of the 20th century

***The purpose of the article** is to characterize and consider the directions and specifics of the professional musical culture that took place in Bukovina in the second half of the twentieth century. **The methodology** of the research is to apply materials that characterize the dynamics of the development of trends that contributed to the development of musical culture and the creative work of those artists who determined their activities. **The scientific novelty** of the work is that for the first time the characteristic features of the Bukovyna artists movement of the second half of the twentieth century in various components of it were studied: composer's work, public, conductor-choral performance, that is, those achievements that contributed to the revival and development of professional-performing and cultural-educational traditions of Bukovina. **Conclusions**. As a result of the study, it was discovered that the specificity of the development of the professional musical culture of Bukovina in the second half of the twentieth century took place under the direct influence of those trends that determined its orientation in the western Ukrainian lands. Generalized results of creative activity of Bukovina artists in its components, such as composer, concert performer, conductor-choir; their artistic achievements in projection into a general picture of the historical existence of Ukrainian musical art. The cultural and historical development of musical culture in Bukovina of the second half of the 20th century is characterized. The focus is on the issue of clarifying some issues related to the aspects of professional music culture in Bukovina, in particular, vocal-choral art and the bright figures that it presents.*

***Key words**: art, Bukovina, musical culture, conductor-choral activity.*

Актуальність теми дослідження. Аналізуючи основні напрямки і специфіку професійної музичної культури Буковини, слід зазначити, що вона прогресує розвиток музичного мистецтва в Західній Україні та має постійну тенденцію до зростання. Досить важливим є дослідження впливів української хорової культури другої половини ХХ століття на активізацію мистецького життя Буковини та зростання в ньому професійно-виконавських і культурно-просвітницьких традицій та яскравих постатей, якими вона представлена. Але актуальність дослідження зумовлена недостатнім вивченням творчої діяльності відомих буковинських митців і професійного, особливо вокально-хорового виконавства на Буковині в цілому, необхідністю використання досвіду музикантів у сучасних умовах.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика, пов'язана з професійною музичною культурою Буковини, розглядалася багатьма музикознавцями, але найбільш вагомими виявилися здобутки, в яких увага дослідників була зосереджена на вивченні процесів виокремлення національних ознак музичної культури порівняно з іншими традиціями, що мали вплив на неї. Позитивний досвід у цьому напрямку демонструють наукові розробки, присвячені аналізу творчості тих, хто розбудовував українську музичну історію на теренах Західної України в умовах, коли території тривалий час перебували під диктатом радянської ідеології. Про що свідчать праці М. Білинської, Ю. Булки, Й. Волинського, Р. Горака, І. Гриневецької, К. Демочко, М. Загайкевич, Л. Кияновської, М. Черепанина, Ю. Ясіновського. Але на сьогодні немає досліджень, які б системно і цілісно відтворювали протікання культурологічного процесу у цьому ареалі, і зокрема його складової – музичної творчості. Посилює необхідність більш предметного вивчення буковинської культури наявність чисельної кількості яскравих постатей, якими вона представлена, особливо у другій половині ХХ століття.

Мета статті – розглянути та охарактеризувати напрямки та специфіку професійної музичної культури, які відбувалися на Буковині у другій половині ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. У 50-60-х роках національна культура України була під ярмом радянського режиму. В цілому, як наука, так і культура були заполітизовані марксистсько-ленінськими ідеями. І хоча деякі форми світської культури розвивалися, однак, вони були проникнуті комуністичною ідеологією. Церковна хорова музика практично не мала свого розвитку в зв'язку з тим, що права церкви були вкрай обмежені. Вона розцінювалась як релігійно ворожа пропаганда тодішньому суспільному ладу і державним законом була суворо заборонена.

Незважаючи на історичні обставини, які склалися в краю, Буковина вважається «однією з музично-пісенних республік України, бо дала країні не одного визначного композитора і співака» [1, 213]. Цьому сприяла традиційна співучість мешканців буковинського краю, багатство усної пісенної творчості. У 1940 р. у Чернівцях створено обласну філармонію, відкрито обласний Будинок народної творчості, музучилище, дитячу музичну школу, які по війні відновили свою діяльність. У повоєнний час тут засновано культосвітнє

училище, відкрито музичне відділення при педучилищі, Палац культури, Будинок учителя, а в населених пунктах області – клуби і Будинки культури та ін., хоча професійний їхній розвиток був на досить примітивному рівні. Репертуар складався виключно з творів, які диктувала радянська система [8, 52].

Позбавлений національної державності, український народ упродовж віків підтримував свою ідентичність виключно засобами культури. За умов недостатньої її захищеності й соціальної структурованості саме на особистісно-авторські начала припадала більша частка відповідальності за невмирущість національної культурної традиції. Тому певне коло видатних діячів в українській культурі має виразне інституціональне значення.

У повоєнні роки при обласній філармонії починають діяти симфонічний оркестр, пропагуючи класичну та народну музику, згодом – камерний оркестр, різні вокально-інструментальні ансамблі: «Червона Рута», «Смерічка», «Жива вода», «Черемош», дует «Писанка». З'являються заслужені артисти України – солісти-вокалісти філармонії Сіді Таль, О. Добрянська, Н. Каплієнко, О. Савчук, дует скрипалів – П. Чоботов і Л. Шапко, соліст-інструменталіст І. Кавацюк та інші. Особливо відзначався серед буковинських виконавців Назарій Яремчук (1951–1995) – видатний український естрадний співак, народний артист України, лауреат державної премії ім. Тараса Григоровича Шевченка (посмертно). Як щирий патріот України Назарій Яремчук самовіддано служив українському пісенному мистецтву, займав активну громадську позицію, палким словом з естради закликав український народ до єдності, до зміцнення незалежної України.

Великий вклад у розвиток музично-пісенного мистецтва Буковини внесли композитори краю. Освоюючи багатий пласт народних пісень, вони створили ряд визначних музичних творів. Зокрема, тут працював у 40-х – на початку 50-х років композитор Богдан Крижанівський (1894–1955) [4, 186], який написав чимало пісень, музику до 33 вистав Чернівецького облмуздрамтеатру, до кінофільмів, зокрема до фільму «Земля» за твором О. Кобилянської.

Одним з основоположників сучасної української естрадної пісні став композитор Володимир Івасюк (1949–1979 рр., уродженець м. Кіцманя, син відомого письменника М. Івасюка). За свої 30 літ, які відвела йому доля, він написав більше 100 пісень, які полюбилися мільонами шанувальників його таланту в Україні і поза її межами – від Японії до Канади. Серед них – «Червона рута», «Водограй», «Я піду в далекі гори», «Пісня буде поміж нас», «Мила моя», «Балада про дві скрипки», «Мелодія» та інші на слова українських поетів Д. Павличка, М. Ткача, М. Івасюка, Д. Луценка, Р. Братуня, Р. Кудлика та інші, а також на власні слова. Ним зібрано і оброблено десятки народних мелодій («Ой, упала гонта», «Чом дуб не зелений» та ін.), що поповнили музичну скарбницю нашого народу.

«Минуло майже чверть століття, як не стало Івасюка. Проте його пісні лунають в Україні. Адже саме вони, на мою думку, можуть знайти відгук у серцях та душах молодих людей, сформувати в них відчуття краси й любові до рідної землі, яку так натхненно співав Івасюк у своїх шедеврах – «Баладі про

мальви», «Пісні про тебе», у «Літі пізніх жоржин», а надто – в «Червоній руті», «Водограю»... Як треба цих пісень сьогодні! Як треба, щоб молодь знала більше про Володимира Івасюка – легенду української пісні, надзвичайно працьовиту, шляхетну людину. Настав час глибшого розуміння його творчості, його місця в історії України» [7, 58].

Екзистенційно важливо для української культури, що В. Івасюк у своїй творчості проймався тими ж проблемами, які намагалися розв'язати діячі української культури протягом XIX–XX століть. Його хвилювала актуальна проблема українського солідаризму, культурної інтеграційності. Отже, Володимир Івасюк в українській культурі останньої чверті XX ст. продовжував ідейний і мистецький зв'язок кількох поколінь української інтелігенції. Своєю працею він разом з іншими перетворював велику народну традицію в модальність української модерної культури.

Успіх пісенної творчості буковинських композиторів багато в чому залежать від зв'язку з народною піснею, її творчим переосмисленням, збереженням в основі традиційної мелодики. Звичайно, розвиваючись у попередні десятиліття в умовах тоталітаризму, музичне мистецтво Буковини, його творці і носії постійно перебували під строгим ідеологічним контролем компартійних органів. Відхилення за визначені ідеологічні рамки, явна чи сфальсифікована причетність до українського національно-визвольного руху мали своїм наслідком – переслідування. Зокрема, зазнавали такого впливу і співаки Буковинського ансамблю пісні і танцю, який був основною базою для розвитку професійно-хорового виконавства на Буковині та мав вирішальний вплив на формування музичного життя в краї та національно-культурне відродження українського мистецтва. Організатором його був збирач пісенного фольклору, буковинський композитор Григорій Шевчук, який разом із відомим хормейстером заслуженим артистом України Василем Міньком очолили цей колектив у 1944 році. За час свого існування ансамбль з успіхом виступав з концертами не лише по Україні, але й за її межами. За роки своєї творчої діяльності у Буковинському ансамблі створилися відомі пісні Б. Крижанівського «Пісня про Олексу Довбуша», Г. Шевчука «Гей, піду я на Черемош», С. Сабадаша «Пісня з полонини», «Марічка», А. Кушніренка «Ранок Верховини», «Зореслава» та ін. Починаючи з 1950 р., художніми керівниками Буковинського ансамблю були: Петро Лисоконь, Георгій Реутський, Сергій Трофимов, Петро Окрушко, Алла Серебрі, Петро Ємець [4, 187]. З 1962 року ансамбль очолив випускник Львівської консерваторії, потім визначний український професійний диригент, композитор. фольклорист, педагог, громадський діяч, народний артист України, професор Андрій Кушніренко. У роботі з хоровим колективом А. Кушніренко культивував академічну манеру співу, яка базується на основі виконавських хорових традицій, творчості українських композиторів М. Лисенка. М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, С. Людкевича [8, 92]. Концертна діяльність заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні і танцю під орудою А. Кушніренка користувалася успіхом не лише на Україні, але й за її межами. Знаковою подією для колективу стала постановка одноактної народної опери «Буковинська

весна» муз. А. Кушніренка, лібрето А. Добрянського (1968 р.), а також вокально-хореографічних обрядових сцен з циклу «Пори року»: «Весна-красна», «Обжинки». «Щедрий вечір, добрий вечір», весільний обряд «Стелися барвінку», концертні програми з хорових творів С. Воробкевича (1993 р.) та духовної музики композиторів-класиків (1994 р.) [8, 92].

Особливе місце в розвитку професійно-хорового виконавства 60-90-х років ХХ ст. на Буковині становлять спадщина буковинських композиторів та діяльність професійно-хорових колективів, які сприяли духовному оздоровленню нації та формуванню свідомого молодого покоління, активних борців за державну самостійність України і відіграли помітну роль у процесі національного відродження українського мистецтва.

Діяльність буковинських митців носила подвижницьких характер. В умовах асиміляційної політики влади, постійного наступу на рідну мову й культуру їх праця ставала осередком національного життя.

У радянський період музична культура на Буковині була заполітизована тодішньою ідеологією, репертуар художніх колективів складався з творів, які пропагували комуністичні ідеї. Та попри всі складності в розвитку музичного мистецтва професійно-диригентське виконавство сприяло піднесенню культури буковинського краю. Динаміка змін, що відбувалися в хоровому репертуарі, складі виконавців та керівників, які очолювали художні колективи, свідчить про зростання їхнього професійного рівня. Отже, розвиток диригентського мистецтва на Буковині позитивно вплинув на зростання професійної культури та освіти в краї.

Чималий внесок у розвиток музично-пісенного мистецтва зробили композитори краю. Одним із перших композиторів Буковини в повоєнний період був хормейстер, фольклорист, педагог, громадський діяч Григорій Шевчук (1910–1990 р. м. Чернівці). Серед найбільш популярних стали його пісні «Пісня про Лукяна Кобилицю», «Гей піду я на Черемош», «Буковинські коломийки», «Як почую сопілочку», «Дівоча лірична» на слова Ю. Федьковича, П. Амбросія, М. Андрієвича. І. Кутеня, А. Добрянського та обробки народних пісень «Повилася павутина», «А Марія вареники чине», «Ой під калиною», «Ой на Кути доріженька», музика до вистав Чернівецького облмуздрамтеатру «Дністрові кручі», до спектаклю «Леся», обрядові пісні: «Нам щасливо живеться», «Весільна пісня», «До шлюбу». Хорові твори композитора виконувалися художніми професійними колективами: Державним заслуженим академічним ансамблем пісні і танцю, Державним заслуженим академічним Українським народним хором ім. Г. Верьовки та ін. [2, 44].

Професійний український композитор, диригент, педагог, фольклорист, громадський діяч, заслужений артист України Богдан Крижанівський (1894–1955 р. м. Чернівці). Займаючи посаду художнього керівника і водночас директора Чернівецької філармонії, він домігся повного укомплектування мистецьких колективів симфонічного оркестру та хореографічного ансамблю. У 1948 р. – директор Чернівецького музичного училища. Творчий доробок композитора охоплює майже всі жанри симфонічної, камерної театральної та хорової музики. Ним створена музика до 150 вистав, 5 музичних комедій, дві

симфонії, дві симфонічні поеми, понад 49 романсів, пісень, 20 хорових творів, інструментальні твори. Оперети: «Мокадо», «Король з невидимого острова», «Із-за гори кам'яної», сюїта на буковинські теми, два концерти для фортепіано з симфонічним оркестром, музика до кінофільмів: «Поблизу Диканьки», «Над Дніпром», «Чорний барон», «Земля» та інші, незавершена опера «Богдан Хмельницький» [2, 44].

Серед відомих професійних митців, композиторів краю – С. Сабадаш, А. Кушніренко, Й. Ельгісер, Г. Гіна, Л. Затуловський, В. Івасюк, Л. Дутківський, М. Мозговий, В. Городенський, П. Окрушко, О. Чмут, В. Михайлюк, М. Новицький, М. Мафтуляк, В. Фокшук, А. Плішка, Б. Бібіков, С. Куксанов, Я. Келерман, М. Романко, В. Рурак, М. Рожко [4, 187].

Багатолітня музична діяльність та творчість буковинських митців засвідчує плідний доробок в історії української музичної культури другої половини XX століття, а її напрямки та специфіка розкривають особливості виконавських та наукових зацікавлень.

Наукова новизна полягає у поданні авторського розуміння основні напрямки та специфіку професійної музичної культури Буковини другої половини XX століття та їх вплив на розвиток професійно-виконавських і культурно-просвітницьких національних традицій. Вперше розкривається важливість використання творчої спадщини митців як окремого напряму специфіки музичного мистецтва в певних регіонах Західної України, що водночас буде сприяти професійному розвитку краю.

Висновки. Характеризуючи професійну музичну культуру Буковини у другій половині XX століття, слід визнати її спрямованість та вплив на західноукраїнських землях, де активізована творча діяльність буковинських митців. Спираючись на досвід професійних буковинських диригентів, композиторів, педагогів, музично-просвітницьких діячів, музично-концертне життя краю продовжує та відроджує традиції С. Воробкевича та його послідовників, аматорське виконавство спрямоване до підвищення професійного рівня.

Подальше вивчення процесів розвитку професійної музичної культури Буковини дає перспективну можливість глибше дослідити її принципи порівняно із західноєвропейськими аналогами та презентувати її в українському мистецькому просторі.

Література

1. Гарас М. Ілюстрована історія товариства Українська Школа. Чернівці, 1937. 7 с.
2. Демочко К. Музична Буковина. Київ: Музична Україна, 1990. С. 18, 44.
3. Дмитрів Є. Історія просвітнього товариства Руська Бесіда. Чернівці, 1909. 9 с.
4. Квітковський Д., Бринзан Т., Жуковський А. Буковина – її минуле і сучасне. Париж-Філадельфія-Детройт: Зелена Буковина, 1956. 292 с.
5. Павлюк О. Буковина. Визначні постаті 1774–1918 (біографічний довідник). Чернівці: Золоті литаври, 2000. 136 с.
6. Смаль-Стоцький Ст. Буковинська Русь. Чернівці, 1897. 238 с.
7. Ющенко В. Володимир Івасюк. Життя – як пісня. Спогади та есе. Літературно-публіцистичне видання. Чернівці: Букрек, 2003. 216 с.

8. Ярошенко І. В. Мистецтвом вселені шляхи. Андрій Кушніренко – диригент, композитор, педагог. Чернівці: Прут, 2004. 220 с.

References

1. Garas, M. (1937). Illustrated History of the Society Ukrainian School. Chernivtsi [in Ukrainian].
2. Demochko, K. (1990). Musical Bukovina. Kyiv: Musical Ukraine. P. 18, 44 [in Ukrainian].
3. Dmitriy, E. (1909). History of the Enlightenment Society Ruska Besida. Chernivtsi [in Ukrainian].
4. Kvitkovsky, D., Brinzan, T., Zhukovsky, A. (1956). Bukovina – its past and modern. Paris-Philadelphia-Detroit: Green Bukovina [in Ukrainian].
5. Pavlyuk, O. (2000). Bukovina. Famous figures from 1774–1918 (biographical directory). Chernivtsi: Gold Lithavers [in Ukrainian].
6. Smal-Stotsky, St. (1897). Bukovina Rus. Chernivtsi [in Ukrainian].
7. Yushchenko, V. (2003). Volodymyr Ivasyuk. Life is like a song. Memories and essays. Literary – journalistic edition. Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
8. Yaroshenko, I.V. (2004). The art of the universe of ways. Andriy Kushnirenko – conductor, composer, teacher. Chernivtsi: Prut [in Ukrainian].

УДК 78:7.079

Злотник Олександр Йосипович,
народний артист України, професор,
ректор Київського інституту музики
імені Р. М. Глієра
zlotnyk@gmail.com
ORCID :0000-0001-7499-9281

ПЕРЦЕПТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Мета дослідження *– розкрити значення та особливості категорії «перцептуальний простір» у музичному мистецтві.* ***Методологія дослідження*** *побудована на міждисциплінарному інтегруванні методів сучасної філософії, культурології та мистецтвознавства.* ***Науковою новизною*** *статті є обґрунтування нерозривного взаємозв'язку простору та людини, що дозволяє вважати цю категорію однією з фундаментальних форм усвідомлення світу і мислення про світ в музичному мистецтві. Для повноцінного дослідження перцептуального простору в музиці виявляються засоби, що сприяють створенню зв'язків елементів як всередині композиції, так й між об'єктами мистецтва і дійсності.* ***Висновки.*** *Продовження і поглиблення вивчення просторових засобів та принципів формоутворення в музиці створює передумови для більш глибокого розуміння природи простору в мистецтві. Цьому процесу також сприяє й виявлення загальних психологічних, фізичних, композиційних закономірностей, що концентрують просторову перцепцію в музиці. До таких віднесемо наступні: значення несвідомого при створенні умов, відповідних активізації сенсорних каналів, що відповідають за візуальне сприйняття; дію*

© Злотник О. Й., 2018

загальних фізичних законів; основи дії механізму асоціативності, рухового моделювання в музиці; основні спільності етапів сприйняття – образ-відчуття, образ-сприйняття, образ-уявлення; основи єдності композиційних принципів візуальних та музичних видів мистецтва; загальну дію принципів формальної композиції (принципу простоти, впливу геометричних форм на емоційне сприйняття, розташування нотних знаків на площині партитури, типу співвідношень фігури і площини та інших позицій в музиці).

Ключові слова: *простір, простір музичного мистецтва, перцептуальний простір, композиторська творчість, синестезія.*

Злотник Александр Иосифович, *народный артист Украины, профессор, ректор Киевского института музыки имени Р. М. Глиэра*

Перцептуальное пространство функционирования музыкального произведения

Цель исследования *– раскрыть значение и особенности категории «перцептуальное пространство» в музыкальном искусстве.* ***Методология исследования*** *построена на междисциплинарном интегрировании методов современной философии, культурологии и искусствоведения.* ***Научной новизной*** *статьи видится обоснование неразрывной взаимосвязи пространства и человека, что позволяет считать эту категорию одной из фундаментальных форм осознания мира и мышления о мире в музыкальном искусстве. Для полноценного исследования перцептуального пространства в музыке проявляются средства, способствующие созданию связей элементов как внутри композиции, так и между объектами искусства и действительности.* ***Выводы.*** *Продолжение и углубление изучения пространственных средств и принципов формообразования в музыке создает предпосылки для более глубокого понимания природы пространства в искусстве. Этому процессу также способствует и выявления общих психологических, физических, композиционных закономерностей, которые концентрируют пространственную перцепцию в музыке. К таким отнесем следующие: значение бессознательного при создании условий, соответствующих активизации сенсорных каналов, отвечающих за визуальное восприятие; действие общих физических законов; основы действия механизма ассоциативности, двигательного моделирования в музыке; основные общности этапов восприятия – образ-ощущение, образ-восприятие, образ-представление; основы единства композиционных принципов визуальных и музыкальных видов искусства; общее действие принципов формальной композиции (принципа простоты, влияния геометрических форм на эмоциональное восприятие, расположение нотных знаков на плоскости партитуры, типа соотношений фигуры и плоскости и других позиций в музыке).*

Ключевые слова: *пространство, пространство музыкального искусства, перцептуальное пространство, композиторское творчество, синестезия.*

Zlotnik Oleksandr, *rector of the Kiev Institute of Music named after R. Glier*

Perceptual Space of Action of a Musical Composition

The purpose of the article *is to reveal the meaning and peculiarities of the category "perceptual space" in musical art.* ***The methodology*** *of the research is based on the interdisciplinary integration of the methods of modern philosophy, cultural studies and art history.* ***Scientific novelty*** *of the article is the substantiation of the inseparable interconnection of space and man, which makes it possible to consider this category one of the fundamental forms of understanding the world and thinking about the world in musical art. For a full study of the perceptual space in music, there are means that facilitate the creation of connections of elements both within the composition and between objects of art and reality.* ***Conclusions.*** *Continuation and deepening of the study of spatial means and principles of form formation in music create prerequisites for a deeper understanding of the nature of space in art. This process also contributes to the identification of common psychological, physical, compositional patterns, concentrates spatial perception in music. To such we attribute the following: the value of the unconscious in creating conditions corresponding to the activation of sensory channels responsible for visual perception; the operation of general physical laws; the basis of the mechanism of associativity,*

motor modeling in music; the necessary generality of the stages of understanding is image-sensation, image-perception, image-representation; the basis of the unity of the compositional principles of visual and musical arts; the general effect of the principles of formal composition (the principle of simplicity, the influence of geometric forms on emotional perception, the arrangement of musical marks on the plane of the score, such as the relationship between the figure and the plane and other positions in music).

***Key words**: space, space of musical art, perceptual space, composer creativity, synaesthesia*

Актуальність теми дослідження. Актуальним для розвитку наукового знання бачиться осмислення динамізму існування простору в музиці у контексті взаємозв'язку загальної науки і музичного мистецтва. Вельми закономірно, що досягнення у природничих науках знаходять своє продовження в музичній творчості, що у значній мірі стосується й такої категорії, як музичний простір. Феномен музичного простору дозволяє виявити рідкісну властивість його онтології – цілісність, незважаючи на відмінності і самостійну реальність його різновидів – в даному випадку перцептуального простору.

Аналіз досліджень і публікацій. Багато вчених, зокрема такі як: Р. Арнхейм, Б. Віппер, Г. Вельфлін відзначали спільні засади в організації творів різних видів мистецтва, що мають загальні ознаки – ритм, нюанс, тональність, лад, фактуру. Ці підходи лягли в основу дослідження спеціального і неспеціального змісту видів мистецтв у працях М. Кагана [6], В. Холопової [13]. В. Ванслов підкреслював, що при дослідженні споріднених видів мистецтва (наприклад, образотворчого та музичного) використовують подібні терміни, що вказує на «певний перегук мистецтв» [3, 27], а у процесах просторового сприйняття художника і музиканта існують загальні закономірності, обумовлені законами фізики. Так, наприклад, схожість сприйняття звуку і кольору створюється в результаті одних й тих же хвильових процесів, що лежать в їхній природі.

У музичній науці просторові властивості елементів музичної мови (музичний звук, гармонія, фактура) піднімалися О. Андрєєвим [1], Ю. Коном [8], Е. Куртом [7], О. Лосєвим, М. Скребковою-Філатовою [11] і рядом інших авторів.

Перцептуальний (чуттєвий) простір людини – це відображення органами чуття просторових і часових характеристик реального світу [9, 135]. Дослідження розбудовуємо не тільки з позиції того, як змінювалася перцепція простору в ході історії розвитку науки (філософії, естетики, культурології, мистецтвознавства, психології), але й приділяючи серйозну увагу тому, як композиторська діяльність свідомо впливає на сприйняття людини, намагаючись створити адекватне відображення просторового образу світу у своїх творах. Важливим припущенням є те, що спільність психофізичних процесів і видів мислення, актуалізованих в різних видах мистецтва при просторовому чуттєвому сприйнятті, створює передумови існування ряду універсальних принципів, що забезпечують зближення різних видів мистецтва в акті художнього сприйняття та творчості.

Метою дослідження є розкрити значення та особливості категорії «перцептуальний простір» у музичному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Перспективним для музики бачиться вивчення просторових властивостей середовища, маси, поверхні, кольору і світла як загальних понять, властивих суміжним видам мистецтва. Тут для нас важливо не стільки «візуальне» трактування засобів музичної виразності, скільки розуміння нестандартних способів «вирішення» музичних композицій як специфічного вираження – дієвого мислення у музиці, яке реалізує себе не стільки на рівні музичної мови, а й в параметрах стилю композитора. Вельми своєчасною бачиться постановка питань щодо графічності музичних стилів, наприклад, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Ч. Айвза щодо колористичності музики К. Дебюссі, О. Мессіана.

Виникнення просторової композиції у сприйнятті слухача в музиці у значній мірі базується на узагальненні кінетичного досвіду людини – візуального, соматичного, слухового. Подібна взаємодія простору та часу в музичному образі багато в чому пояснюється феноменом синестезії, що виникає при сприйнятті музичного простору. Процесу сприйняття творів мистецтва реципієнтом властива складна аналітична робота мозку, яка, крім того, виявляється по-різному, організована у просторі і часі. Так, згідно зі спостереженнями Л. Веккера, образ в просторових видах мистецтва сприймається у просторі весь одночасно, одноразово, а потім відбувається його сегментування, тобто поелементний аналіз [4].

Важливим досягненням досліджень у цьому напрямку є виявлення загальних психічних та композиційних закономірностей, які актуалізують просторову перцепцію в різних видах мистецтва і в музиці зокрема. Такі результати обумовлені, на наш погляд, ще й тим, що при розпізнаванні і впізнаванні об'єктивних явищ дійсності в музиці включається наочно-образне мислення. Останнє, до певної міри, обумовлено тим, що презентація музичного твору зазвичай здійснюється в концертних залах, традиційно розділених на сценічну і зорову частини. Просторове положення глядача несвідомо включає механізми сприйняття аудіальних явищ як візуальних, тобто, якби розміщених на площині. Тим самим відбувається активізація наочно-образного мислення, що характеризується рішенням інтелектуальних завдань сприйняття з опорою на внутрішні візуальні образи.

Виявлені закономірності послужили дослідникам мистецтва основою використання міждисциплінарного підходу та дослідження простору через внутрішні взаємозв'язки і діалектику певних пар опозицій. До таких опозицій, наприклад, Г. Вельфлін відносить: лінійність – мальовничість; площинність – глибинність; замкнутість – відкритість; безліч – єдність; абсолютність – відносність; тектонічність – атектонічність; цілісність – дробність; статика – динаміка; кривизна – прямизна; вертикаль – горизонталь; симетрія – асиметрія [5, 9].

Психологічний механізм, який лежить в основі встановлення «образів зв'язків» речей і «образів дій» з ними» у просторовій перцепції різних видів мистецтва – це асоціативність, а її окремий випадок – метафоричність.

Асоціативність підсилює систему міжчуттєвих зв'язків та досліджується в сучасній музичній науці у вигляді певної психофізичної здатності – синестезії. Вчені вважають, що активізації синестезії сприяють не тільки процеси наочно-образного мислення, а й кінетичний, кінестетичний досвід тіла. Процес просторового сприйняття визначається, на наш погляд, не тільки наочно-образним, але й композиційним мисленням, оскільки композиційне мислення збирає всі наші уявлення про світ в особливий художній образ.

Моделюванню простору у візуальних мистецтвах служать прийоми створення оптичних ілюзій, пов'язані з тим, що наочні якості предметів часто не відповідають реальній дійсності, але при цьому можуть значно змінити їхній вигляд, підкреслити певні смислові константи. Мистецтво оптичних ілюзій вимагало від майстрів розвитку цілком конкретних характеристик сприйняття, які підсилюють смислове звучання зображеного в творі. До таких якостей віднесемо спостережливість і стійкість уваги, наочно-дієве практичне мислення, що реалізуються через взаємозв'язки між просторовими уявленнями, образним мисленням та пам'яттю, запам'ятовування властивостей об'єкта, чутливість до співвідношення рельєфу і площини, колірної і світлової диференціації, групування об'єктів та інші.

Музика, також як і всі інші види творчості, виступає певним мистецтвом ілюзії. Композитори, коли свідомо, а коли й інтуїтивно, багато в чому засвоїли закони візуальних мистецтв, створюючи певні смислові акценти, спрямовуючи сприйняття слухачів на ті чи інші властивості об'єкта і роблячи, таким чином, його впізнавання музичними засобами. Перерахуємо лише деякі принципи формальної композиції: принцип простоти, вплив геометричної форми на емоційне сприйняття, розташування фігури на площині, співвідношення фігури і площини та інші. Коротко зупинимося на деяких з них.

Так, в основі дії принципу простоти лежить закон «загальності». Р. Арнхейм довів, що будь-які складні форми у процесі сприйняття наближаються до елементарних – колу або квадрату, трикутнику [2, 27]. Дію принципу простоти ми спостерігаємо в організації музичних форм, коли багаточастинні композиції мають форму другого плану – великі, прості структури, а також в побудові тональних планів, де перехід з однієї тональності в іншу сприймається через логіку звичайних функціональних відносин в однотональному творі, а тональний розвиток твору узагальнюється як функції вищого порядку.

При дослідженні питання симетрії та асиметрії, загальних закономірностей принципів групування в мистецтві ми знову стикаємося з проявами наочно-образного мислення, для якого властиве не стільки відображення предметних характеристик елементів, скільки дослідження процедурних особливостей змін їхніх станів. У дослідженні музичного мистецтва це проявляється у вивченні напрямків, інтенсивності та загальної динаміки функціональних змін. Так, Д. Вілсон також показує різноманітні види прояву симетрії в музиці, роблячи акцент на форму, але у висновках вважає, що симетрія – це психологічний патерн, що спирається на розвинуте почуття пропорції і балансу. Розуміючи симетрію як фактор свідомості і мислення

людини, дослідник показує, як оновлювалися уявлення про симетрії в зв'язку з новим тлумаченням частоти, відносності, ряду, що відбивається в принципах Золотого перетину, ряду Л. Фібоначчі, трикутника Паскаля, модулора Ле Корбюзьє. Д. Вілсон показує, як арифметичні, геометричні та фізичні пропорції можуть впливати на твори сучасних композиторів в галузі електронної музики [14].

Принцип інваріантності, який виявляється в образотворчому мистецтві через прийом збереження незмінним якогось зразка, з найбільшою ясністю реалізує себе в музичній формі і інтонаційній роботі. Найбільш значимі в інтонаційному плані елементи об'єднуються у логічний ланцюг – сукупний тематичний процес, який фактично виявляє фігуру (її ознакою є однорідність елементів, що об'єднуються). Метою дослідження інтонаційних процесів стає усвідомлення комплементарності фігуро-фонових відносин, поглиблене розуміння музично-образного змісту, що розкривається через особливості інтонаційної драматургії [12, 177]. Спосіб аналізу музичного простору на основі інваріантності у творі на рівні інтонаційної драматургії представляється перспективним для вивчення «силових ліній», «позитивного» і «негативного простору» в музиці, які розкриваються через тяжіння та відштовхування елементів.

Науковою новизною статті є обґрунтування нерозривного взаємозв'язку простору та людини, що дозволяє вважати цю категорію однією з фундаментальних форм усвідомлення світу і мислення про світ в музичному мистецтві. Для повноцінного дослідження перцептуального простору в музиці виявляються засоби, що сприяють створенню зв'язків елементів як всередині композиції, так й між об'єктами мистецтва і дійсності.

Висновки. У підсумку, можна констатувати, що продовження і поглиблення вивчення просторових засобів та принципів формоутворення в музиці створює передумови для більш глибокого розуміння природи простору в мистецтві. Цьому процесу також сприяє й виявлення загальних психологічних, фізичних, композиційних закономірностей, що концентрує просторову перцепцію в музиці. До таких віднесемо дослідження ролі несвідомого при створенні умов, відповідних активізації сенсорних каналів, що відповідають за візуальне сприйняття; дії загальних фізичних законів; основ дії механізму асоціативності, рухового моделювання в музиці; основ спільності етапів сприйняття – образ-відчуття, образ-сприйняття, образ-уявлення; основ єдності композиційних принципів візуальних та аудіальних видів мистецтва; загальної дії принципів формальної композиції (принципу простоти, впливу геометричних форм на емоційне сприйняття, розташування фігури на площині, типу співвідношень фігури і площини та інших в музиці).

Література

1. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности. Ч. 1. Москва: Музыка, 1996. 190 с.

2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва: Прогресс, 1974. 386 с.

3. Ванслов В. Изобразительное искусство и музыка. Л.: Художник РСФСР, 1983. 400 с.

4. Веккер Л. Психика и реальность: единая теория психических процессов. Москва: Смысл, 2000. 587 с.

5. Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. М.: ОГИЗ, 1934. 390 с.

6. Каган М. Музыка в мире искусств. СПб., 1995. 232 с.

7. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975. 551 с.

8. Кон Ю. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке. *Музыка и современность*. Москва, 1971. Вып. 7. С. 294-317.

9. Панкевич Г. Проблема анализа пространственно-временной организации музыки. *Музыкальное искусство и наука*. Москва: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 124-145.

10. Пахомова Є. Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI ст. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал*. Київ, 2017. Вип. 1 (34). С. 101-112.

11. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке. *Проблемы музыкальной науки*. Москва: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 164-197.

12. Старчеус М. Об инвариантных механизмах музыкального восприятия. *Восприятие музыки*: Москва: Музыка, 1980. С. 167-177.

13. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 320 с.

14. Wilson D. Symmetry and its love-hate role in music. *Computers & Mathematics with Applications*. 1986. Vol. 12, issues 1-2, part B. p. 101-112.

References

1. Andreev, A. (1996). To the history of European musical intonation. Ch. 1. Moscow: Muzyika [in Russian].

2. Arnheym R. (1974). Art and visual perception. Moscow: Progress [in Russian].

3. Vanslov, V. (1983). Fine art and music. L.: Hudozhnik RSFSR [in Russian].

4. Vekker, L. (2000). Mind and reality: a unified theory of mental processes. Moscow: Smyisl [in Russian].

5. Vyolflin, G. (1934). Art of Italy and Germany of the Renaissance. Moscow: OGIZ [in Russian].

6. Kagan, M. (1995). Music in the art world. St. Petersburg [in Russian].

7. Kurt, E. (1975). Romantic harmony and its crisis in «Tristan» by Wagner. Moscow [in Russian].

8. Kon, Yu. (1971). On a property of the vertical in atonal music. Moscow. 7. 294-317 [in Russian].

9. Pankevich, G. (1978). The problem of analyzing the space-time organization of music. Musical art and science. Moscow: Muzyika. 3. 124-145 [in Russian].

10. Pahomova, E. & G. Sintez I (2017). Synthesis and synesthesia in the works of Ukrainian composers of the second half of the XX – beginning of the XXI century. The journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky: scientific journal. Kyiv. 1 (34). 101-112 [in Ukrainian].

11. Skrebkova-Filatova, M. (1975). Dramatic role of texture in music. Problems of music science. Moscow: Sov. kompozitor. 3. 164-197 [in Russian].

12. Starcheus, M. (1980). On invariant mechanisms of musical perception. Music perception. Moscow: Muzyika. 167-177 [in Russian].

13. Holopova, V. (2000). Music as an art form. St. Petersburg: Lan.

14. Wilson, D. (1986). Symmetry and its love-hate role in music. Computers & Mathematics with Applications.. Vol. 12, issues 1-2, part B. p. 101-112 [In English].

УДК 78.01:78.03

Борисенко Тетяна Вікторівна,
викладач предметної комісії
камерного ансамблю Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра,
здобувач кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
tanyabor007@gmail.com
ORCID: 0000-0003-4508-6146

СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР МИКОЛИ СІЛЬВАНСЬКОГО

Мета роботи. *Зробити стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр Миколи Сільванського.* ***Методологія дослідження*** *включає компаративний метод при стилістичному аналізі фортепіанних мініатюр М. Сільванського. Твори композитора розглядаються в контексті розвитку української та європейської музики XX ст. на основі порівняльного культурно-історичного аналізу.* ***Наукова новизна.*** *Вперше зроблено стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр М. Сільванського з акцентом на різновиди творів в неоромантичному напрямку музики композитора.* ***Висновки.*** *На основі стилістичного аналізу фортепіанних творів М. Сільванського окреслено їхні основні образні сфери. А саме: втілення літературних сюжетів, музичного пейзажу, психологічні нариси, твори моторного напрямку. Визначено, що творчість композитора відбувалась в рамках неоромантизму.*

Ключові слова: *стилістичний аналіз, фортепіанні мініатюри М. Сільванського, неоромантизм, когезія, символ, міфологема.*

Борисенко Татьяна Викторовна*, преподаватель предметной комиссии камерного ансамбля Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра, соискатель кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Стилистический анализ фортепианных миниатюр Николая Сильванского

Цель работы*. Сделать стилистический анализ фортепианных миниатюр Николая Сильванского.* ***Методология исследования*** *включает компаративный метод при стилистическом анализе фортепианных миниатюр М. Сильванского. Произведения композитора рассматриваются в контексте развития украинской и европейской музыки XX века. на основе сравнительного культурно-исторического анализа.* ***Научная новизна.*** *Впервые сделан стилистический анализ фортепианных миниатюр М. Сильванского с акцентом на разновидности произведений в неоромантическом направлении музыки композитора.* ***Выводы.*** *На основе стилистического анализа фортепианных произведений М. Сильванского обозначены их основные образные сферы. А именно: воплощение литературных сюжетов, музыкального пейзажа, психологические очерки, произведения моторного направления. Определено, что творчество композитора проходило в рамках неоромантизма.*

Ключевые слова*: стилистический анализ, фортепианные миниатюры М. Сильванского, неоромантизм, когезия, символ, мифологема.*

Borysenko Tetjana*, lecturer of chamber music Kyiv Institute of Music named after R.M. Gliere, researcher of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Stylistic analysis of piano miniatures Nikolay Silvansky

© Борисенко Т. В., 2018

Objective. *Make a stylistic analysis of the piano miniatures by Nikolai Silvansky.* ***The research methodology*** *includes a comparative method in the stylistic analysis of pianistic miniatures by M. Silvansky. The composer's works are considered in the context of the development of Ukrainian and European music of the 20th century. Based on a comparative cultural and historical analysis.* ***Scientific novelty****. For the first time, a stylistic analysis of pianistic miniatures by M. Silvansky was made with an emphasis on the variety of works in the neo-romantic direction of the composer's music.* ***Conclusions****. Based on the stylistic analysis of M. Sylvansky's piano works, their main imaginative spheres are designated. Namely: the embodiment of literary subjects, musical landscape, psychological essays, works of motor direction. It is determined that the composer's creativity passed within the framework of neo-romanticism.*

Key words: *stylistic analysis, piano miniatures by M. Silvansky, neoromanticism, cohesion, symbol, mythology.*

Актуальність теми дослідження. Твори М. Сільванського широко відомі, популярні серед музикантів та слухачів. Висока художня цінність фортепіанного доробку композитора постійно привертає увагу молодих виконавців. Його творча манера пізнавана, наділена особливим світосприйняттям та стилістичними засобами. Ці якості впливають на мислення, почуття та сприйняття слухачів. Щоб усвідомити, що саме приваблює в музиці М. Сільванського, чому вона так актуальна нині, необхідно провести мистецтвознавчий аналіз його фортепіанних мініатюр.

Аналіз досліджень і публікацій. Музичний доробок М. Сільванського не отримав ґрунтовного вивчення. У працях вітчизняних дослідників зустрічаються окремі згадки про його фортепіанні цикли. Так, мистецтвознавець Віктор Клин частково розглядає цикл «Пригоди барона Мюнхаузена» в монографії «Про музику». Він відзначає, що однією з характерних рис для творчості композитора є програмність. На підтвердження його думки у статті «Фортепіанний цикл М. Сільванського "Пригоди барона Мюнхаузена" у жанрово-стильовому та виконавському аспектах» дослідниця Ольга Суховерська відмічає, що стилістично п`єси продовжують класико-романтичну традицію програмної музики, розпочату Ф. Лістом та Г. Берліозом, вказує на близькість до системи Р. Вагнера через наявність наскрізної лейттеми. В свою чергу, Галина Ніколаї в статті «Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття» робить висновок, що циклічні твори М. Сільванського є типовим явищем української музики до 60-х років.

Зовсім інший внесок композитора в українську музику цікавить дослідницю Наталію Ревенко. В статті «Тенденції розвитку моторних жанрів в українській музиці другої половини ХХ століття» вона відносить етюд М. Сільванського «Вічний рух» до найвищих досягнень фортепіанної техніки. Про темброво-фактурні риси творів М. Сільванського пише також піаністка Тетяна Омельченко. Вона аналізує сонату для скрипки та фортепіано в статті, присвяченій цьому твору. Цікаві її висновки, як досвідченого виконавця-ансамбліста, щодо впливу музики Дмитра Шостаковича на творчість композитора. Вона виявляє характерні риси твору (монументальність, принцип тембрової персоніфікації, система лейтмотивів та ін.). Дослідниці Світлана Глушкова та Галина Пужай підсумовують значення «гуманістичних музичних образів» для музики М. Сільванського в статті «Фортепіанні твори

сучасних композиторів в інструментальній підготовці вчителя музичного мистецтва».

Однак, в порівнянні з популярністю його творів серед виконавців, кількість дослідницьких робіт вкрай обмежена. Зазвичай ім`я М. Сільванського асоціюється з дитячою музикою. І дійсно, він є автором багатьох творів для дітей. Серед них Легкий концерт для фортепіано з оркестром, фортепіанні цикли, численні п`єси та етюди. Але мало хто пам`ятає, що його перу належать п`ять концертів для фортепіано з оркестром, фортепіанні сонати, три балети, твори для симфонічного оркестру, камерні ансамблі.

Мета дослідження – здійснити стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр М. Сільванського, виявити основні напрямки та образні характеристики творів. Виявити когезію, спільні та різні риси між творами М. Сільванського та інших композиторів ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. М. Сільванський мав прекрасну освіту. У 1944 році він закінчив Московську консерваторію по классу фортепіано у Якова Фліера. По композиції вчився у Валерія Барабашева у Харкові (з 1950 по 1953 роки). Його виконавська програма піаніста-віртуоза включала трансцедентні етюди, серед яких твір «Блукаючі вогні», соната «Після прочитання Данте» Ф. Ліста, Концерт №3 та «Рапсодія на тему Паганіні» С. Рахманінова та ін. Саме тому його фортепіанна музика написана з такою майстерністю, знанням та тонким дотепним використанням тембрів рояля, різноманітних винахідливих технічних засобів. З 1944 по 1953 рік М. Сільванський працював солістом Харківської обласної філармонії. Водночас, викладав в Харківському музичному училищі та консерваторії. З 1953 року він був викладачем Київської середньої спеціальної школи ім. М. Лисенко, а з 1955 року і Київської консерваторії ім. П. Чайковського (з 1963 року доцент).

Період життя та творчості М. Сільванського збігається з часом обмеження українського культурного життя рамками тоталітаризму. Вільне спілкування митців та простих людей із зарубіжними колегами, їхньою творчістю були під суворим контролем. Культурна ізоляція була ідеологічно спланована і підтримувалася «згори». Тому для українського мистецтва до 60-х років загалом і музики зокрема було характерним стримання у використанні новаторських технік композиторського письма, дотримання класико-романтичних традицій. Не зважаючи на це, у творчості М. Сільванського прослідковуються тогочасні модернові європейські тенденції. Неоромантизм, який панував в українській літературі на початку ХХ століття (твори Олександра Довженка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Миколи Хвильового, Олександра Олеся, Євгена Плужника, Юрія Яновського та ін.) має віддзеркалення і в музиці Миколи Сільванського, Віктора Косенка, Станіслава Людкевича, Юлія Мейтуса, Михайла Вериківського, Костянтина Данькевича, Андрія Штогаренка, Михайла Дремлюги, Володимира Оголевця, Михайла Скорульського та багатьох інших. На думку музикознавця Анатолія Калениченка: «…ситуація постромантизму мала в Україні не лише штучні причини (Сталінські ідеологічні настанови 1930-1950-х років з орієнтацією на

західноєвропейську музику XIX ст..), а й природні (романтичне світосприймання й особливості менталітету українців, де певну роль відіграє сентиментальність)» [4]. Як підтвердження, наведемо приклад музики композиторів західної України, на територіях, які не входили до складу СРСР та композиторів діаспори, творчість яких також проходила в постромантичному напрямку (творчість Сергія Борткевича, Богдана Веселовського, Леоніда Гайдамаки, Миколи Фоменка та ін.).

Які ж, власне, риси неоромантизму приваблювали українських митців? Неоромантизм продовжує лінію класичного романтизму. Значною мірою він сформувався під впливом філософії Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше. Митців-неоромантиків хвилює конфлікт з дійсністю, але він долається силою особистості. Акцент переноситься на внутрішній світ людини, характер, вольові якості. Відбувається поетизація соціальних змін («Залізниця» В. Сосюри, «Повстання» В. Еллана-Блакитного). Неоромантизм поєднує в собі прийоми символізму, імажинізму з його яскравими образами та футуризму з урбаністичними алюзіями. Зокрема це стосується втілень техніцизму в музичних творах, притаманних музиці XX ст..

«Технологічний вибух» [5, 73], що стався в європейській культурі в кінці XIX – початку XX ст. привніс своєрідні засоби виразності в музику. Механістичність, остинатність, повторюваність, які є характерними ознаками техніцизму в музиці XX ст, знаходять відображення в творах різних композиторів (згадаємо «Болеро» М. Равеля, «Сарказми» С. Прокоф'єва, «Алегро-барбара» Б. Бартока та багато ін.) Прояви техніцизму існували в різних мистецько-культурних течіях. Наприклад, у футуризмі, який мав відобразити нову дійсність, темп життя в індустріальному світі, де люди схожі на дрібні деталі великого бездушного механізму.

Розглянемо твори М. Сільванського, які втілюють техніцизм. «Вічний рух». Етюд для фортепіано. Основна тональність сі-мінор. Одразу зазначимо два компоненти, що контрастують один з одним. Позитивна програмна назва і тональність, яка за звичай використовується композиторами в драматичних, навіть скорботних творах. (Сонати сі-мінор Ф. Шопена та Ф. Ліста, Месса сі-мінор Й. С. Баха та ін.). Своїм похмурим настроєм та невгамовним рухом створює аллюзію з dance macabre (галл. від фр. танок смерті) у романтиків. Про поєднання тональності сі-мінор та вальсу (символу романтичної епохи) з втіленням dance macabre, музикознавець Лариса Кириліна пише: «Можливо цей смисловий відтінок потенційно укладав в собі Вальс-фантазія Глінки з його непересічною тональністю h-moll, зламаною секундовою інтонацією і "неправільними" трехтактовими фразами» [3, 44]. Танцювальність «Вічного руху» зовсім іншого характеру при розмірі чотири чверті та стрибаючих басах. Твір починається коротким однотактним вступом акомпанементу лівої руки (з авторською позначкою marcato, staccato). Він складається з чергування басових тонічних та розкладених домінантних вісімок октав. В домінантних октавах до верхнього звуку додається терція спочатку мала, потім – велика, що в цілому сприймається як чергування мажоро-мінора. Одразу задається тон механістичного жорсткого руху, який дуже нагадує вступ до «Сарказму» №1

ор. 17 С. Прокоф`єва та басову партію акомпанементу в «Алегро-барбаро № ор.49 Б. Бартока.

Тема, що з`являється в другому такті, викладена шістнадцятими (з авторською вказівкою legato). Вона вертка, іронічна, багата на хроматизми. Спочатку сприймається як алогічна, але аналіз виявляє низпадаючі та висхідні мотиви в їхньому протистоянні. Октави в супроводі сприймаються як удари тяжкого молота. Вони ділять такт на початку теми навпіл (на 1-шу та на 3-тю долі), дедалі в фактурі ущільнюються, частішають, роблять фактуру важчою. Натомість коливання (кружляння) хвилі підйомів та спадів у мелодії стають ширшими, доходять до 3-ї октави. Потім поступово завмирають, акомпанемент стає прозорим (автор лишає без супроводу половину такту), нарешті зовсім зникає. Залишається хроматизована низпадаюча каденція правої руки, що готує перехід до середнього розділу. Твір написаний в простій трьохчастинній формі А-Б-А.

Середній розділ має звучати в тому ж темпі (авторська вказівка l`istesso tempo, scherzando). Тут змінюється характер, завдяки новій тональності ля-бемоль мажор. Дзижчить в малій октаві секундова тема. Загалом, складається враження, що ми перейшли з одного цеху заводу чи фабрики в інший. Стрибаючий характер супроводу лишається, навіть поширюється амплітуда. Тепер, перестрибуючи через праву руку, лівою береться на сфорцандо різка секунда. Вона створює синкопу, заперечуючи слабку четверту долю такту. Нова тональність діє два такти. Наступні два з низпадаючим, насиченим хроматизмами, пасажем в правій та чергуванням тризвуків в акомпанементі (мі мажор, до мажор, сі мажор, соль мажор, ля мінор) не мають прикріплення до певної тональності. У наступних чотирьох повторюється тема в ля-бемоль мажорі та хроматизований низпадаючий пассаж з новою хвилею в кінці угору та вниз.

У наступному такті (т. 9 розділу Б) виникає двохголосна поліфонія в партії правої руки. Середній голос презентує цікаву хроматизовану тему. Низпадаючий полутон (ре, до дієз), стрибок на тритон наверх (соль), та хроматичне низпадаюче заповнення стрибка по хроматизму до ре. Коло замкнулось. Потім ривок ступінчастим (сходинки по три звуки вниз по хроматизму) пасажем правої руки наверх та повторення теми-кола в другій октаві. Знову гама (яка-та ніяка) наверх, та вниз по цілотоновій гамі від соль-бемоля третьої октави до до першої. Далі – реприза.

Загалом, образний стрій твору нагадує технологічні втілення руху в «Сарказмі» №1 ор. 17 С. Прокоф`єва та «Алегро-барбаро» ор.49 Б. Бартока. Він не є поодиноким в творчості композитора. В фортепіанній сюїті «У рідному місті» є частина під назвою «Мала Південна». Змальовує жанрову картинку на дитячій залізниці, яка дійсно існує в Харкові. «Невпинний рух локомотиву, відчуття його швидкості, захоплення дітей подорожжю передані з психологічною вірогідністю, з яскравою театральністю» [2, 320]. П`єса складається з трьох частин А-Б-А. Можна виділити три основні фактурні складові першої частини. Це репетиції акордами, інтенсивна діаграмність верхнього голосу, що має запитальний характер, та квінтовий октавний скачок

в найнижчому регістрі. Саме басові скачки створюють основний поштовх, стимулюють енергійний рух.

Середня частина має прозору фактуру, містить пісенні елементи, схожі на музику до дитячого кінофільму. Взагалі вся п`єса має кінематографічну природу та дещо наївний характер, спрямований на доступність дитячому сприйняттю.

Радісні, енергійні образи цих двох творів втілюють позитивістські погляди на технічну революцію XIX – XX ст.. В цей період між людиною та Машиною закладаються певні зв`язки, іноді корисні та конструктивні, засновані на взаємодії, але часто суперечливі та конфліктні. Машина стає головним символом Новітнього часу. Виникає міфологема «Людина-Машина», одним з аспектів якої є Перпетуум мобіле (надалі П. М.) або Вічний рух. Словник з української фольклористики дає наступне визначення міфологеми: «Міфологема – мотив чи образ міфологічної системи, який має певне значеннєве поле, власну семантику або з яким пов`язаний ряд міфологічних уявлень… Під міфологемою у фольклорі і літературі розуміється той мотив, образ, що зберігає свій міфологічний смисл. Тим вона відрізняється від звичайного мотиву, семантика якого як складова системи мотивів того чи іншого сюжету може змінюватися, варіюватися (напр.., мотиви суму, любові)» [6, 252]. Тож узагальнюючий характер Вічного руху є втіленням міфологеми «Людина-Машина».

Численні втілення П.М. існують в різних видах мистецтва, наприклад, в кіно («Прибуття потягу на вокзал Ла-Сьота» братів Люм`єр, «Колесо» реж. А. Ганс), симфонічній музиці (А. Онеггер «Пасіфік – 231», О. Мосолов «Завод. Музика машин», Д. Мійо «Блакитний експрес», «Сільськогосподарські машини» та ін.). З симфонічної музики П.М. інтегрується в камерну музику (Б. Бріттен фінал Сонати для віолончелі та фортепіано op.65, 3-тя частина Сюїти для скрипки та фортепіано op.6, А. Онеггер фінал Сонатини для кларнета та фортепіано, М. Равель фінал Сонати для скрипки та фортепіано, А. Шнітке Соната для скрипки та ф-но № 1 ч. 2 та багато ін.). Саме цю тенденцію продовжують і твори Вічний рух та Мала Південна М. Сільванського, які також втілюють міфологему «Людина-Машина».

У 20-ті роки XX століття радянський вчений Б. Асаф`єв, досліджуючи питання побудови музичної форми, писав про сучасних композиторів та про те, що вони формували «свої звукові концепції на основі реально випробуваних рухів, а не тільки внутрішніх переживань, споглядань, спогадів» [1, 248]. Саме такими є і твори М. Сільванського, який багато творів дитячого репертуару приділяє втіленням гри. Стан гри є найбільш природнім для дитини. Ці твори продовжують лінію, розпочату дитячим циклом Р. Шумана, дитячими п`єсами В. Косенка, наприклад такою як «Ранок у садочку». Дуже цікаві для починаючих піаністів п'єси «Гра», «Пінг-понг», «Машина автомат», «Ловимо один одного». Вони відрізняються швидким рухом, дієвістю. Ці твори зображують ігри, в які діти звикли грати, спілкуючись один з одним. «Типовий для гри вихід за межі буденного життя [2]» створює особливий піднесений настрій. Для формування активної творчої уяви молодим виконавцям важливо

мати справу з яскравими, сучасними метроритмами та мелодіями. Так, в цих творах композитор використовує акценти та синкопований ритм, короткі штрихи стаккато та ламані мелодії. Ці п`єси часто виконуються, що свідчить про їхню актуальність і нині.

Для українських композиторів є характерним звертання до перевтілень літературних сюжетів у фортепіанну музику. Широко відомі цикли «Казки Г. Х. Андерсена» С. Борткевича, «Казки та історії» Ю. Шамо, Поема за твором Т. Шевченка «Гайдамаки» Ф. Надененко, «По сторінках казок В. Варицького» А. Погорельського, «Снігова королева» Ж. Колодуб. У руслі програмності і реалізації літературних сюжетів створені цикли М. Сільванського. А саме: цикл п`єс «Пригоди барона Мюнхаузена», замальовки за поемою М. Гоголя «Мертві душі», чотири музичні картинки за байками І. Крилова «Слон і Моська», «Бабка і Мурашка», «Квартет», «Ворона і Лисиця», музичні картинки за твором О. Пушкіна «Сказка о попе и работнике его Балде». Програмність, яка проявилась у музиці романтиків Ф. Ліста та Г. Берліоза, характеристичність та жанровість «Картинок з виставки» М. Мусоргського знайшли відображення в циклах М. Сільванського.

Серед фортепіанних творів М. Сільванського можна виділити п’єси, що втілюють пейзажну лірику, споглядальні задумливі образи. Вони продовжують романтичні настрої деяких програмних п’єс М. Лисенка, пошуки виразності, психологічної експресії прелюдій Б. Лятошинського (№ 1 ор. 38 і № 2 ор. 44). Звукозображальна традиція має давні коріння та різноманітні витоки, починаючи з давніх мисливських орнітоморфних інструментів та манків, що наслідували звуки птахів. Відомі численні «Зозулі», написані в епоху бароко, пташині голоси та сцена біля струмка в Шостій симфонії Л. В. Бетховена. Романтична доба також вносить свою лепту в створювання музичних картин. Вони мають різні емоційні характеристики від споглядальних до драматичних (симфонія №1 ор.68 «Море» Й. Брамса, увертюра «Гебріди» ор. 26 Ф. Мендельсона та ін.). Це програмні твори, в яких важливу роль відіграє вербалізація задуму композитора за допомогою назви. Саме вона дає налаштування слухачеві на певний образ, який створюється в його уяві іще до того, як зазвучить музика.

Романтичну традицію програмної музики XIX століття продовжують і фортепіанні мініатюри М. Сільванського «Вночі на річці», «Увечері», «Ноктюрн», «Літній вечір». В цих творах відбувається процес індивідуалізації та психологізації образів. Водночас, композитор знаходить нові просторові фактурні ефекти, такі як розширення діапазону звучання із використанням крайніх регістрів, поліфонізація фактури. Пейзажна лірика у М. Сільванського містить в собі палітру засобів, що відтворюють візуальне і психологічне начала. Так, в п`єсі «Вночі на річці» основна наспівна тема в середньому регістрі на фоні коливання октав в крайньому верхньому викладена терціями. Це надає музиці характеру романтичного дуету на кшталт знаменитого «Місячного сяйва» К. Дебюссі. Твір М. Сільванського написаний у тричастинній формі (А-Б-А1), в якій крайні частини – неспішний інтимний діалог. Натомість середня – бурхлива. Висхідні арпеджіо змальовують новий бурхливий стан погоди, вітер,

хвилі. І не тільки в природі міняється настрій. Навпаки, вона є віддзеркаленням психологічного стану людей, що вели бесіду. Наприкінці середнього розділу декілька разів лунає запитальний мотив, схожий на «Щедрик». І як спокійна відповідь звучить реприза.

В еволюції пейзажного звукопису у інструментальній музиці можна чітко виявити лінію, спрямовану на розширення саме психологічного начала. Для української музики ХХ століття взагалі характерно звернення до музичного пейзажу. Це відомі твори: сюїта «Зима» М. Дремлюги, «Акварелі» Ф. Надененко, «Акварелі» В. Кирейка, «Гуцульські акварелі», «Картини російських живописців» І. Шамо. На початку ХХ сторіччя пейзажні твори з`являються у хоровій музиці К. Стеценка. «Все жило», «Веснушка-весна», «То була тиха ніч», «Вечірня пісня» мають ознаки баркароли. Це і триольний ритм і спокійний трохи погойдувальний характер руху мелодії. В мініатюрах М. Сільванського «Вночі на річці», «Ноктюрн», «Літній вечір» ми також бачимо характерні риси баркароли. Вони втілюють психологічний стан споглядальної медитативності, зануреності у внутрішній інтимний світ людини.

Ще одним втіленням пейзажної лірики в музиці є етюд М. Сільванського «Стрімкий потік». Тріольний рух в темпі Presto не зупиняється від першого такту до закінчення твору. Цим він нагадує романтичні п`єси П. М., які характерні нарисом пантеїстичного вічного руху. Це відомі твори «Бджілка» для скрипки та фортепіано Ф. Шуберта, «Політ джмеля» з «Казки про царя Салтана» М. Римського-Корсакова та ін. Етюд має трьохчастинну форму А–В–А. На перший погляд, твір написаний в тональності соль-бемоль мажор. Водночас музика етюду не вкладається в тональні рамки, корелюється з автономною хроматикою. Так, перший такт, витриманий в соль-бемоль мажорі, змінюється іншим, у якому в лівій руці акомпанемент в до мажорі (тоніка – домінанта – тоніка) підкладається під розкладений соль-бемоль мажорний тризвук у партії правої руки. В подальшому розвитку мигтіння кадровості діатонічних та хроматичних епізодів зберігається. Це надає музиці якогось примарно-фантастичного звучання. Загалом твір має радісно піднесений характер. Початковий розділ створює картину дощового стрімкого потоку. На тлі бурхливих пасажів трапляються короткі «крапельні» мотиви на стаккато. Саме вони додають музичній картині подобу дощу. В середньому розділі твору з'являється танцювальна тема (22-й такт). Вона пурхає по звукам фа-дієз мінорного тризвуку з другої октави в третю та вниз. Завдяки яскравому характеру та майстерному використанню тембрів рояля ця п`єса є дуже популярною, часто звучить на конкурсах юних піаністів, де виконується дітьми 9-10 років. Отже органічне поєднання блискучих технічних прийомів з пантеїстичним забарвленням надають цьому твору неоромантичного звучання.

Яскравим прикладом звукопису також є «Заметіль» М. Сільванського. Він продовжує романтичну традицію відомих етюдів з однойменною назвою. Такі твори зустрічаються серед етюдів Ф. Ліста та етюдів-картин С. Рахманінова. Концертні етюди романтиків створювалися з метою втілення сильних переживань, особливих крайніх станів людини. «Заметіль» Ф. Ліста, наприклад, є глибоко психологічним, відтворює стан самотності, відчаю на фоні бурхливої

завірюхи. На відміну від нього, дитячий етюд «Заметіль» М. Сільванського є цілком гармонійним нарисом природи. Вочевидь, композитор мав на увазі ознайомлення молодого виконавця зі світом романтичних образів. Потужна початкова тема (в ре-мінорі), викладена в басовому регістрі, має активний жорсткий характер. Скачок з тоніки на домінанту і назад змінюється хроматичним сповзанням (ре-до дієз-до бекар), а потім фанфарним стрибком і закріпленням в ля-мінорі. Ця тема контрастує з наступною танцювальною легкою і скерцозною. Вона з'являється в 14-му такті на нюансі субіто піано (тональність сі-бемоль мінор). Інтонаційно вона виникає зі сповзаючого хроматизму першої теми. Не дивлячись на контраст, спостерігається виростання другої теми з першої за принципом моно-тематизму.

Проаналізувавши цей твір, визначено, що він створений у руслі продовження романтичних традицій, як втілення Перпетуум мобіле в природі. Водночас, музична мова твору вбирає в себе елементи як класичного письма, так і елементи автономної хроматики.

Важливою частиною доробку М. Сільванського є два зошити прелюдій, традиційно, по дванадцять в кожному. Вони не належать до дитячого репертуару. Розглянемо декілька творів з Зошита № 1. Прелюдія № 1 написана лапідарними засобами виразності, займає всього два нотних аркуші. Колокольність, симфонічне забарвлення фактури в цьому творі передають космогонічний світогляд автора. Прелюдія № 2 втілює перехід тривожної думки (одноголосна мелодія) від індивідуального сприйняття до узагальнюючої масштабної кульмінації, де мелодія укрупняється, наче обростає дисонуючими акордами. Прелюдія № 5 – акварельно-пейзажна замальовка. Прелюдія № 6 є драматичним центром циклу. Тут також присутні дзвони, трагічний образ втілюється в печальній наче погребальній ході. Тональність сі-мінор та хоральне фактурне викладення додають музиці характер печального філософського роздуму. Прелюдії в циклі розташовані за принципом контрасту, втілюють різні психологічні стани від споглядально-мрійливого (Прелюдія №5), філософсько-роздумливого (Прелюдія №6) до енергійно-рухливого (Прелюдія № 12-токката).

Наукова новизна. Вперше зроблено стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр М. Сільванського з акцентом на різновиди творів в неоромантичному напрямку музики композитора.

Висновки. У фортепіанних мініатюрах М. Сільванського окреме місце займають музичні зображення, пейзажна лірика для яких характерні ознаки баркароли та образи споглядальної медитативності. Досліджуючи твори моторних жанрів, проаналізовано твори «Вічний рух» та «Мала Південна». Визначено, що п`єси є конотаціями П.М. та втіленнями міфологеми «Людина-Машина». Серед характерних рис окреслено: остинатність, механістичність, повторюваність ритмічних, фактурних та мелодійних формул, монотематизм. В фортепіанному доробку М. Сільванського реалізується символ П.М. з позитивістських позицій початку XX століття, а також конотації П.М. в руслі романтичних пантеїстичних образів у («Заметіль, «Стрімкий потік»). Виявлені втілення літературних сюжетів в фортепіанну музику, в яких яскраво виражені

програмність, характеристичність та жанровість, використовується система лейтмотивів. Натомість, «Прелюдії для фортепіано» уособлюють різні психологічні стани людини. Не дивлячись на малу форму, ці твори мають глибокий філософський та узагальнюючий смисл. Проаналізувавши фортепіанні мініатюри М. Сільванського, виявлено, що творчість композитора відбувалась в рамках неоромантичного музичного напрямку. Нині вона є актуальною для виконавців та слухачів, потребує подальшого дослідження.

Література

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском: монография. Ленинград: Музыка, 1977, 376 с.
2. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років XX сторіччя. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня канд..мистецтвознавства. URL http://cheloveknauka.com/tendentsii-postmodernizma-v-kamernyh-proizvedeniyah-ukrainskih-kompozitorov-80-90-h-godov-xx-stoletiya
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX века ч. 3: Поэтика и стилістика: монографія. Москва: Композитор, 2007, 376 с.
4. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Вип. 9. 2009, С. 106-113.
5. Пясковский И. Логика музикального мышления: монография. Київ: Музична Україна, 1987, 179 с.
6. Українська фольклористика: словник-довідник / уклад. і заг. редакція М.Чорнописького. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008, 448 с.

References

1. Asafiev B. (1977) Book of Stravinsky. Leningrad: Music [in Russian]
2. Beregova O. (2000) Tendencies in postmodernism in the camera works of Ukrainian composers of the 80-90s of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis[in Russian]. http://cheloveknauka.com/tendentsii-postmodernizma-v-kamernyh-proizvedeniyah-ukrainskih-kompozitorov-80-90-h-godov-xx-stoletiya
3. Kirillina L. (2007) Classical style in music of the 18th – early 19th century. Part 3: Poetics and Stylistics. Moscow: Composer [in Russian].
4. Kalenichenko A. (2009) Forward, style, current and natural situations in Ukraine Ukrainian Academy of Sciences: materials, presentation, review: Zb. sciences. pr. - Kyiv:IMPE im. M. Rylsky NAS Ukraine,. - Part 9. - p. 106-113 [in Ukrainian].
5. Pyaskovsky I. (1987) The Logic of Musical Thinking. Kyiv: Muzichna Ukraine [in Russian].
6. Chernopysky M. (Eds.) (2008) Ukrainian folklore: Dictionary-directory. Ternopil: Textbooks and manuals [in Ukrainian].

УДК 783.1

Гарькава Ірина Олександрівна,
завідуюча відділом композиції
Київської дитячої музичної
школи №3 ім. В.С. Косенка
miramusic@ua.fm
ORCID: 0000-0002-8016-9361

ХРИСТИЯНСЬКА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ІЩЕНКА

Мета статті – *дослідити християнські мотиви та теми у творчості сучасного українського композитора Юрія Іщенка. В основу* ***методології*** *дослідження закладено комплексний підхід, історико-біографічний, аналітичний метод, що дають можливість визначити основні етапи мистецького становлення композитора.* ***Наукова новизна.*** *Вперше проаналізовано становлення та розвиток християнської тематики на різних етапах творчого шляху Юрія Іщенка.* ***Висновки****. Християнські ідеї, поступово зароджуючись у творчості Юрія Іщенка в 1970-х, поступово досягають свого розквіту починаючи з 2000-х років. Релігійна традиція, сконцентрована в моральних ідеях, образній сфері творів автора, виступає як ціннісний імпульс, що зводить художні авторські пошуки до осмислення духовно-естетичних цінностей православної традиції та української культури. Ідеї покаяння, плачу, тиші, мовчання, молитовності, Фаворського світла, Преображення, панегіричних, хвалебних мотивів стають основними стильовими та смислотвірними константами в хорових, камерно-інструментальних і симфонічних творах композитора зрілого періоду творчості.*

Ключові слова*: творчість композитора Юрій Іщенка, християнська тематика, псалми, симфонічні містерії.*

Гарькавая Ирина Александровна, *заведующая отделом композиции Киевской детской музыкальной школы №3 им. В. С. Косенко*

Христианская тематика в творчестве Юрия Ищенко

Цель статьи *- исследовать христианские мотивы и темы в творчестве современного украинского композитора Юрия Ищенко. В основу* ***методологии*** *исследования заложен комплексный подход, историко-биографический, аналитический метод, которые дают возможность определить основные этапы творческого становления композитора.* ***Научная новизна.*** *Впервые проанализированы становление и развитие христианской тематики на разных этапах творческого пути Юрия Ищенко.* ***Выводы.*** *Христианские идеи, постепенно зарождаясь в творчестве Юрия Ищенко в 1970-х, постепенно достигают своего расцвета начиная с 2000-х годов. Религиозная традиция, сконцентрирована в нравственных идеях, образной сфере произведений автора, выступает как ценностный импульс, приводящий художественные авторские поиски к осмыслению духовно-эстетических ценностей православной традиции и украинской культуры. Идеи покаяния, плача, тишины, молчания, молитвенности, Фаворского света, Преображение, панегирических, хвалебных мотивов становятся основными стилевыми и смыслообразующими константами в хоровых, камерно-инструментальных и симфонических произведениях композитора зрелого периода творчества.*

Ключевые слова*: творчество композитора Юрия Ищенко, христианская тематика, псалмы, симфонические мистерии.*

© Гарькава І. О., 2018

***Garkava Irina**, Head of the Composition Department of the Kiev Children's Music School No. 3 named after. V.S. Kosenko*

Christian themes in the works of Yuri Ischenko

***Purpose of the article** is to study Christian motives and themes in the works of contemporary Ukrainian composer Yuriy Ishchenko. The basis of the research **methodology** is the integrated approach, historical-biographical, analytical method, which make it possible to determine the main stages of artistic formation of the composer. **A scientific novelty**. For the first time, the formation and development of Christian themes at different stages of the creative way of Yuriy Ishchenko was analyzed. **Conclusions**. Christian ideas, gradually emerging in the work of Yuriy Ishchenko in the 1970s, gradually reach their heights since the 2000s. The religious tradition, concentrated in moral ideas, is an imaginative area of the works of the author, acts as a valuable impulse that brings down artistic author's search for an understanding of the spiritual and aesthetic values of the Orthodox tradition and Ukrainian culture. The ideas of repentance, crying, silence, silence, prayer, Favorsky light, transfiguration, panegyric, praiseful motives become the main stylistic and cognitive constants in choral, chamber-instrumental and symphonic compositions by the composer of a mature period of creativity.*

***Key words**: creativity of composer Yuriy Ishchenko, Christian themes, psalms, symphonic mysteries.*

Актуальність теми дослідження. Композитор Юрій Іщенко – вихованець національної класичної школи, сучасник і духовний спадкоємець А. Штогаренка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького - у своїй творчості наслідує, переосмислює і примножує традиції, закладені українським мистецтвом, і першої черги мистецтвом XIX – першої половини XX століття. Серед численних тем, образів його творчості, твори на християнську тематику займають вагоме місце в творчому портфелі композитора. Композиції, Ю. Іщенка, що включають в себе коло тем християнського змісту, утворюють унікальній пласт духовної творчості композитора, до цього часу зовсім не вивчений.

Мета роботи − дослідити християнські мотиви та теми у творчості сучасного українського композитора Юрія Іщенка.

Виклад основного матеріалу. У становленні творчого шляху Ю. Іщенка спостерігається спадковість та потужна сила впливу національної музичної традиції на формування сучасного митця. Б. Лятошинський, згадуючи про мистецькі заповіді свого педагога, композитора Р. Глієра, зазначав, що він « <…> вимагав тільки одного: щоб ми були щирі у своїх музичних висловлюваннях, щоб у них незмінно відчувалась правдивість думки і почуття <…>» [5, 14]. Щирість висловлювання - одна з найперших заповідей Юрія Яковича. У період навчання в консерваторії й аспірантурі у його музиці відображалися знання, отримані на лекціях та під час самостійної роботи. Музика Ю. Іщенка другої половини 60-х – 70-х років сповнена «відчуттям подиху сучасності» [4, 42]: композитор щиро і відверто втілює у художніх концепціях складні процеси власної світоглядної трансформації у зв’язку з освоєнням нових духовних і практичних обріїв. У 80–90-х роках творчість митця проникнута «тотальною семантизацією» (М. Ковалінас). У музиці цих років триває пошук символів, смислоутворюючих елементів на різних рівнях композиції від драматургії, формотворення до окремих інтонацій, тембрів,

гармоній та мотивів, здатних відтворити весь спектр філософсько-аналітичного прозріння митця, пов'язаного зі щирим усвідомленням немеркнучої цінності християнської етики і моралі. Творчість композитора піднімається на рівень музичної філософії, яка є природнім продовженням пошуків національної християнської традиції Г. Сковороди, П. Юркевича та релігійної філософії Є. Трубецького, М. Бердяєва, Л. Шестова. Вол. Соловйова. У 2000-х роках майстер зосереджується на творах християнської тематики. Просвітлення Божим словом, текстами Старого і Нового Заповітів стає головною темою щирої музичної сповіді нашого сучасника. Протягом багатьох років у різні періоди творчості стимулами до активного пошуку у музиці Ю. Іщенка були творчість вчителів, великих композиторів-сучасників і явища світової музичної спадщини, нетлінні художні цінності фольклору та філософські праці, біблійні тексти і сюжети. І завжди його музика позначена активною пізнавальною авторською позицією, оригінальним ракурсом осмислення художнього феномену, стильовою довершеністю втілення власної ідейної концепції - рефлексії на отримані знання, враження, досвід, щирим емоційним відгуком, озвученим у музичній формі-процесі.

Хронологічні дати еволюції майстерності композитора збігаються з етапами духовного зростання творчої індивідуальності та свідомої «зустрічі» майстра і початком глибинного вивчення, засвоєння певних стильових та стилістичних явищ музичної культури.

Перший етап, «достильовий», за визначенням Майстра [3, 262], коли відбуваються початкові спроби створення власних музичних композицій на основі знань і навичок, отриманих у школі, вузі, аспірантурі, тривав від опусів, написаних у 14 років («Експромт», «Коло берегів Індії»), до «В'єтнамської сюїти» для симфонічного оркестру (1962) і вокального циклу на слова Р. Гамзатова (1964). Автор зізнавався у своїй автобіографії, що йому значно легше писати музику, пов'язану зі словом: «Я себе вважаю скоріше вокальним композитором, ніж інструментальним. Вокальну музику я створюю легше і природніше» [3, 255]. Серед найяскравіших творів цих років - кантата «Русь» (1959), романси «Берізка», «Доброго ранку» (1957), «Дівчинка-жебрачка» (1958), на слова С. Єсеніна, «Гуцульська пісня» для скрипки і фортепіано, Перша симфонія (1963).

Показовим у руслі становлення духовного світогляду митця є звернення у перших своїх вокальних композиціях до віршів Сергія Єсеніна. Двадцятирічного композитора приваблюють ранні вірші, написані поетом приблизно у тому самому віці. Молоде захоплення життям його світанком, («Доброго ранку!»), одухотворена любов до рідної природи («Береза»), гострий конфлікт безпомічного відчаю жебрацького дитинства і свята життя заможного світу дорослих («Дівчинка-жебрачка») відлунюють емоційністю юнацького переживання вражень від навколишнього світу як у віршах поета, так і у романсах композитора.

Зосередженням духовних пошуків раннього періоду творчості Юрія Іщенка стала кантата «Русь» для мішаного хору, соліста (баритона) і симфонічного оркестру на слова Сергія Єсеніна. Саме з цим твором, через

поезію геніального російського лірика, відкривається шлях молодого композитора до засвоєння, можливо, поки-що на підсвідомому рівні, християнських моральних максим.

Як відзначають дослідники, тема Русі – одна з провідних у творчості поета. У кожний з періодів вона наповнюється новими акцентами, смисловими барвами і семантичними складовими, але завжди є визначальною для світоглядних позицій митця даного періоду. У ранній ліро-епічній поемі (ліричній сюїті) «Русь», написаній водночас з першою збіркою віршів «Радуниця» (1914) надзвичайно сильно проступають християнські мотиви. Вони зливаються у неподільну синкретичну єдність з ідеєю піднесеної любові до рідної землі, природи села – благословенної Богом реальності, в уяві поета представленої ідилічним образом земного раю: «У ранніх віршах Єсеніна втілено мрію про деякий ідеальний світ, яка, безперечно, пов'язана з християнським ідеалом незримого Божого Граду, небесного Єрусалиму, з православним ідеалом Святої Русі <…>» [7, 37].

Водночас із пошуком нових гармонічних сполук («Берізка», «Доброго ранку») та відкриттям виражальних можливостей некласичних ладових систем («Русь», «Гуцульська пісня», «В'єтнамська сюїта»), вивченням музичної стилістики С. Прокоф'єва (Перша симфонія) у ранніх композиціях вже стверджується схильність молодого композитора до розбудови драматичних концепцій, симфонічність музичного мислення з орієнтацією на філософсько-узагальнений тип музичного викладу, знання оркестру та унікальне темброве чуття партитури, закладаються основні теми, до яких буде звертатися композитор у подальшій творчості.

У своїй автобіографії Юрій Якович вказує на зв'язок ранньої і пізньої творчості композитора: «<…> коли ми розглядаємо ранні, «достильові» твори композитора, чий стиль вже сформувався, ми помічаємо набагато більше спільних рис між його ранніми і зрілими композиціями, ніж між його ранніми творами і музикою композиторів, які впливали на його творчість у початковий період. Зріла музика композитора – гарант життєспроможності його ранньої творчості» [3, 262].

Духовні основи, особливості музичного світогляду та специфіка композиторського мислення, проявлені у роки навчання у консерваторії та аспірантурі, значним чином вплинули на весь подальший творчий шлях митця. Зокрема, це стосується музики, пов'язаної з християнською тематикою. Схильність до розкриття через мистецтво звуків ідеї взаємодії духовного і душевного виражені вже у перших творах молодого композитора.

Поява першого квартету (1967) ознаменувала початок якісно *нового етапу.* Саме у цей час відбувається перебудова духовного світогляду митця. Розчарування у системі радянських цінностей приводить композитора до роздумів над проблемою минущого і вічного, творця і його творіння, перших пошуків нової етики у лоні християнських цінностей та тисячолітньої народної мудрості (поетика музичного та вербального фольклору).

Це – *період автодидактики,* коли формування особистісної системи музичного вислову виходить за межі правил і норм, засвоєних під час навчання.

Композитор занурюється у глибинне вивчення і осягнення поліфонії (Перший, Другий квартети, Друга симфонія), переглядає учнівське сприйняття класичної культурної спадщини (перші неокласичні спроби у сонаті для флейти і фортепіано № 1, Маленька партита № 1), захоплюється творчістю Д. Шостаковича (Друга симфонія, фінал першої сонати для віолончелі та фортепіано (1969), третя частина Камерної кантати на вірші М. Цвєтаєвої для сопрано і камерного оркестру (1970), Б. Лятошинського (Другий квартет, Друга, Третя (1971), Четверта «Епічна» (1976), симфонії), знайомиться з музикою А. Веберна та нововіденської школи (вокальний цикл «Перлистий ланцюг» на слова Катрі Вали (1968)), занурюється у музичні глибини національного фольклору («Рапсодія» для віолончелі і фортепіано, вокальні цикли «Календарні пісні» (1973), «Дитячі пісні» (1978), Фортепіанне тріо № 1 (1975)).

Ю. Іщенко продовжує шукати і випробовувати на практиці різноманітні способи організації музичної цілісності. Саме у ці роки нових концепційних рішень отримують трагіко-драматична сфера, що характеризується інтелектуалізмом (Перший квартет, Третя симфонія), монологічністю тематизму (Перша соната для віолончелі і фортепіано, Віолончельний концерт, «Рапсодія» для віолончелі і фортепіано), спрямованістю драматичного розвитку до ліричного просвітлення (Другий квартет). Прорив у сферу трагічної образності та її наповненості емоційно наснаженим розвитком у концепціях пов'язаний з утіленням образів війни (Третя симфонія, «Розстріляли трьох» на слова І. Коротича), відображенням у музиці пафосу подолання залежності особистості від духовного тиску тоталітарної системи – Четверта симфонія (1976), яка «<…> хоча й має підзаголовок «Епічна», трагічна за своєю концепцією» [3, 260].

Саме у цей період, вперше, відбувається знайомство Юрія Яковича з Київським Псалтирем (1967) та християнською філософією Є. Трубецького, М. Бердяєва, що сприяло винекненню у композитора в цих роках *«нової» духовності.* Підтексти, пов'язані з християнським етосом та світоглядними імперативами зосереджені у Другому квартеті пам'яті Б. Лятошинського (тема вічного і минущого, образи тиші), інтровертному роздумі, образах благодаті Сонати для віолончелі і фортепіано № 1 (друга частина), Сонаті для фортепіано № 4, третю частину якої створено під враженням величної архітектури християнського храму.

Лірична сфера отримує витончених психологічних характеристик жіночих образів (вокальні цикли «Перлистий ланцюг», «Календарні пісні», опера «Віронька» (1971), лірико-філософської, психологічної спрямованості (романс «Розстріляли трьох» на слова В. Коротича), стає основою для інтерпретації теми Батьківщини (камерна кантата для сопрано і камерного оркестру на слова М. Цвєтаєвої). Сфера епічного також пов'язана з образами Батьківщини – Прадавньої Русі. Вона у різноманітних відтінках - богатирської сили, ритуального танцю, візерункової мелодики хороводів, «суворої простоти монологів-пісень» [2, 153] – представлена у Квінтеті для двох скрипок, альта, віолончелі й арфи (1974).

З’являється сфера іронічних, гумористично-сатиричних, іронічних образів (Третій квартет, опера «Віронька»). Комічна маскарадність реалізується на рівні гри зі стилями минулого (Маленька партита № 1). Пейзажність, картинність втілюється за допомогою витончених імпресіоністичних барв («Акварелі» для скрипки і фортепіано (1971).

Особливим відкриттям для композитора у ці роки став український фольклор. Митець занурюється у вивчення та осмислення величезного пласта, у якому зосереджені тисячолітні художні цінності традиційної культури з позицій професійного митця XX століття. Саме у народній творчості він знаходить невичерпне джерело нових ідей, образів, а також способів організації музичної цілісності твору. Неофольклорні інтенції проявляються не тільки у ладо-гармонічних особливостях інтонацій (Третя симфонія), а й на рівні ритму (Соната для флейти і фортепіано), структури тематизму в цілому (симфонічна поема «Зачарована Десна» (1972) та його способів розгортання (Третій квартет, друга частина), тембровій драматургії (гумористичний образ веснянки «Вийди, вийди, Іваночку» у «Концертній сюїті» для флейти та струнного оркестру (1972) та застосуванні виконавських прийомів народної інструментальної музики (Календарні пісні, Третій квартет, Перше фортепіанне тріо, Друга віолончельна соната). Закінчується період пошуків другої половини 60-х – 70-х Другою сонатою для віолончелі і фортепіано (1978), у якій «<…> українська народнопісенна інтонація перестала бути відстороненою від мого «я», а ліричне, суб’єктивне начало стало ґрунтовним» [3, 261]. Як уважає сам композитор, у наступні роки його творчість вступає у пору стильової зрілості.

У 1980 – 90-х драматична процесуальність форми Ю. Іщенка все більше наповнюється символічною семантикою, що створює додаткові філософські конотації, пов’язані з ідеями української класичної філософії (Г. Сковорода, П. Юркевич) та релігійною філософією Є. Трубецького, М. Бердяєва, Л. Шестова, С. Булгакова, П. Струве, С. Франка, П. Флоренського, І. Ільїн, Вол. Соловйова). Завдяки роботам саме цих філософів, в майбутньому, в композиторському портфелі з'являються неперевершені твори, пов'язані з колом тем та ідей християнського напрямку. Метатекстуального значення набувають деміургічні поняття богошукання, преображення (Соната для скрипки та фортепіано № 5 (1998)), сповідальності (П’ятий квартет, перша частина, зв’язки і каденції (1983)), «просвітлення, благоговіння», ніби «звучання небесного хору» (Сьомий квартет, перша частина (1993), Восьмий квартет, третя частина (1997), колористичні знаки барв («Концерт у блакитно-золотавих тонах» для жіночого хору(1998), де поєднання блакитної і золотавої барв символізують образи Діви Марії та її сина Ісуса Христа).

Утверджений у ці роки принцип багаторівневого смислового узагальнення окремих семантичних складових музичного тексту, піднесення їх на метатекстуальний рівень, притаманний філософському розмірковуванню, стає одним з принципів організації драматургії в цілому. Так, у циклі 24 Прелюдії для фортепіано (1995-1996), алюзії до стилів Д. Шостаковича, Ф. Шопена, С. Рахманінова, А. Веберна, Б. Бартока, Б. Лятошинського сприймаються як музичне приношення значимій для композитора світовій

класиці з позицій митця кінця другого тисячоліття (твір написано у додекафонній техніці. В його основі – дванадцятитонова серія). Композитор-філософ ніби випробовує метод філософського узагальнення у межах драматургічних колізій своїх творів на рівні встановлення смислових ієрархічних структур. Основна ідея пронизує всю музичну тканину від найменших елементів до рівня форми-процесу. І приєднання до вже використовуваних у попередні періоди нових технічних засобів – додекафонії (Сьомий струнний квартет (1994), П'ята соната для скрипки і фортепіано (1998), вокальний цикл «Рання осінь» на вірші Є. Плужника, Третя соната для віолончелі і фортепіано (1996), сонористики («The Edvent of Spring» на вірші Д. Г. Брауна (1994)), алеаторики (сонорна алеаторика у кульмінації розробки Першої частини Квартету з кларнетом (1980), Сонаті для валторни з фортепіано (1990), окремих рис естетики мінімалізму (Серенади для симфонічного оркестру) [1] , відбувається лише з однією метою: яскравішого, більш повного виявлення ідейного сюжету композиції. У П'ятій скрипковій сонаті контрастність образних сфер, виражених тембрами скрипки і фортепіано, підсилена протиставленням діатоніки і додекафонії. А серія у 24 прелюдіях «<…> присутня в даному циклі як почесна гостя, а не господарка» [5, 34]. «Тотальна семантизація» (М. Ковалінас), «інтеграційне проростання» (А. Загайкевич) [1, 23], «доцентровий розвиток музичної мови, її конверсія у метамову» (Б. Стронько) – ці метафори особливо яскраво відображають суть творчості Іщенка 1980–90-х років – композитора-деміурга, композитора-філософа у період реалізації потужної сили зрілого стилю.

У нове тисячоліття Ю. Іщенко вступив з *новими ідеями* і концепцією творчості. Богошукання митця знаходять свій вербальний еквівалент. У музиці композитора християнські філософські ідеї «зімкнулися» з безсмертним словом Біблії, а узагальнена сюжетність, «біографічність» драматичного формотворення отримала натхненне сповідництво священних текстів. Канонічні тексти Старого Завіту, втілені у «Плач Ієремії» для баритону та фортепіано (2011). Основні ідеї твору – теми *плачу* та *покаяння* трактуються композитором у новозавітному ключі ідеї Преображення.

«Псалми» для змішаного хору *a cappella*, включають в себе велике коло різноманітних ідей християнського змісту. Так, тема *вдячності* є рефреном псалма № 136 «Дякуйте Богові, добрий бо Він». *Покаяння* є центральною темою псалма №51 «Помилуй мене, Боже». *Молитовний* стан композитор відтворює у псалмах №119 «І хай зійде на мене, о Господи, Милість Твоя», №28 «До тебе я кличу, Господи», №143 «Господи, вислухай молитву мою». Панегіричні настрої переважають у №24 «Господня земля, и все, що на ній», №104 «Благослови, душе моя, Господа». Образ *Фаворського світла* присутній у №143-му псалмі «Господи, вислухай молитву мою», а образ благодатної тиші у №104-му «Благослови, душе моя, Господа».

Яскравість і емоційність духовних переживань, надзвичайна глибина та виразність образів, а також особлива щирість авторського висловлювання притаманна симфонічним творам Ю. Іщенка, таким як симфонічні варіації і фуга на теми М. Березовського для великого симфонічного оркестру, «Хваліте

Господа з небес» (2006), симфонічні варіації «Душе моя» на тему А. Веделя, (2010), Херувимська. Симфонічні варіації та фуга на тему Д. Бортнянського (2012). У великих симфонічних полотнах циклу християнських містерій («Благовіщення» (2013), «Осанна» (2011) «Вознесіння» (2014), «Воскресіння» (2014)) композитор, у власній інтерпретації, відобразив картину центральних подій земного життя Ісуса Христа.

Наукова новизна. Таким чином, вперше проаналізовано становлення та розвиток християнської тематики на різних етапах творчого шляху Юрія Іщенка.

Висновки. Християнські ідеї, поступово зароджуючись у творчості Юрія Іщенка в 1970-х, поступово досягають свого розквіту починаючи з 2000-х років. Релігійна традиція, сконцентрована в моральних ідеях, образній сфері творів автора, виступає як ціннісний імпульс, що зводить художні авторські пошуки до осмислення духовно-естетичних цінностей православної традиції та української культури. Ідеї покаяння, плачу, тиші, мовчання, молитовності, Фаворського світла, Преображення, панегіричних, хвалебних мотивів стають основними стильовими та смислотвірними константами в хорових, камерно-інструментальних і симфонічних творах композитора зрілого періоду творчості.

Література

1. Загайкевич А. Стильові домінанти творчості Юрія Іщенка: естетико-теоретичний аспект. Юрій Іщенко та сучасний музичний простір: зб.статей. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 94. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 20 – 23.

2. Зинькевич Е. Юрий Ищенко. Композиторы союзных республик. Вып. 2. Москва: Советский композитор, 1977. С. 117 – 160.

3. Ищенко Ю. Моя гармонія. Юрій Іщенко та сучасний музичний простір: зб.статей. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 94. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 245 – 267.

4. Конькова Г. Юрій Іщенко. Київ: МузичнаУкраїна, 1975. С. 42 – 48

5. Лятошинский Б. Музыкант, Учитель, Друг. Письма. Материалы: в 2-х ч. [сост.: Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич]. Ч. II: Письма. Материалы. Київ, 1986. С. 190 – 197.

6. Стронько Б. Синтез композиторських технік у творчості Ю. Іщенка. Юрій Іщенко та сучасний музичний простір: зб.статей. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 94. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 25 – 37.

7. Фиолатова О. А. Христианские мотивы и образы в ранней поэзии С. Есенина. Русская речь № 4. Москва, 2010. С. 34 – 40.

References

1. Zagajkevych, A. (2012). Style dominant creativity of Yuri Ishchenko: aesthetic-theoretical aspect. Yurij Ishhenko ta suchasnyj muzychnyj prostir. NMAU im.P.I.Chajkovskogo,94, 20 – 23. [in Ukrainian].

2. Zinkevych, E. (1977). Yuri Ishchenko. Kompozitory sojuznyh respublik, 2. [in Russian].

3. Yshchenko, Yu. (2012). My Harmony. Yurij Ishhenko ta suchasnyj muzychnyj prostir: NMAU im.P.I.Chajkovskogo, 94, 245 – 267 [in Ukrainian].

4. Konkova, H. (1975). Yuri Ishchenko. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian]

5. Liatoshynsky, B. N (1986). Musician, Teacher, Friend. Py`s`ma. Matery`ali, 2 [in Ukrainian].

6. Stronko, B. (2012). Synthesis of composer techniques in the work of Y. Ishchenko. Yurij Ishhenko ta suchasnyj muzychnyj prostir: NMAU im.P.I.Chajkovs`kogo, 34 – 35 [in Ukrainian].

7. Fiolatova O.(2010). Christian motives and images in the early poetry of S. Yesenin. Russkaja rech' № 4,M.: 34 – 40 [in Russian].

УДК 784.1(477) «19»

Бакумець Анастасія Юріївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
nastyabakymez@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2114-5551

КОНЦЕПЦІЯ ЦИКЛІЧНОСТІ У ХОРОВИХ ТВОРАХ З НАЗВОЮ «ПОРИ РОКУ» (НА МАТЕРІАЛІ МУЗИКИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ)

Мета роботи. *Дослідження пов'язане з пошуком змістових та формотворчих засобів сучасних українських хорових багаточастинних творів з назвою «Пори року».* ***Методологія дослідження*** *комплексна. Вона полягає в застосуванні історичного, компаративного, стильового, аналітичного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та проаналізувати стильові моделі пізньоромантичного, неофольклористичного та полістильового варіантів циклічних творів під назвою «Пори року».* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в розширенні уявлень про засоби композиційної цілісності циклічних творів сюїтного типу у хорових циклах зазначеної тематики українських композиторів другої половини XX століття. Вперше проаналізовано маловідомі твори М. Скорика, В. Мартинюк та надано їхній порівняльний аналіз у широкому контексті подібних хорових творів з назвою «Пори року».* ***Висновки****. Стильові моделі циклічних хорових творів з назвою «Пори року» презентують пізньоромантичний (Лятошинський, Кравцов), неофольклористичний (Дичко, Мартинюк) та полістильовий (Скорик, частково Кравцов) виміри концепту циклічних творів. Засоби циклізації трьох зазначених типів пов'язані з принципом формотворення сюїти нового типу XX століття.*

Ключові слова: *хорова музика, цикл, сюїта, річний коловорот часу, пори року, українські композитори.*

Бакумец Анастасия Юриевна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Концепция цикличности в хоровых произведениях под названием «Времена года» (на материале музыки украинских композиторов второй половины XX века)

Цель работы*. Исследование связано с поиском содержательных и формообразующих средств циклизации современных украинских хоровых многочастных произведений под названием «Времена года».* ***Методология*** *исследования комплексная. Она заключается в суммировании достижений исторического, компаративного, стилевого, аналитического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и проанализировать стилевые модели позднеромантического, неофольклористического и полистилевого вариантов циклического концепта произведений под названием «Времена года».* ***Научная новизна работы*** *заключается в расширении представлений о средствах композиционной целостности циклических произведений сюитного типа в хоровых циклах указанной тематики украинских композиторов второй половины XX века. Впервые проанализированы малоизвестные произведения М. Скорика, В. Мартынюк и предоставлены их сравнительные аналитические характеристики в широком контексте подобных хоровых произведений под названием «Времена года».* ***Выводы.*** *Стилевые модели циклических хоровых произведений под названием «Времена года» презентуют позднеромантический (Лятошинский, Кравцов), неофольклористический (Дычко, Мартынюк) и полистилевой (Скорик, частично Кравцов) варианты концепта циклических произведений. Средства циклизации трех указанных разновидностей связаны с принципом формообразования сюиты нового типа XX века.*

© Бакумець А. Ю., 2018

Ключевые слова: *хоровая музыка, цикл, сюита, годовой коловорот времени, времена года, украинские композиторы.*

Bakumetz' Anastasia*, Graduate Student of the National Academy leading personnel of culture and arts*

The concept of cyclicity in choral works with the title «Seasons» (based on themusic of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century)

The purpose of the article. *The research is related to the search for content and formatting tools for the cycling of contemporary Ukrainian choral multidisciplinary works entitled "Seasons."* ***Methodology****. The research methodology is comprehensive. It consists of applying the achievements of historical, comparative, stylistic, analytical methods. This methodological approach allows us to reveal and analyze stylistic models of late romantic, neo-folkloristic and polystyle variants of the cyclical concept of works entitled "Seasons."* ***The scientific novelty*** *of the work is to broaden the notions about the means of the composite integrity of the suite-type cyclic works in choral works of the above-mentioned topics of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century. For the first time, little-known works of M. Skoryk, V. Martynyuk have been analyzed, and their comparative analysis is given in the broad context of such choral works entitled "Seasons."* ***Conclusions.*** *The stylistic models of cyclical choral works entitled "Seasons" are presented by late romantic (Lyatoshyns'ky, Kravtzov), neofolk (Dychko, Martynyuk) and polystylyc (Skoryk, Kravtzov) measurements of the concept of cyclic works. Means of cycling of these three types* are related to the principle of shaping the suite of a new kind of the twentieth century.

Key words: choral music, cycle, suite, annual turning point, seasons, Ukrainian composers.

Актуальність теми дослідження. Явище циклізації художніх творів властиво різним епохам, стилям та напрямам усіх видів мистецтва. Музичне мистецтво сучасності характеризується інтенсивністю використання циклічних жанрів і форм, здатних охопити широкий спектр образів та тем. В період епохи бароко подібною наскрізною темою музичних циклічних інструментальних та вокально-хорових творів з назвою «Пори року» є осмислення завершеної ідеї циклічності життєвого коловороту природи та людського життя. З точки зору загальної змістової та формотворчої концепції циклічності таких творів можливо змалювати загальноприйняту творчу позицію їхнього формотворення, яка виходить з літературно-поетичної програми і визначає: композиційну будову частин, темповий контраст, символіку інтонаційних і семантичних будов, звукозображальність та звуконаслідування звукам природи, тональні взаємозв'язки, характер поетичного тексту. Усі засоби музичної виразності, якими змальовуються характерні риси кожного з сезонів природи, співвідносяться з поетичною програмою, яка є обов'язковою у таких творах. Між тим, індивідуальність творчого вирішення такої концепції набуває особливого значення саме у ХХ столітті. Українська музика зазначеного періоду збагачує світову спадщину творів під назвою «Пори року» хоровими шедеврами Б. Лятошинського, Л. Дичко, І. Шамо, Б. Фільц, М. Скорика, Т. Кравцова, В. Мартинюк. Змістовий та формотворчий концепт їхньої циклічності нагально потребує наукового осмислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема «Пори року» у мистецтві привертає увагу окремих дослідників, наприклад, Ж. Мартиросової [7]. Статті В. Забірченко [2] та Л. Яніцького [12] стосуються загальних питань розгляду принципу циклічності у музикознавчих та культурологічних здобутках.

Теоретичного значення набуває розвідка М. Калашник щодо творчих ресурсів сюїтного принципу циклізації в українській інструментальній музиці [5]. Вивчення концепту циклічності у вокально-хорових творах відповідної тематики досі не здійснювалося. Відзначимо інструментальний варіант жанрової моделі танго «Пори року» А. П'яццоли у дослідженні Пітера Клементі [13]. Українські хорові твори під назвою «Пори року» розглядаються дослідниками у різних аспектах: О. Волох вивчає їх з акцентом на втіленні композиторами образів природи [1], Г. Савельєва – у ракурсі виконавської інтерпретації [9], С. Щітова – як взірець полістилістики симбіотичного типу [11], С.Хананаєв та Г.Хананаєва – з позицій структурно-семантичної характеристики [10]. Найбільш системним дослідженням, у якому перетинаються вектори циклічності з темою пір року, є відповідний розділ монографії Оксани Письменної [8, 23-42]. Дослідниця хорової творчості Лесі Дичко розглядає її твір «Чотири пори року» з позиції єдності людини та природи, викриваючи драматургічну логіку побудови циклічного твору.

Мета дослідження. Розглянути концепт «пори року» в однойменних циклічних хорових творах українських композиторів другої половини XX століття у змістовних, стильових та формотворчих вимірах.

Виклад основного матеріалу. Художнє втілення теми часу у мистецьких творах з назвою *«Пори року»* – процес безмежний. Він охоплює велику палітру визначних імен композиторів, літераторів, художників, і, навіть, архітекторів. У Львові є дім з назвою «Будинок пір року», який є наслідком творчої реконструкції центрального фасаду споруди XVII століття скульптором Г. Красуцьким у другій половині XIX ст. Завдяки чому з'явилося таке «ім'я»? Будинок оформлений в стилі пізнього класицизму з горельєфним зображенням Хроноса. Він тримає символічний *сонячний годинник світобудови* з табличками, де зображено сцени з життя селян за твором «Георгіки» Вергілія, які символізують пори року: «оранка» – весна, «жнива» – літо, «чистка льону» – осінь і «весілля» – зима. Презентація теми природного циклу в аспекті космогонії на горельєфі завершується фризом зодіакальних знаків верхнього ярусу. Таким чином, мистецьке втілення зазначеної теми завжди поєднує технологічні процеси циклізації чотирьох частин зі світоглядними. Вона вносить певне семантичне та формотворче упорядкування в цю безмірну категорію часу та природних ритмів.

Первісні уявлення, що відображали повторюваність певних циклів існування природи та навколишнього світу, втілювались у фольклорних обрядових жанрах, які підпорядковані річному колу. *Семантика річного коловороту часу органічно поєднується з ідеєю циклічності творів.* Надалі у професійній музиці виникає зацікавлення темою «Пори року», яка зазвичай реалізується у циклічних багаточастинних творах. Нагадаємо, що слово «цикл» походить від давньогрецького «коло». Як стверджують дослідники: «Тема повторюваності природного циклу як творча концепція відноситься до категорії «одвічних» і залишається однією з актуальних в сучасному мистецтві» [6].

Широку популярність набули «Пори року» композиторів різних епох, від бароко – до сучасності. Серед них: цикл інструментальних концертів

А. Вівальді, ораторія Й. Гайдна, фортепіанний цикл П. Чайковського, балет О. Глазунова, камерна симфонія Є. Станковича «Якось в гостях у Вівальді», хорові твори українських композиторів з назвою «Пори року» (Лятошинського, Дичко, Фільц та інших), вокальний цикл «Пори року» В. Гавриліна, чотири танго для струнного квінтету та бандонеону А. П'яцоли «Пори року в Буенос-Айрес». Останній твір існує також у транскрипції Л. Десятникова, у якому цитування однойменного твору Вівальді набуває характеру полістильового діалогу. Оскільки Буенос-Айрес відноситься до іншої півкулі Землі, то й пори року у творі А. П'яцоли «протилежні» порам року Вівальді, що виявляється у іншому порядку розташування частин та принципах відбору цитат. Л. Десятников в танго «Зима» вміщує цитату з концерту Вівальді «Літо» і навпаки. У музиці виникає сучасна стильова система, у якій симбіотично співіснують принципи барочного концерту, риси класицизму, афро-джаз та іспанська народна традиція на ґрунті жанрової моделі танго [13].

У другій половині минулого століття зазначена тема охоплює майже всі вокальні та інструментальні жанри (сюїта, хоровий концерт, цикл мініатюр) та спрямовується на різні виконавські склади: чотири сюїти для гітари «Пори року» Олега Кисельова, Хоровий концерт на народні слова «Пори року» Анатолія Кисельова (1 ч. «Веснянка», 2 ч. «Купальська пісня», 3 ч. «Жнивні пісні», 4 ч. «Колядка»). Його ж хоровий цикл «Чотири елегії для жіночого хору», написаний на вірші Федора Тютчева також має часову канву пір року («Зимовий ліс», «Весняна ніч», «Літній Вечір», «Осінній промінь»). Кожна концепція твору XX століття із назвою «Пори року» індивідуальна, насичена філософським змістом, мистецькою яскравістю фарб. Назвемо композиції А. Пярта, Б. Лятошинського, Л. Дичко, М. Скорика, Б. Фільц, Т. Кравцова, В. Мартинюк, О. Родіна.

Серед хорового доробку українських композиторів неперечісністю вирішення концепції природного тетрактису пір року виділяється цикл Ігоря Шамо «Чотири хори на тексти І. Франка» (1958). Вірші запозичені композитором із збірок «З вершин і низин» та «Зів'яле листя». Дослідниця В. Зінченко вважає, що хоровий цикл І. Шамо «Чотири хори на вірші І. Франка» можна вважати написаним у традиції творів з назвою «Пори року». Але дослідниця доводить, що крізь призму символізму музично-поетичних знаків кожного етапу природного кола, втілено ідею Страждань та Воскресіння Ісуса Христа, і таким чином в атеїстичну радянську епоху у І. Шамо прозвучав гуманістичний Маніфест спасіння усього людства [3, 156].

Тема «Пори року» багатовимірна та насичена символікою не тільки у філософському ракурсі, але й у числовому вираженні. У надрах *чотирьох* сезонів закодовано магічне число *дванадцять* (12 місяців та 12 знаків зодіаку). У музикантів Європи тема розкривається саме у цій площині, розширюючи свої езотеричні горизонти, а у творчості деяких композиторів розглядається у системі координат космології. Так, Карлхайнц Штокхаузен у дванадцятичастинному творі 1975 року «Tierkreis» (Знаки Зодіаку) створює дванадцять інструментальних мелодій, змальовуючи особисте бачення кожного місяця чотирьох пір року. Цей твір – його власний погляд на річний кругообіг

пір року і пов'язаних з ними дванадцяти небесних знаків, які у свою чергу співвідносяться композитором із різними типами людських характерів [7].

Елемент інтелектуальної гри з числами наявний у трактуванні теми «Пори року» у творах східних композиторів. Назвемо «Чотири пори року» для сопрано, тенора і інструментального нонету Бориса Арапова на тексти японських хоку. Цей цикл складається з п'яти вокальних і трьох інструментальних частин. «Процесуальність зміни пір року супроводжується певними природними характеристиками кожного сезону (імітовано спів солов'я, проливний травневий дощ, по-шуманівськи «зображено» метеликів та швидка їзда на санчатах). У поетичній музиці наче відчувається жар розпеченого повітря; змальовується затягнуте небо, чорний ворон. Природний тетрактіс від весни до зими зі вставними інструментальними інтерлюдіями поєднує враження-замальовки з умовно-асоціативний планом вираження, у якому виявляються прямі паралелі з періодами людського життя» [7].

У хоровій творчості українських композиторів (Б. Лятошинського, Л. Дичко, М. Скорика, В. Мартинюк, Т. Кравцова) багаточастинні твори з назвою «Пори року» насичені акцентами особливого стильового колориту: романтичним музичним втіленням пейзажу, яскравою фольклорною символікою, інтелектуальною полістильовою грою та обов'язковим музичним означенням-маркуванням рідного етнопростору. Розглянемо принципи циклізації таких творів.

Б. Лятошинський створив Чотири хори a capella на слова О. Пушкіна «Пори року» ор. 47 у 1949 році. У першій частині циклу «Весна» – енергійний образ розквіту та пробудження природи пов'язаний з мажорним ладом, швидким темпом, ясною та прозорою – необтяженою хоровою фактурою. В частині «Весна» присутня значна кількість невеличких соло, підкреслена мелодійна функція партії сопрано, в якій викладено основну тему хорової мініатюри. Вишукана альтерація притаманна мелодиці самостійних горизонтальних ліній хорового чотирьохголосся. У творі Лятошинського яскраві хроматизовані мотиви кожної партії імітаційно проводяться в інших. Складається враження звукового буяння весняного пейзажу, оскільки імітації надають музиці енергійності, моторності та безперервності руху. Частина «Літо» також повторює принцип індивідуалізації кожної хорової партії: басова лінія представляє експозицію «угрюмой ночи» у густому низькому регістрі, партія тенорів змальовує «дальній ліс у сивому тумані». Надалі розмиті образи нічного пейзажу проясняються, неначе осяяні місяцем. Подібні зорові асоціації виникають за рахунок підсилення динаміки до фортіссімо та завоювання діапазону, панування високого регістру, укорінення в кадансовій зоні акордової фактури незначної щільності. Яскравий ладовий колорит однойменного Des-dur – des-moll, та їхні різновиди (мелодичний, гармонічний ладові варіанти). У третій та четвертій частинах твору Лятошинського пейзажний колорит вимальовується за рахунок лінеарної свободи хорової фактури. В цілому, циклічність даного твору демонструє тяжіння до принципів симфонічної єдності частин за рахунок яскраво вираженого принципу інструментального мислення композитора, що природно притаманно Лятошинському-симфоністу.

Л. Дичко Камерна кантата № 1 ор.26 для хору a capella «Чотири пори року» (1973 р.). Представниця «нової фольклорної хвилі» демонструє власні оригінальні наспіви у дусі народнопісенної традиції, використовуючи аутентичні тексти календарно-обрядових пісень. Ритмоформули та мелодика, ладова та метрична основа веснянок, купальських, петрівчаних та обжинкових пісень, колядок і щедрівок, відтворені композиторкою у сучасній стилістиці з неповторною майстерністю. Задум кантати та її кульмінаційне спрямування на фінал твору стверджує народну обрядову культуру як чисте джерело оновлення духовного єства людини, оспівує вітальні сили природи та мудрість Всесвіту з його вічною ідеєю Воскресіння, щорічного оновлення природних циклів життя. Кожна частина кантати – яскраве театралізоване динамізоване обрядове дійство. Контрастність побудов на всіх рівнях засобів виразності та схильність варіаційного розвитку притаманна драматургії кантати. Перша частина «Весна» побудована на зіставленні двох веснянок: рухливої енергійно-моторної «Вийди, Іванку» та урочистої величавої «Благослови, мати, весну закликати». Потужна динамізація частини відбувається за рахунок варіаційного оновлення тематизму (ладове варіювання, політональні комплекси, гармонічні фарби – виділяються сталі терпкі квартово-секундові сонористичні вертикальні побудови). У другій частині «Літо. Петрівочні ігри» Л. Дичко використовує дві жіночі пісні літнього циклу («Ой петрівочка мала нічка», «Ой нас чотири подружечки») та чоловічий «Кривий танець». Переконливо та талановито композиторкою змальовується пасторальна картина літньої ночі, образи природи: від пробудження – до буяння та розквіту полів, лісів, квітів, трав. Хорова палітра динамізується введенням хорового глісандуючого вигуку «Гу!». Такі *гуканки* розповсюджені як в обрядово-магічній практиці в цілому, так і як засіб народної комунікації [4, 80]. Принцип нашарування, потовщення хорової фактури у варіаційному розвитку, нарощування динаміки у остінатному проведенні тем, створює терпке дисонантне звучання поліакордів та передає картину масового свята. Третя частина «Осінь» базується на двох обжинкових піснях («Ой на горі жита много» – жартівливо-гумористична, «Дівка Явдошка сіяла пшеницю» – трудова). Варіаційний принцип розвитку тем у попередніх частинах тут відтворює ідею розлогої розробки поетичних образів, яка презентується у контрастно-складеній формі. Динамічний розвиток досягається за рахунок поступового ускладнення гармонійної вертикалі. У третій частині сюїтний принцип побудови цементується яскраво вираженими тематичними арками. Так, приспів «Джар, джар, джарочка» другої обжинкової інтонаційно та ритмічно наближений до заспіву першої обжинкової пісні. Четверта частина «Зима» представляє своєрідне втілення жанрової багатогранності двох «Щедрівок» («Щедрий вечір», «Ой, із-за хмари, з-за туману»), де народні пісні потрактовані як гра та театральне дійство. Урочиста атмосфера свята втілена в картинах-образах народного гуляння, релігійної відправи (побажання благополуччя та добробуту у сольній партії баса наближені до стилістики церковного співу). Таким чином, принцип циклічності у формі твору виявляється значущим і висвітлюються в межах кожної частини, яка складається з двох або трьох пісень однакового жанру. Первісна ідея сюїтності

фольклорного обряду (у послідовності одножанрових пісень) втілена у творі Л. Дичко «Чотири пори року» у циклічній формі сюїтного типу з мотивними та тематичними арками, що цементують загальну форму чотирьох частин, які презентують логіку змін сезонів річного кругообігу Сонця.

М. Скорик хоровий цикл «Пори року» присвячений львівському камерному хору «Gloria» і, на жаль, не належить до широко відомих. Яскраві мініатюри для мішаного хору a capella розташовані у незвичному порядку. Чотирьохчастинний цикл починається з «Літа» і завершується оспівуванням весни. Фінальний образ весняного розквіту природи, буяння життя є кульмінаційним і найбільш дієвим, моторним. Текстова частина твору побудована на розспівуванні лише одного слова (назви відповідної пори року). Перша частина (Moderato 7/4) пов'язана з акордовою фактурою і побудована на розвитку простої поспівки, наближеної до народного наспіву. Мелодія у партії сопрано гармонізована акордами, які утворюють терцдецимакорди. Фонізм складного гармонійного комплексу характеризуються насиченістю та терпкістю звучання. Разом з тим, акорди містять одночасно всі сім діатонічних щаблів (у цьому випадку – шість, бо пропущений септимовий тон), що нівелює функціональне тяжіння, складає враження розмитості музичної побудови. Інтенсивне завоювання діапазону, динаміка *форте*, перемінний метр (переважно, неквадратні), рясні септакорди, рух паралельними тризвуками малюють насичену повнозвучну картину літнього дня. Друга частина «Осінь» (Lento 6\4) – невеличка тринадцятитактова побудова імітаційного складу, де у кожній хоровій партії, у низхідному русі, починаючи з сопрано і аж до басових голосів, повторюється двозвучна секундова поспівка. При витримуванні довгих тривалостей та малої рухливості голосів хорової фактури складається враження жалю, спустошеності. Ці засоби виразності малюють образ осіннього завмирання, застиглості природи. Третя частина «Зима» (Andante con moto 4\4) більш активна, рухлива. Образ її картинний, опукло-пластичний. Рух паралельними терціями та септакордами різних видів, хроматичне «ковзання» мелодійних ліній сприяє активізації зорового уявлення слухача та слухового враження від зимового завивання хуртовини. Фінал «Весна» (Allegretto 5\4) – інтенсивний рух паралельними терціями, тризвуками та їх оберненнями – від стриманого руху четвертинними тривалостями, через інтенсифікацію (восьмі тривалості у «широкому» такті, розмір 12\8) і до скандування шістнадцятими «вес-на!», принцип остинатного повторювання та відсутність розспівів формують настрій магічного фольклорного ритуалу. Хорове глісандо з тремоляцією імітують фольклорне гукання обрядових пісень. Картини активного розквіту природи, гімну весні, кульмінаційне завершення циклу наголошують перемогу життєдайних образів хорової музики М. Скорика. Згадаємо його п'ятичастинну кантату «Весна» на вірші Івана Франка, у якій також природний цикл «Пори року» є алегорією виборювання свободи, а весняний розквіт стверджує вітальну енергію життя. У розглянутому циклі мініатюр особливого значення набувають імпресіоністичні образи миттєвостей сезонів природного циклу і основним засобом виразності для композитора є

фактура – *поліфонічна* (імітаційне проведення «барокової» низхідної поспівки), або *акордова* та її барвиста гармонія у дусі Клода Дебюссі.

В. Брондзя (Мартинюк) представляє композиторську школу Дніпропетровщини. «Творчій манері В. Мартинюк притаманне поєднання різних стильових напрямків, тяжіння до театральності, дотримання фольклорних традицій із цілковитою їхньою трансформацією відповідно до сучасного мислення», – пише М. Колашник [5, 3]. У її численному творчому доробку знайшлось гідне місце для втілення теми «Пори року» у хоровій музиці. Чотири мініатюри для різних складів хору a capella (з інструментальними тембрами дзвону, flex-a-ton) складають цикл: «Сива Віхола» (змальовано образ зими у вірші Ліни Костенко), «Весна. Журавлики линуть» (на вірші Платона Воронька), «Літо» (Слова В. Бондаренко та А. Загрудного), «Вже брами літа замикає осінь» (на вірші Ліни Костенко для жіночого хору). Особливістю циклу є яскраве «не хорове» темброве забарвлення вокально-хорової фактури кожної п'єси (тупотіння, шепотіння, скандування, введення ударних інструментів), що надає внутрішньої динамічності виконання, справляє ефект театральності та сприяє великій контрастності внутрішніх розділів чотирьох хорових п'єс. Наявність звуконаслідування природним фонаціям, які маркують сезонний простір (завивання віхоли, курликання журавликів, стукотіння дощових крапель), розширюють виразні горизонти хорових темброві барв. Велика кількість сольних епізодів – особливо імпровізаційного характеру, акцентує романтичну стилістику музики, у фокусі якої, перш за все, відображується особиста емоція та лірико-психологічний стан людини, що влучно передається за допомогою звукового живопису хорових пір року та відповідних картин природи.

Т. Кравцов у 1974 році пише 14-тичастинний цикл «Хорові акварелі» на вірші В. Сосюри. Тема «Пори року» детально розгорнута у хорових мініатюрах. Відкриває цикл Хорова прелюдія «Люблю, коли хвалі юрбою», завершує – постлюдія «Замела ніжні квіти зима». Послідовність дванадцяти частин орієнтується на сюжетне втілення концепції «дванадцять місяців чотирьох сезонів», які впорядковані таким чином: *від весняного пробудження* (№ 1 «Ми рвали проліски», № 2 «Хмарки – як дим», № 3 «Зелений вітер у саду»), *через барвистість літа* (№ 4 «Одцвіли фіалки», № 5 «Я так люблю жагуче літо», № 6 «Тіні») *та колорит осінньої палітри* (№7 «В тиші алей вальсує вітер», №8 «Уже зоря золоторога», № 9 «Такий я ніжний»), *до зимового сну-завмирання соків життя* (№10 «Одяглися у срібло каштани», № 11«Сном блакитним заснули поля, № 12 «Сніжинки» та Постлюдія «Замела ніжні квіти зима»). Образний світ хорів циклу різноманітний, спрямований на романтичне протиставлення людини та зовнішнього світу. Тематичні мікроцикли утворюють парадигмальні стильові ряди, які у 14-тичастинній сюїті розкривають ряд важливих «естетичних обертонів» [9, 23]. На першому місці романсова лірика та її інтроверсійне спрямування, занурення у власний світ (№№ 1, 2, 4, 5, 9 та Постлюдія), далі промальовується лінія повноти буття (такий зміст хорів Прелюдії, №№7, 8, 11). «Окрему групу імпресіоністичних нарисів представляють два хори для жіночого складу: «Тіні» № 6, «Сніжинки»

№ 12)» [9, 24]. У багаточастинному барвистому циклі об'єднуючим фактором є жанрове спрямування кожної мініатюри до втілення *романсової моделі*. Вона виявляється у процесі максимальної індивідуалізації хорового малюнку. Цьому враженню сприяють вишукані хроматизми, самостійність хорових ліній та мелодизованість і акцентованість горизонталі, фонічні знахідки гармонічних побудов з акцентом на засобах стилю пізньоромантичної гармонії. Не останнім фактором подібного жанрового принципу поєднання частин є романтична складова поезії В. Сосюри.

Наукова новизна роботи полягає в розширення уявлень про засоби композиційної цілісності циклічних творів нового типу сюїти у хорових творах зазначеної тематики українських композиторів другої половини XX століття. Вперше проаналізовано маловідомі твори М. Скорика, В. Мартинюк та надано їхній компаративний аналіз у широкому контексті подібних хорових творів з назвою «Пори року». Набули подальшого розвитку аналітичні процеси вивчення циклічних творів Б. Лятошинського, Л. Дичко,

Висновки. Проведений аналіз концепту «пори року» хорових творів українських композиторів другої половини XX століття з однойменною назвою дозволяє стверджувати наступне: *формотворча* ідея циклічності спрямована на чотирьохчастинність та сюїтність нового типу, особливо прireолізації принципу «єдності у контрасті»; *змістовний вимір* таких опусів відображає у циклі ідею вічності та повторюваності; *стильовий параметр* дозволяє згуртувати твори у три групи. Так, у творах *романтичного* спрямування акцентується пейзажна образність, оспівування природи (хорові цикли Лятошинського, Кравцова). Народні уявлення коловороту природного циклу співіснують з відповідними засобами виразності у *неофольклорних* творах Дичко, Мартинюк. Інтелектуальна *полістильова гра* відрізняє хоровий цикл Скорика (частково Мартинюк та Кравцва). Об'єднуючий момент всіх названих хорових творів «Пори року» українських композиторів – втілення та яскраве індивідуальне прочитанні ідеї циклічності - річного коловороту часу у природі.

Література

1. Волох О. Образи природи у хорових мініатюрах Б. Лятошинського. *Молодь і ринок*. №5 (136). 2016. С. 133-136.

2. Забирченко В. Цикл и цикличность в музыке: к постановке проблемы. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник.* Вип.6, кн. 2. Одеса: Друкарський дім, 2005. С. 130-141.

3. Зінченко В. Хоровий цикл І. Шамо «Чотири хори на вірші І. Франка» (Спроба втілення біблійної ідеї). *Київське музикознавство*. №54. 2016. С.154-160.

4. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Посібник. Київ: Музична Україна, 1990. 329 с.

5. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. Харьков: ФОРТ ЛТД, 1994. 188 с.

6. Мартинюк В.М. Твори для бандури / Музична редакція та впорядкування С. Овчарової. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2011. 56 с.

7. Мартиросова Ж.А. Времена года и музыка *Ж.А. Мартиросова. – Sanat:* веб-сайт. 2009. №3. URL: http://sanat.orexca.com/2009-rus/2009-3-2/janna_martirosova/

8. Письменна О. Хорова музика Лесі Дичко. Львів: Наукове тов. ім. Т. Шевченка, 2010. 268 с.

9. Савельєва Г. «Хорові акварелі» Т. Кравцова у репертуарі Камерного хору Харківської обласної філармонії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2014. Вип. 39. С. 21-31.

10. Хананаєв С., Хананаєва Г. Побудова авторської семантичної канви у структурній моделі хорового твору (на прикладі хорової творчості В. Мартинюк). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2016. № 4. С.111-114.

11. Щітова С. Хорові духовні твори Валентини Мартинюк як алюзія православного співу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2017. № 1. С. 147-151.

12. Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре. *Критика и семиотика*. Кемерово: Кемеровский государственный университет. Вып. 1-2. 2000. С. 170-174.

13. Clemente, Peter Arthur. The Structural and Cyclical Organization of Astor Piazzolla's Las Cuatro Estaciones Porteñas. University of Hartford. Дисертація у вільному доступі: ProQuest Dissertations Publishing, 2012. URL: https://search.proquest.com/docview/922654313

References

1. Voloh, O. (2016). Images of Nature in Choral Thumbnails B. Lyatoshinsky. Molod□ i rynok, 5 (136),133-136 [in Ukrainian].

2. Zabyrchenko, V. (2005). Cycle and cyclicity in music: to the problem statement. Muzychne mystetstvo i kul□tura. Naukovyy visnyk, 6, (2), 130-141 [in Ukrainian].

3. Zinchenko, V. (2016). Choral cycle I. Shamo «Four choirs on poems by I. Franko» (Attempt to translate the biblical idea). Kyyivs□ke muzykoznavstvo, 54, 154-160 [in Ukrainian].

4. Ivanyts□kyy, A. (1990). Ukrainian folk musical creativity. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

5. Kalashnik, M. (1994). Suite and Partita in the piano works of Ukrainian composers of the twentieth century. Khar'kov: FORT [in Russian].

6. Martyniuk, V. M. (2011). Works for Bandura. S. Ovcharova (Ed.). Ternopil□: Navchal□na knyha «Bohdan» [in Ukrainian].

7. Martirosova, Zh. A. (2009). Seasons and Music. Sanat, 3. Retrieved from http://sanat.orexca.com/2009-rus/2009-3-2/janna_martirosova/ [in Russian].

8. Pys'menna, O. (2010). Horova muzyka Lesi Dychko. Lwiw: Nauk. tov. im. T. Shevchenka [in Ukrainian].

9. Savel'eva, G. (2014). «Choral Watercolors» by T. Kravtsov in the repertoire of the Chamber Choir of the Kharkiv Regional Philharmonic Society. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity, 39, 21-31[in Ukrainian].

10. Hananaev S., & Hananaeva G. (2016). Construction of the author's semantic canvas in the structural model of the choral work (on the example of choral work by V. Martyniuk). Visnyk Natsional□noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul□tury i mystetstv, 4, 111-114 [in Ukrainian].

11. Shchitova, S. (2017). Choral spiritual works by Valentina Martynyuk as an allusion to Orthodox singing. Visnyk Natsional□noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul□tury i mystetstv, 1, 147-151[in Ukrainian].

12. Yanitsky, L. (2000). Cyclization as a communicative strategy in contemporary culture. Kritika i semiotika, 1-2, 170-174 [in Russian].

13. Clemente, Peter Arthur. (2012). The Structural and Cyclical Organization of Astor Piazzolla's Las Cuatro Estaciones Porteñas. University of Hartford. 2012. Retrieved from https://search.proquest.com/docview/922654313 [in English].

УДК 787.61

Гриненко Світлана Миколаївна,
старший викладач циклової комісії
«Народне інструментальне мистецтво»
Миколаївського коледжу культури і мистецтв
svitlanangm@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2591-0054

ГІТАРНИЙ ОРКЕСТР: ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ ТА СУЧАСНИЙ СТАН

Метою статті *є висвітлення особливостей становлення гітарного оркестру, окреслення провідних колективів, які існують в сучасній виконавсько-мистецькій світовій та вітчизняній практиці та визначення можливих тенденцій подальшого побутування даного виконавського складу.* ***Методологія дослідження*** *передбачає залучення історичного, системного та аналітичного підходів, які сприятимуть формуванню уявлень про закономірності становлення гітарного оркестру.* ***Наукова новизна*** *полягає у тому, що здійснюється спроба оглянути основні етапи становлення гітарного оркестру як виконавського колективу; виділити ключові аспекти реалізації подібного складу у вітчизняній та закордонній музичній культурі.* ***Висновки.*** *Гітарний оркестр – це виконавський склад, формування якого відбувалось протягом досить тривалого часу. Ключовими аспектами, які вплинули на його становлення стало структурно-функціональне удосконалення інструменту, що сприяло виникненню техніко-виразних можливостей та прийомів гри. В XVIII столітті відбувається формування «неаполітанського оркестру», який стає праобразом для тих гітарних оркестрів, які існують в сучасному просторі. В XX столітті наявне розповсюдження даного типу виконавського колективу, який може мати різний виконавський рівень – від любительського, учнівського до професійного. В українському гітарному виконавстві наявна поки незначна кількість оркестрів, що може стати перспективним напрямком розвитку національного музичного простору.*

Ключові слова*: гітара, гітарний оркестр, виконавство, струнно-щипкові інструменти.*

Гриненко Светлана Николаевна*, старший преподаватель цикловой комиссии «Народное инструментальное искусство» Николаевского колледжа культуры и искусств*

Гитарный оркестр: история формирования и современное состояние

Целью статьи *является освещение особенностей становления гитарного оркестра, очерчивание ведущих коллективов, существующих в современной исполнительско-художественной мировой и отечественной практике и определение возможных тенденций дальнейшего бытования данного исполнительного состава.* ***Методология исследования*** *предполагает привлечение исторического, системного и аналитического подходов, способствующих формированию представления о закономерности становления гитарного оркестра.* ***Научная новизна*** *заключается в том, что осуществляется попытка рассмотреть основные этапы становления гитарного оркестра как исполнительного коллектива; выделить ключевые аспекты реализации подобного состава в отечественной и зарубежной музыкальной культуре.* ***Выводы.*** *Гитарный оркестр – это исполнительский состав, формирование которого происходило в течение достаточно длительного времени. Ключевыми аспектами, которые повлияли на его становление, стало структурно-функциональное совершенствование инструмента, что способствовало возникновению технико-выразительных возможностей и приемов игры. В XVIII веке происходит формирование «неаполитанского оркестра», который становится прообразом для тех гитарных оркестров, которые существуют в современном пространстве. В XX веке*

© Гриненко С. М., 2018

наблюдается распространение данного типа исполнительного коллектива, который может иметь разный исполнительский уровень – от любительского, ученического до профессионального. В украинском гитарном исполнительстве имеется пока незначительное количество оркестров, что может стать перспективным направлением развития национального музыкального пространства.

Ключевые слова: *гитара, гитарный оркестр, исполнение, струнно-щипковые инструменты.*

Grynenko Svitlana*, the senior teacher of the cyclic commission «Folk Instrument Art» of the Mykolaiv College of Culture and Arts*

Guitar orchestra: history of formation and modern state

The purpose of the article *is to highlight the peculiarities of the formation of the guitar orchestra, outlining the leading groups existing in contemporary performing artistic world and domestic practice and identifying possible trends in the future existence of this performing composition.* ***The methodology*** *involves the use of historical, systemic and analytical approaches that will contribute to the formation of the idea of the regularity of the formation of the guitar orchestra.* ***The scientific novelty*** *is that an attempt is made to examine the main stages of the formation of the guitar orchestra as a performing group, to highlight the key aspects of the implementation of such a composition in the domestic and foreign musical culture.* ***Conclusions.*** *The guitar orchestra is an executive composition whose formation took place over a long period. The key aspects that influenced its creation were the structural and functional improvement of the instrument, which contributed to the emergence of technical and expressive capabilities and techniques of the game. In the XVIII century, there is the formation of the "Neapolitan Orchestra," which becomes a prototype for those guitar orchestras that exist in modern space. In the XX century, there is a proliferation of this type of performing group, which can have different performance levels - from amateur, student to professional. There are still a small number of guitar orchestras in Ukraine, which can become a promising direction for the development of the national musical space.*

Key words*: guitar, guitar orchestra, performance, stringed -plucked instruments.*

Актуальність теми дослідження. Серед сучасних виконавських колективів починають набирати популярності гітарні оркестри. Дана форма виконавської активності має глибоке коріння. Виконавські практики, які поєднували музикантів, що грали на струнно-щипкових інструментах, наявні починаючи з доби Відродження. Так існували ансамблі, які поєднували гітари та гітароподібні інструменти з тими, які можуть бути віднесені до інших груп – струнно-смичкові, духові тощо. Проте, питання становлення оркестрів, які б складались лише з гітар є малодослідженим. Причому наукова увага не зосереджувалась на тих гітарних оркестрах, які наявні у різних національних традиціях сучасного мистецького простору.

Аналіз досліджень і публікацій. Е сучасному музикознавчому науковому дискурсі відсутні роботи, де б системно був представлений розвиток гітарних оркестрів. Деякі аспекти, пов’язані з функціонуванням російських гітарних оркестрів, окреслюються Д. Даниловою. Окремі відомості представлені в матеріалах публіцистичного характеру, як от в статті С. Бойко. Різні питання, пов’язані з використанням гітари в контексті історії музичного мистецтва розглядаються в працях М. Каманкіної, О. Петропавловського, В. Рубцова, О. Толочкової, Е. Шарнассе.

Метою статті є висвітлення особливостей становлення гітарного оркестру, окреслення провідних колективів, які існують в сучасній

виконавсько-мистецькій світовій та вітчизняній практиці, та визначення можливих тенденцій подальшого побутування даного виконавського складу.

Виклад основного матеріалу. Коли мова йде про гітару, то найчастіше виникають асоціації з її використанням як сольного інструменту, який досить часто використовується непрофесіоналами для акомпанування вокалу. Проте, подібне кліше має досить мало спільного з тими можливостями, які відкриваються завдяки професійній освіті у вищих навчальних закладах мистецького спрямування за фахом «класична гітара». Наразі відомі чисельні колективи – невеликі ансамблі – дуети, тріо, квартети, в яких серед інструментів наявна гітара, репертуар яких включає твори композиторів-класиків та митців XX–XXI століття.

В останні роки у вітчизняному мистецькому просторі можна спостерігати активізацію інтересу до формування гітарних оркестрів. Що ж саме мається на увазі, коли мова йде про «гітарний оркестр»? Зазначимо, що між великим ансамблем та камерним оркестром може бути досить незначна різниця у кількісному відношенні. Проте, в даному випадку мова йде скоріше не про кількісний, а про якісний чинник. Зазвичай, у ансамблі кожен виконавець грає свою партію, в той час як у оркестрі партія може виконуватися декількома виконавцями.

Варто зауважити, що гітарний оркестр є складом, який дозволяє досягнути злиття звучання інструментів за якісними характеристиками, яке обумовлено практично рівними виразними можливостями – динамічними, тембровими, артикуляційними, технічними. Хоча досить часто застосовуються оркестри, які включають інструменти з різних інструментальних груп, які створюють диференціацію на тембральному, а згодом і на звуко-виразному рівні, проте «монотемброві» оркестри є досить цікавим утворенням, яке також віднайшло чималого застосування в музичній практиці сьогодення.

Зазвичай у гітарних оркестрах можливе залучення не лише гітар, але й незначної кількості інших інструментів. Сучасна дослідниця Д. Данилова пропонує наступне визначення оркестру, яке ми вважаємо влучним та таким, що передає основні сутнісні риси подібного виконавського складу. «Гітарний оркестр – це музичний колектив, що складається здебільшого з гітароподібних інструментів, здатний виконувати основні оркестрові функції (тема, підголоски, педаль, бас, акомпанемент), що має унісон групи різнотембрових інструментів, керований диригентом, а також має оригінальний репертуар для даного складу» [2, 7]. Отже, перед тим, як визначити основні напрямки розвитку гітарного оркестрового музикування, що наявне у сьогоденні, варто звернутись до історії формування подібного виконавського складу.

Історико-археологічні відомості дають змогу пересвідчитися у тому, що «пращури» сучасної гітари, які відносились до групи струнно-щипкових інструментів, здавна посідали чільне місце в культурі. Серед перших інструментів згадувались саме вони. Про давні практики гри на інструментах струнно-щипкової групи зазначає у своїй роботі О. Петропавловський: «Перші свідчення, які говорять про значне поширення струнних щипкових інструментів, відносяться приблизно до III – II тис. до н. е. Різноманітні

джерела (археологічні, нумізматичні тощо), що відносяться до цього часу, свідчать про побутування різних ансамблів – як магічних, культових, так і розважальних. Практично неодмінним атрибутом таких ансамблів були струнні щипкові інструменти» [5, 8].

На думку більшості дослідників подібні склади дозволяли поєднувати спів та гру на музичному інструменті, що вважалось однією з найбільш гідних форм музикування. Провідне значення мало єднання слова та музики, яке здійснювалось у таких практиках. Про виховне значення інструментально-вокальної практики зазначали грецькі мислителі, що згадує у своїй роботі О. Лосєв: «Знову ж таки, і кіфаристи турбуються про розсудливість і про те, щоб молодь не безчинствувала. До того ж, коли вона навчиться грати на кіфарі, вчать їх знову ж таки творам гарних поетів-піснетворців, узгоджуючи слова зі звуками кіфари, і примушуючи душі покірливими і гарними ритмами і гармонією, стати потрібними для речей і для діяльності» [4, 403]. Попри те, що досить тривалий час здійснюється певний диктат з боку релігійно-ідеологічних підходів стосовно того, яке саме мистецтво має розвиватись – вокальне, вокально-інструментальне чи суто інструментальне, поступово закладаються умови для розвитку музики для інструментальної струнно-щипкової групи. В Утрехтському та Штутгартському псалтирях, які датуються IX століттям, можна віднайти зображення гітари.

Після настання доби Відродження здійснюються спроби удосконалення інструментарію. Згідно ряду джерел можна зазначити про інтерес саме до гітари у XII-XIII столітті. Найбільше розповсюдження спостерігається у Іспанії, проте доречно казати і про певні осередки гітарного виконавства в інших країнах Західної Європи. Ця сфера музичного виконавства зазвичай пов’язана з супроводом гри менестрелів, жонглерів, мандрівних музикантів. «Іконографічні документи свідчать про те, що вже в XII – XIII століттях (а, можливо, і раніше) гітара була широко відома в західноєвропейських країнах, і в першу чергу в Іспанії, де отримала значення народного інструменту. У цей час виділяється два види гітар: мавританська і латинська, які на зображеннях фігурують як акомпануючі танцюристам, співакам, а також в різних ансамблях» [5, 8].

Досить цікавим є те, що ці два різновиди гітар – мавританська та латинська – були поширені серед різних верств населення. Так, саме мавританська гітара користувалась популярністю у вищих верствах, на них грали для королів, а іноді і самі монархи. В колекції Карла Мудрого – короля Франції було декілька гітар. Е. Шарнассе відзначає ймовірність того, що король Філіп VI Валуа вмів грати на гітарі. Звісно, що в цей період поки немає оркестрових об’єднань, скоріше існують ансамблеві поєднання незначної кількості різнотипових інструментів. На той час досить поширеною була практика вміння грати на різних інструментах, тому один виконавець міг виконувати різні партії, змінюючи інструментарій. Окрім цього, внаслідок того, що музиканти грали у досить невеликих приміщеннях, не було потреби у великій кількості інструментів, адже звучання ансамблю повністю задовольняло акустичні потреби залів.

Відзначимо, що в XV-XVI століттях гітара дещо втрачає свою популярність у Іспанії, натомість поширюється у Франції, Англії та Італії. В колекції англійського короля Генріха VIII містилась 21 гітара. Неоднозначні наслідки мав для розвитку гітарного мистецтва саме інтерес до віуели. У Іспанії гра на ній стала вважатися більш доречним заняттям для аристократів, аніж гра на гітарі. Популярність інструменту при королівських дворах зумовлювала те, що інструмент використовувався у світсько-придворному житті, окрім цього він автоматично набував поширення і серед придворної знаті, яка, наслідуючи монархів, розділяла захоплення започаткованими модними новаціями.

У XVII столітті гітара стає одним з інструментів, що набуває популярності серед простолюдинів. В Андалусії винаходять техніку Rasgueado, яка починає превалювати над усіма іншими, змінюючи функцію гітари з мелодичної на ритмічну. «У цей період гітара в Іспанії стає популярна у простого народу, як інструмент для акомпанементу танцям. До XVII століття по всій країні з Андалусії поширюється техніка гри Rasgueado, яка зародилась там, та була складовим елементом фламенко. Ця техніка швидко перекочувала в Європу і замінила собою всі інші» [6]. У цей самий час відбувається й розквіт гітарного мистецтва, адже за правління короля Франції Людовіка XIV було встановлено посаду придворного вчителя гри на гітарі, яку займав провідний композитор та виконавець Франческо Корбетта. Виникає низка й інших діячів, як-от Анрі Гренер, Робер де Візе, Франсуа Кампіоне, які вплинули на розвиток гітарного мистецтва. Після того як здійснюються модифікаційні покращення гітари у XVIII столітті, створюються усі умови задля того, щоб переглянути специфіку трактування інструмента та включення його до складу не лише ансамблів, але й оркестрів, що й відбувається у наступному столітті.

Саме від другої половини XVIII – початку XIX століття можна більш-менш достовірно датувати появу «неаполітанського оркестру», склад якого нараховував не лише гітари, але й мандоліни. У словнику наводиться наступне визначення даного оркестру: «Неаполітанський оркестр – це оркестр, що складається з мандолін різної величини: piccolo, альт (лютня), віолончель (мандолочелло), бас (мандолоне) або мандолін і гітар. Назва оркестру походить від найбільш поширеного різновиду мандоліни – неаполітанської. Залежно від величини інструменту змінюється і його темброве забарвлення, однак в ансамблі ці відмінності нівелюються і звучання оркестру сприймається як темброво однорідне. Зазвичай малий склад включає 8 музикантів, великий – 30 і більше» [3, 232]. Подібні виконавські склади набули популярності не лише у Західній Європі, але й у Російській імперії. Надзвичайно часто ці «неаполітанські оркестри» використовувались як основа для самодіяльної творчості, особливо в радянські часи.

Зауважимо, що саме в XIX столітті можна спостерігати значний розвиток гітарної техніки. Цю особливість відзначає Е. Шарнассе: «Вводяться та удосконалюються різні технічні прийоми: фіксування п’ятого пальця правої руки на верхній деці, а також вібрато, луна (звук, який видобувається однією лівою рукою), глісандо. Широко застосовуються прикраси – не тільки як засоби виразності, але і як технічні прийоми, що підвищують рівень віртуозності. Це

різні види висхідних та низхідних форшлагів, трелі (та пошук способів їх виконання – як лівою, так і правою рукою), різноманітні апподжіатури, морденто і т.п.» [8, 42-43]. За рахунок того, що удосконалюються технічні та виразні можливості інструменту й виникають умови для того, щоб функціонувати оркестрам, в яких основою складу є гітари.

Якщо казати про ХХ століття, то до складу гітарного оркестру могли включати ряд інструментів: мандоліни, мандоли, класичні гітари та бас (або смичковий контрабас). Гітарні оркестри досить часто функціонували в межах любительських об'єднань чи при освітніх закладах. «Основним інструментом організації любительського гітарного музикування стали клубні формування. Вони несли весь функціональний спектр, включаючи просвітницькі, образотворчі, комунікативні функції, завдання творчої реалізації суб'єкта. Активно реалізовувалась в клубній системі ідея колективного музикування через діяльність гітарних ансамблів, вокально-інструментальних колективів у складі з гітарою» [7, 279].

Від середини ХХ століття відбувається поступове формування гітарних оркестрів, що мають більш професійний рівень. Причому географія виникнення цих колективів є досить широкою. Варто згадати японський оркестр, який був утворений під керівництвом Хірокі Ніїборі в 60-х роках. Другою «ластівкою» стало формування шведського гітарного оркестру Університету міста Пітео, який очолив Ян-Олоф Еріксон, причому на даний момент в Швеції функціонує близько 150 гітарних оркестри. У інтерв'ю Ян-Олоф Еріксон вказував на те, що дані колективи наявні майже у всіх закладах освіти. «Важко назвати точну цифру, але дуже багато! У більшості музичних шкіл, а також вищих музичних шкіл – інститутів, університетів – є свій гітарний оркестр. Тому напевно можна сказати, що на країну їх більше ста п'ятдесяти… Нічого дивного, в Швеції гра в гітарному оркестрі, а також диригування є обов'язковими дисциплінами для всіх гітаристів» [1]. Гітарні оркестри наявні і в інших європейських країнах. У 2004 році було засновано польський оркестр Warsaw Guitar Orchestra, керівником якого є Ігор Вардак (Igor Wardak). Цей оркестр є переможцем L. Luthier International Classical Guitar Youth Competition та Vienna International Guitar Competition.

Наразі в багатьох містах України та Росії при навчальних закладах початкової музичної освіти, середньої ланки та у вищій школі наявні гітарні оркестри. Українські колективи частіше функціонують на базі вищих навчальних закладів. Так, ансамбль «Anima» був створений на базі Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка у 2012 році, творчим керівником якого є Лідія Сахарова. У 2016 році у Миколаївській філії київського національного університету культури і мистецтв започатковано роботу щойно створеної лабораторії гітарного мистецтва та засновано гітарний оркестр. Це колектив суто студентський, який з'явився завдяки тісній співпраці двох навчальних закладів культури і мистецтв. Художнім керівником цього колективу є Вікторія Сологуб – кандидат педагогічних наук, доцент за наказом кафедри музичного мистецтва Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв, керівником – Світлана Гриненко – старший

викладач циклової комісії «Народного інструментального мистецтва» Миколаївського коледжу культури і мистецтв. До складу оркестру входять 24 учасники: студенти класу гітари вищезгаданих навчальних закладів. В 2017 році в Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського було утворено студентський гітарний оркестр під керівництвом професора В. Доценка. В українському просторі наявні не лише учнівські, але й професійні гітарні колективи. Так, варто згадати Оркестр гітаристів Києва «ПектораL», який було започатковано Олександром Мітрошиним в 2006 році, з 2018 року художнім керівником оркестру став лауреат міжнародних конкурсів Михайло Тущенко. Зазвичай репертуар цих оркестрів є надзвичайно різноманітним, адже включає не лише твори майстрів минулого (А. Вівальді, І. Пахельбель), але й твори, які мають відношення до популярного зрізу, написаного в XX столітті – таких авторів, як К. Дженкінс, С. Джоплін, А. П'яццолла, К. Гардель.

З російських гітарних сучасних колективів можна згадати Зведений Оркестр гітаристів О.Лаврентьєва (м. Казань, Росія), московський Оркестр гітаристів «Анімато» (керівник Г.Фетісов), який спочатку був створений з випускників ВШОМО № 91 по класу гітари, а згодом почав базуватися у музичному училищі ім. А. Шнітке. На базі вищих навчальних закладів функціонує оркестр гітаристів Державної Класичної академії імені Маймоніда (Москва, Росія). Звісно, що цей перелік оркестрів не є вичерпним, а лише окреслює провідні тенденції музичного простору сьогодення.

Варто зауважити, що хоча в Україні на даний момент, порівняно з іншими виконавськими складами, гітарних оркестрів функціонує набагато менше, проте даний напрямок уявляється перспективним та таким, що представляє багато можливостей для творчої самореалізації. Так, 19 травня 2018 року до Дня Європи у Миколаєві був проведений гітарний флешмоб, де в єдиному оркестровому звучанні об'єднали свої зусилля 245 учасників, серед яких були учні шкіл, студенти Миколаївської філії КНУКіМ, Миколаївського коледжу культури і мистецтв, Миколаївського національного університету імені В.О.Сухомлинського, професіонали та аматори гітарного виконавства. Подібна ініціатива може стати чинником, який сприятиме формуванню гітарних оркестрів, які демонструватимуть високий рівень виконавської майстерності.

Наукова новизна полягає у тому, що здійснюється спроба оглянути основні етапи становлення гітарного оркестру як виконавського колективу; виділити ключові аспекти реалізації подібного складу у вітчизняній та закордонній музичній культурі.

Висновки. Гітарний оркестр – це виконавський склад, формування якого відбувалось протягом досить тривалого часу. Ключовими аспектами, які вплинули на його становлення стало структурно-функціональне удосконалення інструменту, що сприяло виникненню техніко-виразних можливостей та прийомів гри. В XVIII столітті відбувається формування «неаполітанського оркестру», який стає праобразом для тих гітарних оркестрів, які існують в сучасному просторі. В XX столітті наявне розповсюдження даного типу виконавського колективу, який може мати різний виконавський рівень – від

любительського, учнівського до професіонального. В українському гітарному виконавстві наявна поки незначна кількість оркестрів, що може стати перспективним напрямком розвитку національного музичного простору.

Література

1. Бойко С. Гитарный оркестр. *Гитарный журнал*. 2007. №1. URL: http://guitarmag.net/orchestra/

2. Данилова Д.А. Гитарный оркестр: история и практика. 2016. URL: http://metcab.ucoz.ru/Narodniki/Metodrabota/sbornik_statej_s_konferencii_narodnikov_2016-2.pdf

3. Каманкина М.В. Неаполитанский оркестр. *Любительское художественное творчество в России XX века: Словарь*. Москва: Государственный институт искусствознания, 2010. С. 232.

4. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. Москва: Ладомир, 1994. 716 с.

5. Петропавловский А.А. Гитара в камерном ансамбле: автореферат дисс. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2006. 21 с.

6. Рубцов В.В. История гитары до начала XX века. 2016. URL: http://samlib.ru/r/rubcow_w_w/istorijagitarydonachalaxxweka.shtml.

7. Толочкова Е.В. Становление и развитие любительского гитарного творчества. *Социально-экономические явления и процессы*. 2013. №5 (051). С. 276-279.

8. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара. От истоков до наших дней. Москва: Музыка, 1991. 86 с.

References

1. Boyko, S. (2007). Guitar Orchestra, Guitar Journal (#1). Retrieved from http://guitarmag.net/orchestra/) [in Russian].

2. Danilova, D.A. (2016). Guitar Orchestra: History and Practice. Retrieved from http://metcab.ucoz.ru/Narodniki/Metodrabota/sbornik_statej_s_konferencii_narodnikov_2016-2.pdf) [in Russian].

3. Kamankina, M.V. (2010). Neapolitan Orchestra, Amateur art creativity in Russia of the twentieth century: Dictionary. Moscow: State Institute of Art Studies [in Russian].

4. Losev, A.F. (1994). The history of ancient aesthetics. The Sophists. Socrates. Plato. Moscow: Ladomir [in Russian].

5. Petropavlovsky, A.A. (2006). Guitar in the chamber ensemble. Extended abstract of candidate's thesis: 17.00.02. Nizhny Novgorod [in Russian].

6. Rubtsov, V.V. (2016). History of the guitar before the beginning of the XX century. Retrieved from http://samlib.ru/r/rubcow_w_w/istorijagitarydonachalaxxweka.shtml [in Russian].

7. Tolochkova, E.V. (2013). Formation and development of amateur guitar creativity, Socio-economic phenomena and processes (No. 5 (051)), (pp. 276-279) [in Russian].

8. Sharnasse, E. (1991). Six-stringed guitar. From the origins to our days. Moscow: Music [in Russian].

УДК 784.3:621.397.13 (477)

Овсянніков Вячеслав Георгійович,
аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
v.ovsiannikov@dakkkim.edu.ua
ORCID: 0000-0001-8200-1709

ВІДЕОКЛІПИ УКРАЇНСЬКИХ ПОП-РОК-ВИКОНАВЦІВ: ВІД ГЛАМУРУ ДО СОЦІАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

Мета роботи. *У дослідженні охарактеризовано відеокліпи українських поп-рок-виконавців, в яких втілено розмаїття сценічних образів, що охоплюють широкий спектр соціально значущої проблематики.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні аналітичного та контекстуального методів, що дало можливість охарактеризувати найбільш знакову й актуальну тематику у відеокліпах сучасних українських поп-рок-виконавців.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в тому, що вперше в українській науці було розглянуто відеокліп у творчості вітчизняних виконавців у стилі поп-рок та визначено основні способи репрезентації їх образів у композиціях на актуальні та соціально значимі теми.* ***Висновки.*** *Найбільш популярними у творчості українських поп-рок-виконавців є тема кохання і соціально значуща проблематика. У відео творів, присвячених темі кохання, виконавець ототожнюється з ліричним героєм, при цьому сюжетне рішення в кожній роботі варіюється в залежності від задуму режисера, який відштовхується від тексту пісні. Тематика кохання нерідко поєднана з образами «красивого життя», втіленого у відповідних сценічних образах, вона, згідно з естетикою рок-музики, може тлумачитися як протиставлення справжній реальності. Соціальна проблематика підіймається передусім у текстах пісень, однак вона може бути підсилена відеорядом, розростаючись до окремого сюжету.*

Ключові слова: *сучасна популярна українська музика, поп-рок, відеокліп, гламур, соціальна проблематика.*

Овсянников Вячеслав Георгиевич, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Видеоклипы украинских поп-рок-исполнителей: от гламура к социальной проблематике

Цель работы. *В исследовании охарактеризованы видеоклипы украинских поп-рок-исполнителей, в которых воплощено разнообразие сценических образов, охватывающих широкий спектр социально значимой проблематики.* ***Методология*** *исследования заключается в применении аналитического и контекстуального методов, что позволило охарактеризовать наиболее знаковую и актуальную тематику в видеоклипах современных украинских поп-рок-исполнителей.* ***Научная новизна*** *работы заключается в том, что впервые в украинской науке были рассмотрены видеоклипы в творчестве отечественных исполнителей в стиле поп-рок и определены основные способы репрезентации их образов в композициях на актуальные и социально значимые темы.* ***Выводы.*** *Наиболее популярны в творчестве украинских поп-рок-исполнителей тема любви и социально значимая проблематика. В видео произведений, посвященных теме любви, исполнитель отождествляется с лирическим героем, при этом сюжетное решение в каждой работе варьируется в зависимости от замысла режиссера, который отталкивается от текста песни. Тематика любви нередко соседствует с образами «красивой жизни», воплощенными в соответствующих сценических образах, она, согласно эстетике рок-музыки, может*

© Овсянніков В. Г., 2018

интерпретироваться как противопоставление подлинной реальности. Социальная проблематика поднимается прежде всего в текстах песен, однако она может быть усилена видеорядом, разрастаясь до отдельного сюжета.

Ключевые слова: *современная популярная украинская музыка, поп-рок, видеоклип, гламур, социальная проблематика.*

Ovsiannikov Viacheslav, *Postgraduate Student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Video clips of Ukrainian pop-rock performers: from glamor to social issues

The purpose of the article. *The study describes video clips of Ukrainian pop-rock performers, which embody a variety of stage images covering a wide range of socially significant issues.* ***The methodology*** *consists in the application of analytical and contextual methods, which made it possible to characterize the most significant and relevant topics in the video clips of contemporary Ukrainian pop-rock performers.* ***Scientific novelty*** *of the work is that for the first time in Ukrainian science video clips were considered in the works of domestic performers in the style of pop rock and the main ways of representing their images in compositions were determined on topical and socially significant topics.* ***Conclusions.*** *The theme of love and socially significant issues are most popular in the works of Ukrainian pop-rock performers. In the video of works dedicated to the theme of love, the performer is identified with the lyrical hero, while the plot decision in each work varies depending on the director's plan, which is repelled from the text of the song. The subject of love often coincides with the images of «beautiful life» embodied in the corresponding scenic images; it, according to the aesthetics of rock music, can be interpreted as a contrast to the true reality. Social issues are raised primarily in lyrics, but it can be amplified by the video, expanding to a separate plot.*

Key words: *contemporary popular Ukrainian music, pop rock, video clip, glamor, social issues.*

Актуальність теми дослідження. Сучасний етап розвитку популярної музики неможливо уявити без видовищного компонента. Окрім традиційних концертних шоу, важливе значення в презентації пісенного твору сьогодні має відеокліп, який доповнює його текстовий і музичний компоненти відеорядом. Окрім того, відеокліп виконує й функцію презентації артиста, а тому сучасні представники шоу-бізнесу приділяють відеороботам особливу увагу. Вдало знайдений образ артиста у відеокліпі стає додатком-елементом його впізнаваності, а тому більшість представників музичної шоу-індустрії, до якої належать не лише поп-виконавці, а й рок-музиканти, на найбільш «хітові» композиції випускають відеороботи, в яких презентують не лише музичний твір, а й нові грані свого сценічного образу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відеокліп як форма презентації музичного твору представлена в розробках українських і зарубіжних дослідників, серед яких виділимо праці Г. Курінної [2], І. Романовської [6], Е. Совєткіної [7], К. Станіславської [8], О. Чернишова [9], Т. Шак [10]. У цих розвідках розглядаються питання класифікації відеокліпів, кінематографічні прийоми, які в них використовуються, взаємозв'язок тексту або музики з відеорядом. На сьогоднішній день однак відсутні роботи, в яких подано характеристику відеокліпів у їхньому зв'язку з тим чи іншим напрямом популярної музики або здійснено аналіз тематичних пріоритетів відеокліпів того чи іншого виконавця, які допомагають створити його художній образ. У роботах, присвячених вивченню рок-музики як соціокультурного явища

(дослідження Л. Васильєвої [1], Н. Лівої [3], В. Откидача [4], І. Палкіної [5]), відсутня характеристика відеокіпів у творчості представників цього напряму.

Мета статті полягає у характеристиці відеокліпів українських поп-рок-виконавців, в яких втілено розмаїття сценічних образів, що охоплюють широкий спектр соціально значущої проблематики.

Виклад основного матеріалу. Для рок-музикантів притаманний нонконформізм у творчості, оскільки рок виникає як музичний напрям протестного спрямування. Однак в рок-музиці доволі швидко з'явилися й інші течії, які зближали її з поп-музикою. Таким напрямом став поп-рок, який є стилістично різноманітним, але орієнтується передусім на більш широку публіку, заради чого спрощуються тексти, мелодика, аранжування. Це надає можливості усім, хто не є прихильником класичного року, також стати шанувальником того чи іншого гурту або виконавця. Тематика творчості поп-рок-виконавців є різною, але, безумовно, центральними темами є особистісний світ індивіда в розкритті вічної теми кохання. Не менш важливою є й соціальна проблематика, яка виявляє в цьому напрямі рок-музики його протестну ґенезу. Менш характерною, але також вагомою складовою поп-року є звертання до теми «красивого життя», яке сьогодні позначається терміном «глазур». Нагадаємо, що в рок-музиці існував окремий напрямок – глем-рок, представники якого у своїх шоу використовували яскраві костюми і макіяж, розкішне оформлення концертів. Зазначимо однак, що в добу відео-індустрії гламур не зводиться лише до цих компонентів, а тематика гламуру може розкриватися в різних аспектах. Розглянемо творчість сучасних українських поп-рок-виконавців з позиції репрезентації їхніх образів у відеокліпах різної тематики, розпочавши з менш характерної, але знакової для сучасної культури, тематики гламуру.

Співачка Альона Вінницька в дитинстві захоплювалася рок-музикою і була певний час солісткою рок-гурту «Последний Единорог» (1993), однак відомою вона стала не в рок-, а поп-проекті «ВІА Гра» з його підкресленим еротичним та гламурним іміджем. Розпочавши сольну кар'єру в 2003 р., Альона Вінницька не відмовляється від елементів еротики та гламуру, створюючи образ поп-рок-виконавиці з акцентом на зазначені складові. Гламурна естетика тією чи іншою мірою представлена в усіх відео-роботах співачки, але ми детально зупинимося лише на кількох кліпах.

У пісні «007» (2005) головний акцент зроблено не на чоловічному персонажі (агент 007), а жіночому, який (а вірніше – які) в кліпі втілює Альона Вінницька. Співачка у відео представлена в кількох образах, і всі вони мають яскраво виражені гламурні елементи, які особливо підкреслені у сцені вечірки, куди на завдання прийшла героїня співачки. Розмаїття сценічних втілень героїні Альони Вінницької, які вдало розкривають тематику «красивого життя» у детективному сюжеті, вносить «родзинку» у відеоряд кліпу. У даній відеороботі звертання до гламурних образів обумовлено сюжетикою кліпу, а тому ця тема подано без характерної для рок-виконавців (як представників нонконформізму) його критики. Нагадаємо, що провідні сценічні образи співачки, яка позиціонує себе як представниця рок-музики, базуються

передусім на гламурних компонентах, тому саме цей кліп є одним з найбільш органічних для неї як для рок-виконавиці. У кліпі на пісню «Куклы» (2006) образ співачки також постає втіленням гламуру, однак тут Альона Вінницька протиставляє себе представницям шоу-бізнесу, справедливо порівнюючи їх з ляльками – іграшками, іноді вельми небезпечними. І хоча сама співачка, і образи героїнь, яких вона критикує, мають яскраво виражені риси гламуру, між ними є різниця, яка полягає в органічності, «справжності» співачки, що показано передусім через природність її рухів, на відміну від штучності «ляльок». Таким чином, у кліпі Альона Вінницька як співачка використовує елементи гламурної стилістики, одночасно її критикуючи, що створює подвійність в тлумаченні гламуру, що характерно для представників рок-музики.

Кліп на пісню «Подари» (2014) має два плани: один зосереджується на образі співачки, другий показує зйомку фільму про кохання, про що співає лірична героїня Альони Вінницької. Обидва плани не протиставляються одне одному, оскільки пов’язані між собою, тим не менше, своїм образом, що містить елементи гламуру, співачка протиставляється героям кінофільму, які показані в буденному житті. Не позбавлений гламурних деталей й останній кліп співачки «Подари мне свое сердце» (2016), який є скороченою та наново аранжованою версією пісні «Подари» (2014). Попри те, що у ньому використано мінімум антуражу (відповідно до спрощення та мінімалізації засобів виразності при аранжуванні), образ співачки підкреслено гламурний: героїня Альони Вінницької йде позаміською трасою в яскравій червоній відкритій сукні у туфлях на високих підборах, тим самим контрастуючи неяскравим кольорам осінньої природи. Другий «персонаж» кліпу – чорний автомобіль, який наздоганяє співачку і в який наприкінці вона збирається сісти – також елемент гламуру.

Таким чином, образ Альони Вінницької у кліпах є підкреслено гламурний. Це пов’язано передусім з досвідом роботи в гурті «ВІА Гра», який хоча і тривав лише три роки, але вплинув на її подальшу сольну кар’єру в плані вирішення сценічних образів. Гламурність є другим «Я» співачки, навіть якщо вона критично ставиться до атрибутики розкоші та «красивого життя». Рокова складова у співачки виявлена передусім у музиці, тоді як імідж співачки цілком характерний для шоу-бізнесових поп-проектів.

Творчість Міки Ньютон (справжнє ім’я – Оксана Грицай) також відноситься до поп-року, хоча його українським назвати важко. Попри те, що співачка народилася в м. Бурштин Івано-Франківської обл., де отримала освіту, яку продовжила в Києві, її перший продюсер Ю. Фальоса наполягав на тому, щоб вона не виконувала пісні українською мовою, орієнтуючи її на російський музичний ринок. Однак співачка у 2011 р. брала участь в Євробаченні від України, де з піснею «Angel» посіла 4-те місце; її російськомовні пісні 2000-х рр. часто звучали на українському радіо та телебаченні, тому вона цілком справедливо може вважатися представником українського поп-року.

На відміну від Альони Вінницької, Міка Ньютон не прийшла на велику сцену з шоу-бізнесу, і тому в її творчості гламурна складова не є провідною. В

кліпах співачки ми знаходимо гламурну атрибутику, однак вона часто є смисловою складовою сюжетики кліпу. Кліп на пісню «Убежать» (2005), який у свій час не взяв на ротацію жоден канал через відверті еротичні сцени, містить елементи гламуру. Останній однак трактується в контексті протиставлення жебрацькому пострадянському побуту, з якого прагне вирватися героїня Міки Ньютон. Образ самої співачки у кліпі позбавлений рис гламуру, у її бажанні відірватися від буденності гламурна атрибутика стає символом світу, де немає жахіть побуту, в якому проходить життя головної героїні. І хоча цей гламурний світ «красивого життя» не є ідеалом і прагненням співачки, він в її світогляді асоціюється відходом від буденності.

У дещо іншому ключі трактується гламур в кліпі «Аномалія» (2005), який зробив співачку відомою на всю Україну. Текст пісні змальовує «аномальну» дівчину, яка не захоплюється ані сучасною музикою, ані модою, не вживає наркотиків, має доволі туманне уявлення про новітні комп'ютерні технології. Відповідно до змісту пісні, у кліпі є протиставлення двох світів – світу «красивого життя», який представлено атрибутикою моди XVIII ст., та світу нонконформізму, символом якого є рок-музика. Співачка у кліпі постає у двох образах – світської дами XVIII ст. та юної рокерки, і у їх протиставленні перевага віддається другому, де Міка Ньютон уособлює сучасну дівчину-підлітка, якій гламур є неприйнятним. В підході до інтерпретації «красивого життя» цей кліп ближчий до традиційного тлумачення гламурної символіки в рок-музиці, де на перший план виходить нонконформістська складова. Також на відміну від попередніх пісень та знятих на них кліпів, у пісні «Аномалія» підкреслено рок-звучання завдяки доволі тривалому за часом гітарному соло наприкінці пісні, яке у відео підкреслюється завдяки виводу в кадр соліста-гітариста. На нашу думку, саме завдяки класичній для традиції рок-музики інтерпретації гламуру криється популярність цього відео, яке зробило Міку Ньютон «зіркою». Можливо, попередній кліп «Убежать» також відкрив би ім'я співачки для широкого загалу, однак в ньому є певна архаїчність в трактуванні символіки «красивого життя», оскільки режисер інтерпретує гламур в пострадянському його розумінні, де протиставляються «чорнуха» пострадянського побуту та сумнівний блиск «нічного життя».

Гра з гламурними образами представлена в кліпі співачки на англомовну пісню «I'm Sorry» (2006). В ньому головна героїня Міки Ньютон є співачкою, в її самопрезентації вона одночасно є моделлю. В кліпі представлені усі елементи красивого життя – модний одяг, машина, гроші, однак вони є елементами минулого життя, яке остогидло героїні. Символом відмови від минулого виступає вогонь, який спалює усе навколо, передусім те, що символізує гламур, вводячи у розпач коханого, який відчуває, що втрачає її назавжди. Таким чином, гламурна образність в кліпі «I'm Sorry» трактується в іронічному ключі, подібно до кліпу «Аномалия», хоча і в іншому аспекті.

У більш пізніх кліпах співачки гламурні елементи не несуть особливої символіки і є доповненням образу співачки. У кліпі «Ангел» (2011) героїня Міки Ньютон, відповідно до тексту пісні, постає як образ ідеалу, янгола, яка безмежно кохає іншу людину і лише сподівається на взаємність. Вирішення

образу жіночого ідеалу не позбавлене рис гламурності: як в ретро-образі, представленому на початку пісні, так і в образі артистки, що співає на сцені, яка одягнена в яскравий костюм. Однак ці образи спрямовані на підкреслення жіночості героїні Міки Ньютон і не мають негативних конотацій.

Отже, у кліпах Мікі Ньютон гламурна образність, яка не є центральною в репрезентації образу співачки, трактується достатньо широко: як символ «іншого життя» в його пострадянському розумінні, як іронія щодо «красивого життя», як символ жіночості й краси.

Центральною темою в творчості поп-рок-виконавців є тема кохання, яка є завжди актуальною. Розглянемо її вирішення у відеоряді у творчості гурту «Lama». Солісткою колективу та її обличчям є Наталя Дзеньків, а назва гурту пов'язана з давньошумерською міфологією, яку уособлює богиня Лама – символ особистості. У відеокліпах раннього періоду творчості співачка часто з'являється з намальованим «третім оком» (бінді), який є знаком правди в індуїстській релігії, але в підкреслено індійських образах вона представлена в кліпі «Тримай» (2010). Текст пісні, як більшість в творчості гурту, розкриває тему кохання. Музика в цілому витримана у стилі рок, однак в інструментальних частинах є елементи, які апелюють до орієнтальної музичної традиції, щоправда, не завжди індійської. Саме музика є сполучною ланкою між текстом, який оповідає про кохання, та сценічним антуражем кліпу. У зйомках відео взяли участь усі учасники гурту, проте центральним персонажем є Наталя. У кліпі є традиційні «індійські» атрибути – змія, східні килими, актори-танцюристи з розфарбованими тілами та одягом, однак в іміджі самої Наталі з умовного індійського – лише бінді та татуювання на тілі, все інше – цілком європейське і витримане в класичних традиціях поп-року, як уся творчість колективу. Таке поєднання не вповні відповідає змісту і лише частково музиці пісні, однак більш детально розкриває глибинний зміст назви гурту та філософію його лідерки.

У пісні «Мій милий» (2015), яку гурт виконав разом з Тонею Матвієнко, також є етнічні мотиви, на цей раз українські, оскільки Т. Матвієнко представляє етнічну гілку української популярної музики. Режисер кліпу Д. Перетрутов вдало знайшов кольорове рішення, яке має символічний характер. У тексті пісні коханого порівнюють з чорно-білим птахом, і лірична героїня, від імені якої йде розповідь, представлена двома образами – білому (Т. Матвієнко) і чорному (Н. Дзеньків). Образ, створений Н. Дзеньків – земний, чуттєвий, образ, створений Т. Матвієнко – небесний, майже безтілесний, обидва вони репрезентуються за допомогою як зовнішніх компонентів (одяг, колір волосся), так і вокалу співачок. Таке взаємодоповнення робить кліп та збірний образ головної героїні, що кохає, багатогранним, підкреслюючи це музикою, в якій поєднуються риси рок-балади, ліричної пісні та фольклору, яскравим вокалом, а також відеорядом.

Виокремлення жіночих образів і концентрація на них привело до того, що у відео все частіше стала потрапляти лише солістка, а у кліпах віддаватися перевага узагальненій сюжетності. Відео на пісню «Не кажу прощай» (2016) вирішено саме в такий спосіб: в кадрі є лише лірична героїня, яка знаходиться

далеко від коханого та шукає його. Образ її коханої людини лише окреслений і не з'являється в кадрі. Всю умовну сюжетну лінію у кліпі бере на себе вокалістка: вона шукає коханого в пустелі, в джунглях, на березі моря, під водою. Її пошуки закінчуються у пустелі, де на пагорбі височіє буддійський храм, дивлячись на який, вона бачить тінь свого коханого. Уся «екзотична» лінія відеоряду спрямована на підкреслення ідеї пошуку, який охопив усі можливі куточки земної кулі. У відео на пісню «Привіт, привіт» (2018) використано ту ж саму ідею пошуку, однак вирішена вона значно аскетичніше. У кліпі два герої – співачка та її коханий, вони ніби знаходяться поруч, але вони разом лише позірно, бо в певні моменти сюжету героїня перетворюється на птаха та дельфіна і зникає, залишаючи його наодинці.

Таким чином, у творчості гурту «Lama» провідною є тема нерозділеного кохання, яка находить втілення не лише в текстах пісень. Її увиразнює відеоряд, який підкреслює розмаїття образів ліричних героїнь, створених солісткою гурту Н. Дзеньків.

Соціальна тематика широко представлена в творчості поп-рок-гуртів «Океан Ельзи», «Скрябін», «СКАЙ», «Мотор'ролла», «Антитіла». Так, пісня «Best друг» гурту «СКАЙ» підіймає проблему ВІЛ/СНІДу, пісня «Аеліта» гурту «Мотор'ролла» розкриває тему вживання наркотиків, пісні гурту «Антитіла» торкаються питань абортів («Невидимка») та впливу телебачення на людину («Вибирай»). Як правило, соціальна проблематика представлена і в тексті пісні, і у відеоряді, однак є випадки, коли відеоряд доповнює текст пісні, додаючи йому нові сенси саме в контексті розкриття соціально значимих тем (пісня «Best друг» гурту «СКАЙ»).

Широко представлена соціальна проблематика і в творчості гурту «Океан Ельзи». Цей колектив, який виник в 1994 р., є найпопулярніший в Україні. В історично важливі моменти «Океан Ельзи» завжди звертався до соціально значущих тем, соціальна проблематика проходить червоною ниткою в творчості гурту від початку творчого шляху до сьогодні. Пісня «911» (2001) розкриває тематику технізації та технологізації сучасного суспільства. Ліричний герой пісні порівнює себе з машиною, який кохає іншу машину, і вони разом є щасливою родиною. Але щасливою цю родину можна назвати, лише розуміючи іронічність та саркастичність щодо описуваних персонажів. Недомовленість тексту знаходить продовження у відеоряді. Кліп, який її презентує, є максимально аскетичним – усі члени гурту «Океан Ельзи» знаходяться в машині, яка фактично є головним персонажем відео. Осінній морок та дощ створюють атмосферу, що пригнічує, а завершується кліп тим, що машина вибухає. Цей вибух можна розглядати як протест проти механізації людського буття, але також і як її наслідок. В розкритті гостро соціальної теми важливим стає не лише текст, а і його розгортання у відеопросторі, який допомагає відшукати в пісні нові смисли, одночасно їх приховуючи.

Пісня «Життя починається знов» (2015) розкриває тему життя літніх людей. Як зазначено в описі цього відео на офіційному каналі гурту, воно поєднує формати короткометражного фільму й соціальної реклами. У самому тексті відсутня соціальна проблематика: він розповідає про кохання, в ньому

взагалі немає натяків на те, що йдеться про кохання літніх людей. Однак у відео тема кохання розкривається передусім у соціальному плані. Відеоряд подає фрагменти життя щасливих пар, які разом вже багато років. Цементує відео сюжетна лінія, в якій показана доля двох людей, що знаходять одне одного після тривалої розлуки. Розкриття теми кохання літніх людей подано не лише в соціальному, а й в екзистенційному ключі – як питання внутрішньої свободи людини, її постійному та невпинному прагненні до щастя.

Соціальна проблематика представлена в творчості гурту «O.Torvald». Англомовна пісня «Time», яку колектив представляв на Євробаченні в Києві у 2017 р., розкриває тему часу: час – це єдине, що не можна повернути, а тому люди повинні цінувати кожну хвилину. Цікавим було вирішення сценічного виступу у фіналі національного відбору, який за задумом цілком можна прирівняти до концертного відеокліпу. Центральним елементом сценічного рішення стає годинник (на грудях співака-соліста та позаду сцени) зі зворотнім відліком часу, який наприкінці пісні змінює колір з червоного на зелений, символізуючи новий вимір часу. На жаль, це сценічне рішення пісні не було повторено на самому конкурсі Євробачення, що, на нашу думку, стало однією з причин низької оцінки жюрі та публіки цього твору.

Отже, соціальна проблематика є невід'ємною частиною у творчості усіх поп-рок-гуртів, яка розкривається передусім за допомогою текстів пісень, але часто доповнюється і навіть переосмислюється у відеороботах.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українській науці було розглянуто відеокліп у творчості вітчизняних виконавців у стилі поп-рок та визначено основні способи репрезентації їх образів у композиціях на актуальні та соціально значимі теми.

Висновки. Найбільш популярними у творчості українських поп-рок-виконавців є тема кохання і соціально значуща проблематика. У відео творів, присвячених темі кохання, виконавець ототожнюється з ліричним героєм, при цьому сюжетне рішення в кожній роботі варіюється в залежності від задуму режисера, який відштовхується від тексту пісні. Тематика кохання нерідко поєднана з образами «красивого життя», втіленого у відповідних сценічних образах, вона, згідно з естетикою рок-музики, може тлумачитися як протиставлення справжній реальності. Соціальна проблематика підіймається передусім у текстах пісень, однак вона може бути підсилена відеорядом, розростаючись до окремого сюжету.

Література

1. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини XX століття: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2004. 19 с.
2. Курінна Г. Специфічні особливості сценарію сучасного музичного кліпу. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* 2014. Вип. 1. С. 39-42.
3. Ліва Н. В. Рок-культура як явище романтичної традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2012. 16 с.
4. Откидач В. М. Рок-музика як соціокультурне явище: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2008. 40 с.

5. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2017. 16 с.

6. Романовская И. В. Проявление интертекстуальности в художественном пространстве музыкального видеоклипа. *Инновации в современном музыкально-художественном образовании.* 2008. № 2. С. 254-258.

7. Советкина Э. В. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов: автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.03 «Кино, теле- и другие экранные искусства». Москва, 2005. 26 с.

8. Станіславська К. І. Музичний відеокліп як мистецько-видовищна екранна форма сучасної культури. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* Київ: Міленіум, 2012. № 1. С. 136-140.

9. Чернышов А. В. Драматургия песенного видеоклипа. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 15.* 2012. Вып. 2. С. 159-172.

10. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: изд-во КГУКИ, 2010. 326 с.

References

1. Vasilyeva, L. L. (2004). Rock-music as a factor of cultural development in the second half of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Kiev's National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

2. Kurinna, A. V. (2014). Specific feature of music video modern television. Tradytsii ta novatsii u vyshchij arkhitekturno-khudozhnij osviti, 1, 39-42 [in Ukrainian].

3. Liva, N. V. (2012). Rock-culture as a phenomenon of romantic cultural tradition. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

4. Otkydach, V. M. (2008). Rock music as socialculture phenomenon. Extended abstract of doctor's thesis. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].

5. Palkina, I. I. (2017). Genre creation in rock art: interspecific and intraspecific interactions. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts [in Ukrainian].

6. Romanovskaya, I. V. (2008). The manifestation of intertextuality in the art space of a music video. Innovatsii v sovremennom muzykalno-hudozhestvennom obrazovanii, 2, 254-258 [in Russian].

7. Sovetkina, E. V. (2005). Aesthetic features of music videos. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Institute for Advanced Studies of Television and Radio Broadcasting [in Russian].

8. Stanislavska, K. I. (2012). Music video clip as an artistic-spectacular screen form of contemporary culture. Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 1, 136-140 [in Ukrainian].

9. Chernyshov, A. V. (2012). Dramaturgy of a song video clip. Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, ser. 15, 2, 159-172 [in Russian].

10. Shak, T. F. (2010). Music in the structure of the media text. Krasnodar: KGUKI [in Russian].

УДК 78.071.1:782.8]792.027.4.(477-25)

Романец Дар'я Олександрівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
d.romanets@dakkkim.edu.ua
ORCID: 0000-0002-6014-0385

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ДИТЯЧОЇ ОПЕРИ ІГОРЯ ЩЕРБАКОВА «ПАСТКА ДЛЯ ВІДЬМИ»

Мета роботи *– визначити особливості розвитку драматичної дії дитячої опери І. Щербакова «Пастка для Відьми» та відповідні засоби виразності.* ***Методологія*** *дослідження ґрунтується на комплексному аналізі зазначеної опери та методі порівняльного аналізу з оперою К. Стеценка «Івасик-Телесик».* ***Наукова новизна*** *роботи у полягає у тому, що вперше здійснено аналіз дитячої опери «Пастка для Відьми», на основі якого визначено особливості драматургії зазначеного твору.* ***Висновки.*** *Встановлено провідні композиційні принципи для формування особливої авторської моделі опери «Пастка для Відьми» І. Щербакова. Авторська модель опери включає в себе органічне поєднання сучасних засобів музичної виразності із традиціями української музики. На відміну від К. Стеценка, І. Щербаков у своєму творі використовує переважно інтенсивний, концентрований розвиток дії з опорою на динамічні наскрізні сцени. Невеликі масштаби, рухливість дії, пародія та комізм, яскрава, жива фольклорна мелодика, розмовні речитативи частково наближають оперу до жанру опери-буф.*

Ключові слова: *дитяча опера, українська дитяча опера, опера для дітей, Ігор Щербаков, Кирило Стеценко, музична драматургія, оперна драматургія.*

Романец Дарья Александровна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Особенности музыкальной драматургии детской оперы Игоря Щербакова «Ловушка для Ведьмы»

Цель работы *– определить особенности развития драматического действия детской оперы И. Щербакова «Ловушка для Ведьмы» и соответствующие средства выразительности.* ***Методология*** *исследования основана на комплексном анализе указанной оперы и методе сравнительного анализа с оперой К. Стеценко «Ивасик-Телесик».* ***Научная новизна*** *работы заключается в том, что впервые осуществлен анализ детской оперы «Ловушка для Ведьмы», на основе которого определены особенности драматургии указанного произведения.* ***Выводы.*** *Установлено ведущие композиционные принципы, формирующие особую авторскую модель оперы «Ловушка для Ведьмы» И. Щербакова. Авторская модель оперы включает в себя органическое сочетание современных средств музыкальной выразительности с традициями украинской музыки. В отличие от К. Стеценко, И. Щербаков в своём произведении использует преимущественно интенсивное, концентрированное развитие действия с опорой на динамичные сквозные сцены. Небольшие масштабы, подвижность действия, пародия и комизм, яркая, живая фольклорная мелодика, разговорные речитативы частично приближают оперу к жанру оперы-буфф.*

Ключевые слова: *детская опера, украинская детская опера, опера для детей, Игорь Щербаков, Кирилл Стеценко, музыкальная драматургия, оперная драматургия.*

Romanets Daria*, Postgraduate, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The features of musical dramaturgy of children's opera by Igor Shcherbakov "The witch Trap"

© Романец Д. О., 2018

The purpose of the article *is to determine the features of the development of dramatic action of the children's opera by I. Shcherbakov " The witch Trap" and appropriate means of expression.* ***The methodology*** *is based on a comprehensive analysis of the specified opera and the benchmarking method of the opera by K. Stetsenko "Ivasyk Telesyk."* ***The scientific novelty*** *of the work lies in the fact that for the first time was the analysis of the children's opera" The witch Trap" by which features of drama are determined.* ***Conclusions****. It was established leading compositional principles that form a special author model of the opera "The witch Trap" by I. Shcherbakov. The author model of the opera consists of the organic combination of the modern means of the musical expression with the traditions of the Ukrainian music. Unlike the opera by K. Stetsenko I. Shcherbakov in his work uses an intensive, concentrated action development based on dynamic see-through scenes in opera. Small scales, the mobility of action, parody and comedy, bright and live folk tune, conversational recitatives partly approach the opera to the genre of opera-buff.*

Key words*: children's opera, the Ukrainian children's opera, the opera for children, the musical dramaturgy, the operatic dramaturgy.*

Актуальність теми зумовлена відсутністю досліджень, у яких було б здійснено музикознавчій аналіз дитячих опер сучасних українських композиторів.

Аналіз досліджень і публікацій Розробкою теорії оперної драматургії займалися багато вітчизняних та зарубіжних дослідників: М. Друскін [1], Г. Кулешова [6], Є. Приходовська [9], В. Ферман [12], М. Черкашина-Губаренко [13] та ін.

Методологія, яка використовується оперознавцями для вивчення класичної багатоактної опери та її сучасних різновидів, може бути поширена і на аналіз музично-театральних творів, призначених юним слухачам, що обумовлено тим, що вона спирається на подібні до класичної «дорослої» опери принципи драматургії та формотворення.

Життєвий та творчий шлях відомого українського композитора, педагога, музично-громадського діяча Ігоря Щербакова (нар. у 1955 р.) висвітлюється у дослідженнях вчених – В. Бекетової, Я. Божени, В. Кулик, Г. Степанченка, В. Степурка та ін.

Опері І. Щербакова «Пастка для Відьми» присвячені рецензії музикознавців Т. Кондратенко [4], А. Лобановської [7], С. Мовчан [8], О. Таранченко [11], Н. Шурової [14]. Проте, ґрунтовних досліджень оперної творчості композитора нині не існує.

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей драматургії українських опер для дітей кінця XX ст. на прикладі опери І. Щербакова «Пастка для Відьми».

Виклад основного матеріалу. Ретроспективний погляд на використання сюжетно-драматургічної фабули, що лежить в основі опери «Пастка для Відьми», дозволяє виявити певні закономірності застосування аналогічних по драматургічній формі лібрето у творчості композиторів. Вперше дана фабула була застосована К. Стеценком на початку XX ст. Так, у 1911 р. він створив незавершену дитячу оперу-казку на три дії «Івасик-Телесик» (лібрето М. Кропивницького). Відредагував і завершив твір А. Коломієць у 1962 р. Прем’єра відбулася на сцені Державного дитячого музичного театру у 1987 р. Цій постановці присвячені поодинокі рецензії О. Кобець [3], Г. Конькової [5] та

ін.. За мотивами саме цього твору І. Щербаков створив дитячу оперу «Пастка для Відьми» (у 1997 р.). Аналогічний сюжет був закладений в основу музичних творів композиторів української діаспори, приклади яких наводить дослідниця Г. Карась. Так, у першій половині ХХ ст. дитячі опери за однойменною назвою створили М. Фоменко (США) та Б. Левитський (Чехословаччина) [2, 90]. Симфонічну казку для читця з оркестром «Івасик-Телесик» написав М. Сильванський (1965 р,), М. Скорик став автором музики до лялькового анімаційного фільму «Івасик-Телесик» (1968 р.), І. Віленський у співавторстві з А. Мухою створили балет «Івасик-Телесик» (1971 р.).

У ХХІ ст. композитори продовжують створювати музично-сценічні твори на сюжет відомої казки: в репертуарі Харківського академічному театру музичної комедії наявна музична казка «Івасик-Телесик» композитора І. Гайденка (2017-2018 рр.), у Одеській національній музичній академії відбулася прем'єра опери для дітей М. Волинського «Івасик-Телесик» (2017 р.).

Поява дитячої опери «Пастка для Відьми» стала значною музично-театральною подією країни. Робота над партитурою тривала протягом року. Сценічна доля твору, також як і опери К. Стеценка, нерозривно пов'язана з Київським державним музичним театром для дітей і юнацтва (з 2005 р. – Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва), у якому вона з успіхом ставилася понад десять років. Високо оцінили твір і провідні українські композитори. У 1999 р. І. Щербаков та М. Мерзлікін (режисер-постановник) отримали Національну премію України ім. Т. Г. Шевченка в номінації «За кращий твір для дітей та юнацтва», а у 2004 р. (Щербаков) – Мистецьку премію «Київ» ім. Артемія Веделя.

Опера І. Щербакова «Пастки для Відьми» є оригінальним твором, у якому тематичні моменти та сценічні образи опери К. Стеценка розвинуті на новій жанровій основі. Фрагментарно збережена деяка частина музичного тексту. Було кардинально змінено гармонію, фактуру, загострено ритміку музики, в партитурі з'явилася велика кількість ударних інструментів. Загалом стали помітними риси поп-музики, такі принадні для сучасної молоді.

У першу чергу, слід вказати на особливості музичного трактування сюжету, який є «початковою ланкою в сукупності структурних елементів опери» [6, 6]. Лібрето опери (Г. Конькова) та віршовані тексти (Ф. Млинченко) створені за літературним першоджерелом М. Кропивницького, який також був автором лібрето опери-казки К. Стеценка. І. Щербаков вносить свої зміни до сюжету. Так, у фінальній сцені гуси, які у К. Стеценка забрали Оленку і Івасика та віднесли до батьків, у творі І. Щербакова відмовляють героям у допомозі: «мусите самі все владнати, зуби відьми обламати, усю нечисть подолати» [15, 136-137]. Опера К. Стеценка має деякі недоліки лібрето. Наприклад, перша дія закінчується тим, що Івасик плаває у човнику, а Відьму безрезультатно намагається його зловити. У другій дії Відьма повертається до своєї хати з Івасиком в мішку. То ж, висока вірогідність того, що у юних глядачів виникне питання – як він туди потрапив? У Щербакова ця сюжетна ситуація знаходиться у ІІІ сцені та вирішується інакше. У клавірі опери наявна позначка «Відьма хапає Івасика та в торбину» [15, 73]. Окрім того, Івасик потрапляє до

мішка Відьми навмисне. Його наміри стають зрозумілими глядачам у речитативі: «…я попливу – щоб у Відьмину пастку потрапити. Спитаєте навіщо? Секрета її хочу дізнатися – як сили її позбавити! Отакої!» [15, 70]. Внаслідок таких змін у І. Щербакова відсутня сцена біля хати Охріма, яка наявна у Стеценка (ІІІ д. 2 к.).

У порівнянні з оперою К. Стеценка, І. Щербаков значно переосмислює порядок розгортання дійства. У сюжетній композиції чітко простежується диференціація і розстановка сил дії і контрдії, визначається «зерно» основної інтриги (конфлікту), виявляються етапи розвитку подій (експозиція, змалювання місця і фону дії, зав'язка, кульмінація, підсумок-розв'язка). Відповідно до сюжетної драматургії вибудовується і логіка музичного розвитку, заснована на взаємодії різних інтонаційно-образних сфер. Особливому динамізму опери сприяють багато факторів: активна наповненість дії, швидка зміна дієвих епізодів. Відмінною особливістю структури сучасного твору І. Щербакова є розподіл на сцени (усього – п'ять), що включають епізоди речитативного плану і закінчені номери: Вступ. Сцена І. Пролог. Бандитська пісня нечисті. Аріозо Відьми і сцена. Сцена ІІ. Інтермедія. Сцена з Ганною та Івасиком. Сцена ІІІ. Арія Відьми (Заклинання). Арія Ганни. Сцена ІV. Хата Відьми. Сцена V (Явір). То ж, твір поєднує у собі номерні епізоди із наскрізними сценами. Така структура зумовлена тим, що опера І. Щербакова менша за обсягом, внаслідок чого розгортання дійства є більш динамічним та рухливим. Цьому також сприяє неодноразове використання прийому attaca між сценами. У варіанті К. Стеценка розгортання дійства відбувається більш поступово, за своїм типом розвитку воно наближено до епічного.

Зіставлення невеликих, з композиційної та драматургічної точки зору, епізодів у структурі опери зумовлене, насамперед, психологічним аспектом сприйняття дітьми молодшого шкільного віку музично-театральних явищ. Загальновідомо, що дітям складно утримувати увагу на протязі довгого часу, дитячій психіці властива калейдоскопічність музичного сприйняття. Тому саме така структура стала важливим фактором, що приніс великий успіх та популярність твору серед дитячої аудиторії.

У драматургії опери центральне місце займають ансамблеві сцени. В опері К. Стеценка навпаки переважають сольні музичні характеристики, що робить розвиток дії статечним та неквапливим. У І. Щербакова кількість сольних вокальних номерів невелика і всі вони мають невеликий обсяг: Аріозо Відьми (Сцена І), Арія Охріма (Сцена ІІ), Арія Відьми (Сцена ІІІ), Пісня-танець Оленки (Сцена ІV). Також, на відміну від К. Стеценка, в творі І. Щербакова відсутній мелодизований речитатив, активними двигунами розвитку сюжету становляться речитативи secco та accompaniato, що займають менший проміжок часу. Таким чином, вони не гальмують розвиток дії, що для дитячої опери є суттєво важливим чинником.

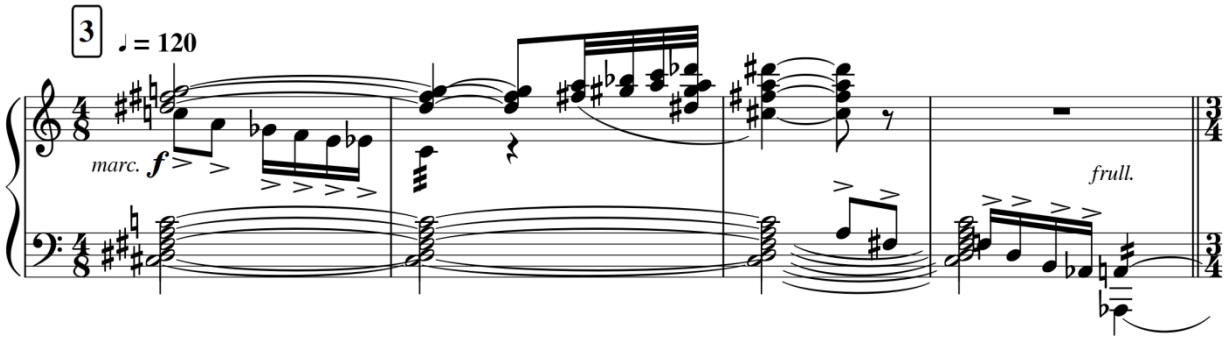
Склад основних дійових осіб сучасного твору є традиційним для сюжету «Івасика-Телесика» та збігається із оперою К. Стеценка – Івасик, Відьма, Охрім, Ганна, Оленка, Гуси. Відбуваються зміни у складі супутніх Відьмі персонажів: у К. Стеценка – це відьмаки й упирі, а у І. Щербакова – нечисть та

детективи. Усі складові вистави «Пастка для Відьми», кожна мізансцена підпорядковані стрімкому розвиткові музичної драматургії. В ній органічно поєднуються елементи опери-буф з традиціями національного музично-драматичного театру. Відмінними рисами опери є чіткість і динамізм сюжету, який не вичерпується буквально до останніх тактів твору та добре вибудувана драматургія з точно вивіреними кульмінаціями. Принцип конфлікту здійснюється тим, що протягом музичного розгортання діючі сили групуються в дві образні сфери, які вступають в конфліктні взаємини. До першої сфер належать Івасик, Оленка, Ганна, Охрім, Гуси, до другої – Відьма, нечисть та детективи. У кожній з п'яти сцен енергія драматичного напруги, поступово накопичуючись, акумулюється в фіналі опери (Сцена V). У цьому зіставленні двох протилежних планів дії полягають основні прийоми розвитку відповідного оперного жанру – опера-казка.

Цікаво вирішена в опері проблема музичної мови, яка не раз ставала темою дискусії з питань сучасної дитячої музики. Стрімкий розвиток дії поєднується з пісенністю мелодики, яка має глибокі зв'язки з фольклором. Музичний матеріал більшості сольних та хорових номерів створено на основі обробок пісенного фольклору. Такими є хори нечисті «Понад морем Дунаєм» (Сцени I, III, V), арія Ганни «Івась, синок, золотий човнок» (Сцена III), пісня Івасика «Пливе човен» (Сцена III). В той же час, не пориваючи з народно-пісенними традиціями, композитор говорить зі своїми слухачами на мові кінця XX ст.

Найважливішим об'єднуючим композиційним засобом в опері є застосування автором лейтмотивної техніки. Максимально це розкривається в образі Відьми – центрального персонажу опери. Єдиним оркестровим номером опери є невеликий за обсягом (35 тактів) вступ. Своїм характерним звучанням він вводить глядачів у казковий, фантастичний світ. Тут виявилося прагнення композитора до колориту, до передачі фарб у музиці. Він оснований на початковому чотирьохтакті вступу К. Стеценка. Останні такти готують слухача по подальшої появи Відьми – в них звучить її лейтмотив – перший раз у середньому регістрі, потім – у нижньому [15, 2].

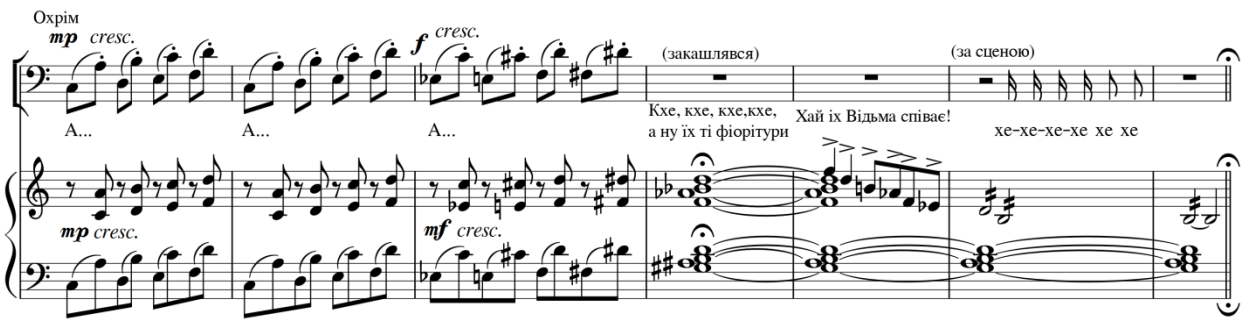
Приклад 1. Вступ



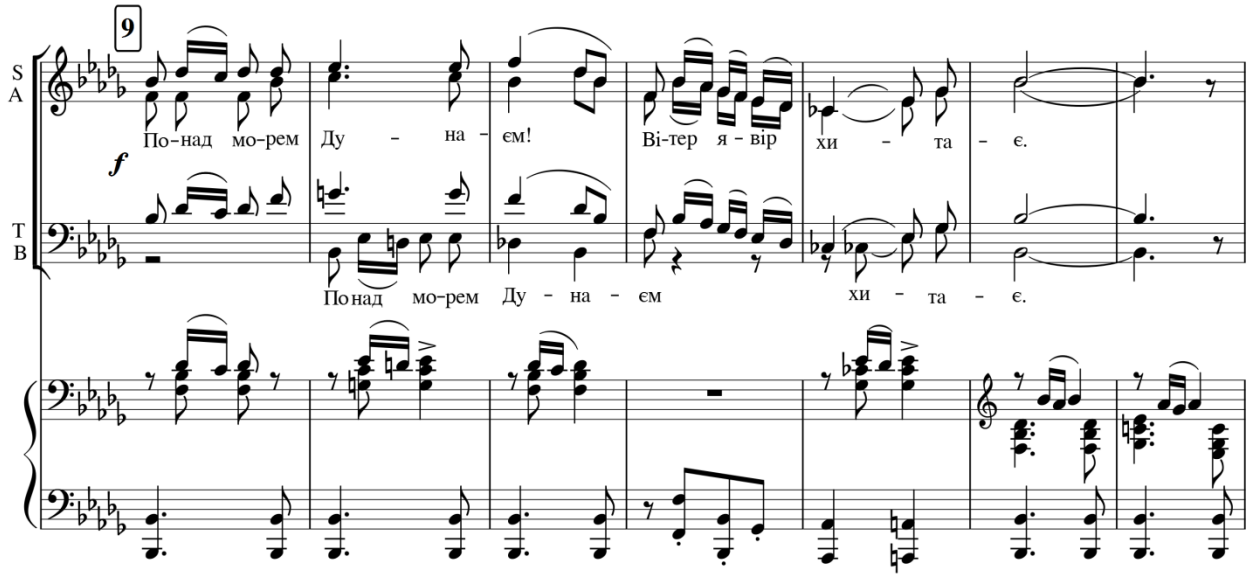
Протягом опери цей лейтмотив звучатиме неодноразово, як у вокальних партіях, так і в оркестрових. Він набуватиме різноманітних змін – темброві, регістрових, темпових, тональних і т. п. Образ Відьми активно розвивається протягом усієї опери, як у сольних так і в ансамблевих номерах.

Розвитку образів Ганни та Охріма присвячені ІІ та ІІІ сцени. З Оленкою глядачі знайомляться на початку ІV сцени у її першій сольній характеристиці. Її пісня з появою Відьми перетікає у дует, а з появою Івасика – у терцет. У подальшому її вокальна партія залишається основаною на інтонаціях первісної пісні-танця. У Пролозі, після коротких реплік хору нечисті, в оркестрі звучить вже знайомий глядачам лейтмотив Відьми. На його тлі вона звертається до глядачів у залі та пропонує їм послухати «вурдалацько-упирсько-відмацьку історію» [15, 6]. Такий початок створює атмосферу очікування, яка є важливою якістю дитячої вистави. Такий принцип «театру в театрі» протягом опери І. Щербаков використовує неодноразово. Так, після хору нечисті «Понад морем Дунаєм», Відьма з нечистю починають розповідати дітям свою жахливу історію: «Відьма хлопчика зловила та у борщику зварила…» [15, 19], «от так покочуся по Івасевих кістках» [15, 22]. Ця сцена відбувається у присутності Івасика, на що вказує позначка в клавірі: «Вже деякий час на сцені стоїть Івасик-Телесик і спокійно спостерігає що тут відбувається» [15, 21]. Побачивши його, нечисть припиняє свою розповідь. Таким чином, діти розуміють, що Відьма з нечистю їх дурять, в той же час юним глядачам стають очевидними їх підступні наміри. Інтермедія стає продовженням Прологу. Тепер Івасик звертається до дітей: «Насправді ж все було зовсім не так. Одного разу попрохав я свого таточка зробити мені човника: рибку щоб половити, та й Відьму трішки подурити» [15, 27]. Таким чином, Пролог у драматургії опери виконує свою традиційну функцію – глядачі знайомляться з головними персонажами опери – Відьмою з нечистю та Івасиком, розуміють хто з них позитивний, а хто – негативний, налаштовуються на спостереження казкової історії. Також, у ньому відбувається зав’язка конфлікту.

Невід’ємною частиною сучасного музичного твору є пародійність та комізм характерів. Пародійність є характерною рисою образу Відьми та нечисті. Комізм присутній також у образі Охріма. Його басова партія у деяких випадках наближена до комічної basso-buffo, яка є характерною рисою жанру опери-buffo. Так, в арію Охріма (сцена ІІ), з якої розпочинається казкова історія, композитор вводить у басову партію висхідні секвентні брасові фіоритури, які Охрім неодноразово намагається виконати, але кожного разу кашляє і його спроби виявляються марними. До комічного можна віднести і прийом порушення сценічної ілюзії, коли Охрім, зневірившись заспівати «оперні» рулади, каже: «…а ну їх ті фіоритури, хай їх Відьма співає!» [15, 32-33].

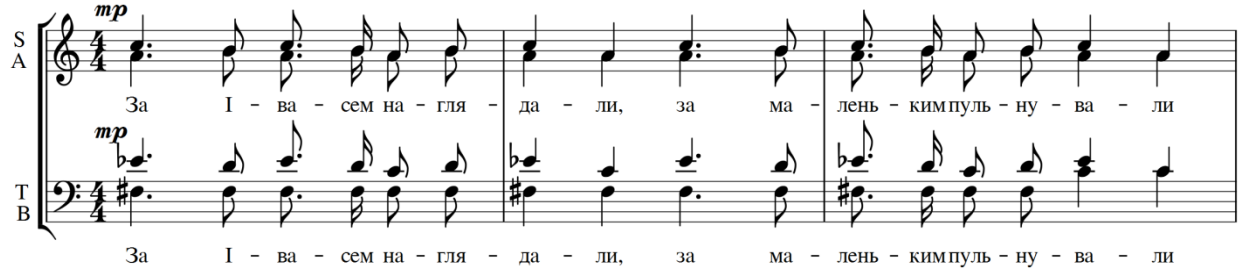
Приклад 2. Сцена ІІ. Арія Охріма.

Одним з найбільш важливих компонентів драматургії опери «Пастка для Відьми» є хори. Слід зазначити, що хорові епізоди найбільш збережені відповідно до оригіналу К. Стеценка. В опері наявні три хори, кожен з яких виконує свою функцію. На відміну від твору К. Стеценка, де перша хорова сцена міститься у ІІІ дії, у «Пастці» перший хоровий епізод з'являється вже в Пролозі.

Хор нечисті одразу заявляє себе як повноцінний та важливий учасник дії. Основою першого хору є українська народна пісня «Понад морем Дунаєм», яка набуває значення лейттеми нечисті. Протягом твору пісня звучить кілька разів, кожного разу зі змінами, залежно від сюжетної ситуації. Перший раз «Понад морем Дунаєм» звучить у «Бандитській пісні нечисті» (Сцена І) [15, 7-16]. Пісня про явір на початку опери є досить символічною та відіграє важливу роль у драматургії. Вона складає сюжетну арку до фіналу, оскільки саме явір відіграв ключову роль у знешкодженні Відьми та нечисті – саме об явір вони зламали собі зуби. У зазначеному хорі І. Щербаков застосував класичний поліфонічний прийом канону – повторення теми в якомусь з голосів ще до закінчення її звучання в іншому голосі. Пісня має два куплети, поміж яких вміщено вокальний епізод Відьми та хору нечисті, у якому вони висміюють та перекривляють мати Івасика. При цьому фольклорний текст збережено лише у першому куплеті, а у другому текст підібрано відповідно до розгортання сценічної дії, як продовження висміювання: «Буде рибку він ловить, тата й маму пригостить. Ненька сіточку сплела, Івасеві віддала» [15, 14-15].

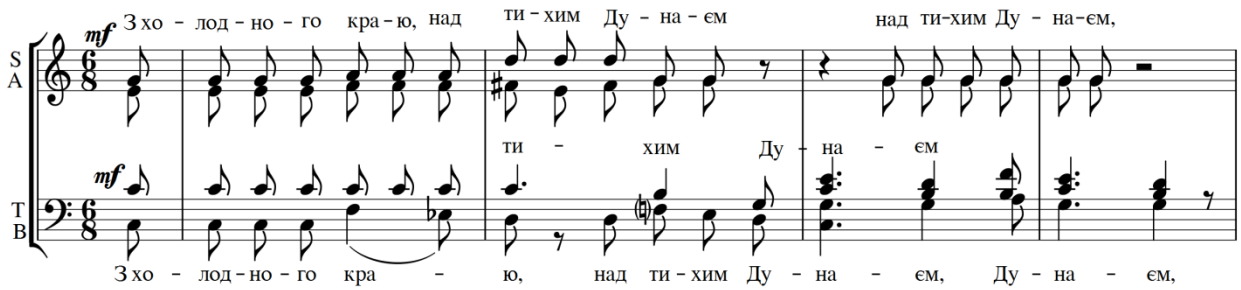
Приклад 3. Сцена І. Бандитська пісня нечисті.

Вдруге перший куплет хору «Понад морем» звучить в Сцені ІІІ, втретє – у фінальній сцені опери із зміненими словами: «Понад морем Дунаєм до Ковалика ідем, до Ковалика ідем, зуби понагострюєм» [15, 126-127]. Таким чином, у всіх сценах фольклорній хор досить органічно вписується у казковий сюжет.

Раптова трансформація частини нечисті у таких непередбачуваних для сюжету української народної казки персонажів, як детективи (бас, тенор, альт, сопрано) є досить несподіваною [15, 60]. Таким чином, поєднуючи традиційний казковий фольклорний сюжет з елементами іншого жанру, композитор осучаснює казку, яка стає більш привабливою для сучасної дитячої аудиторії.

У порівнянні з хором нечисті, який є повноцінним учасником дії, роль хору детективів незначна, він відіграє допоміжну функцію. У Сцені IV вони задіяні на мінімум. У Сцені V хор детективів виступає активніше, однак їх вокальна партія залишається мало розвиненою, вона складається із багаторазового повторення ідентичних фраз, тривалість яких обмежена 3-4 тактами. У цих хорових репліках ясно простежуються маршова жанрова основа. Вона виявляє себе у помірному темпі, характерному розмірі, чіткому енергійному ритмі з пунктиром, який ніби підштовхує рух музики, а також акордовому складі хорової фактури. В цьому полягає принципова відмінність хору детективів від хору нечисті, який має фольклорну основу.

Приклад 4. Сцена III.

Кульмінацією твору є остання (п’ята) сцена, в якій драматургічний розвиток сюжетних ліній досягає апогею. На яворі сидять Івасик та Оленка, а Відьма з нечистю та детективами намагаються до них дістатися. У цій сцені з’являється третій хор – хор гусей «З холодного краю». У попередніх сценах хори (нечисті та детективів) були прерогативою негативних персонажів, з появленням хору гусей встановлюється своєрідна композиційна рівновага. Він виконує фонову функцію (звучить за сценою), однак, з драматургічної точки зору займає одне з головних місць і є важливим учасником кульмінаційної сцени опери. Саме внаслідок відмови гусей забрати з собою Оленку та Івасика злі сили були знешкоджені – намагаючись гризти явора, Відьма, нечисть та детективи ламають собі зубі.

Жанрово-інтонаційні витоки хору тісно пов’язані з жанром баркароли, що виявляється у помірному темпі (Andantino), характерному розміру 6/8, одноманітному ритмічному малюнку супроводу, що асоціюється, в даному випадку, з розміреними рухами похитування крил гусей. Простежуються органічне втілення двох семантичних планів звуконаслідування: загальний хвилеподібний рух мелодії у поєднанні з внутрішньою рецитацією. Це свідчить про використання композитором принципів інтонаційного звукопису. Використання жанру баркароли свідчить про глибинний жанрово-семантичний рівень підходу композитора до втілення музичного образу в інтонаційне буття та про органічне продовження європейської традиції [15, 128].

Приклад 5. Сцена V.

Завершується опера переможним квартетом, основою якого є музичний матеріал фінального хору твору К. Стеценка. Йому передує коротка розмовна сцена, в якій негативні персонажі журяться, що їх підступні плани не здійснилися і сила їх втрачена [15, 150].

Говорячи про музичну драматургію «Пастки для Відьми», необхідно відзначити продуману організацію тонального плану твору. Можна спостерігати важливу закономірність: для характеристики позитивних персонажів І. Щербаков використовує, як правило, тональності з невеликою кількістю знаків. Так, арія Охріма (Сцена II) звучить у F-dur, пісня-танець Оленки (Сцена IV) – у g-moll, а заключний хор «Ставаймо всі» – у C-dur. Навпаки, тональності з великою кількістю знаків застосовуються здебільшого для сфері негативних персонажів – Відьма та нечисть характеризуються, переважно, тональністю b-moll.

Слід зауважити, що в опері І. Щербакова, також як і в опері К. Стеценка майже відсутні хореографічні сцени. За винятком Сцени IV, в якій Оленка співає пісню, пританцьовуючи. Введення танцювального елементу підсилило національний колорит твору. Відсутність хореографії пояснюється тим, що композитор прагнув до більш динамічного та безперервного розгортання сценічної дії.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше здійснено аналіз дитячої опери «Пастка для Відьми» сучасного українського композитора І. Щербакова.

Висновки**.** На основі аналізу дитячої опери І. Щербакова «Пастка для Відьми» доведено, що характерною рисою її музичної драматургії є інтенсивний, концентрований розвиток дії з опорою на динамічні наскрізні сцени (в тому числі і хорові). Більшість засобів музичної виразності скеровані на підкреслення тематичної єдності і цілісності композиції. У якості таких найчастіше виступають лейтмотиви, повторність музичного матеріалу та опора на типові форми в загальній структурі опери. Герої наділені яскравими, рельєфними музичними характеристиками, частина з яких виконують функції лейттем, що проходять як в вокальних партіях, так і в інструментальному супроводі. Невеликі масштаби, рухливість дії, пародія та комізм, яскрава, жива фольклорна мелодика, розмовні речитативи частково наближають оперу до жанру опери-буф. Таким чином, сукупність зазначених характеристик сприяє максимально комфортному входженню дитини, як глядача, в світ музичного театру.

Література

1. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Ленинград: Музгиз., 1952. 344 с.
2. Карась Г. В. Статика і динаміка жанру дитячої опери у творчості композиторів української діаспори XX ст. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2010. № 2. С. 89-93.
3. Кобець О. І знову – вперше: Опера К. Стеценка «Івасик-Телесик» на сцені Дитячого музичного театру УРСР. Вечірній Київ. 1987. № 111 (13026). С. 3.
4. Кондратенко Т. Діти вчаться слухати оперу: прем'єра вистави-опери Державного дитячого музичного театру «Пастка для Відьми». Вечірній Київ. 1997. № 232 (15886). С. 6.
5. Конькова Г. Івасик-Телесик та інші: на сцені Київського Дитячого муз. театру вперше буде поставлено оперу укр. композитора-класика К. Стеценка «Івасик-Телесик». Прапор комунізму. 1987. № 95 (2794) С. 3.
6. Кулешова Г. Вопросы драматургии оперы. Минск: Наука и техника, 1979. 230 с.
7. Лобановская А. Ивасик-Телесик от Щербакова: новый взгляд на старую сказку. Правда Украины. 1997. № 186 (16067). С. 4.
8. Мовчан С. Новосілля дитячого музичного. Музика. 1999. № 3. С. 31-32.
9. Приходовская Е. Оперная драматургия. Санкт-Петербург: Лань. Планета музыки. 2015. 80 с.
10. Стеценко К. Г. Івасик–Телесик: опера-казка на три дії, лібретто М. Кропивницького. К. Г. Стеценко. Дитячі опери. Київ: Мистецтво, 1964. С. 11-174.
11. Таранченко О. Класика дає нам надію: Композитор І. Щербаков. Опера «Пастка для Відьми». Урядовий кур'єр. 1999. № 28 (1463). С. 9.
12. Ферман В. Основы оперной драматургии. Оперный театр. Статьи и исследования. Москва, 1961. С. 21-96
13. Черкашина-Губаренко М. Структурний аналіз оперного твору. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського: науковий журнал. 2009. № 2 (3). С. 58-67.
14. Шурова Н. Новий погляд на класику: Київський дитячий музичний театр. Вистава «Пастка для Відьми». Композитор І. Щербаков. Літературна Україна. 1999. №№ 5-6 (4821-4822). С. 10.
15. Щербаков І. Пастка для Відьми: дитяча опера на одну дію (клавір). Рукопис, 1997. 150 с.

References

1. Druskin, M. (1952). Questions of musical drama of the opera. Leningrad: Muzgiz. [in Russian].
2. Karas, G. V. (2010). Statics and dynamics of the genre of the child's play in the creative arts of the Ukrainian art of the twentieth century. Bulletin of the State Academy of Leaders of Culture and Arts. Scientific journal, 2, 89-93 [in Ukrainian].
3. Kobets, O. (1987). And again - for the first time: Opera by K. Stetsenko "Ivasik-Telesyk" on the stage of the Children's Musical Theater of the Ukrainian SSR. Vespers Kiev, 111 (13026), 3 [in Ukrainian].
4. Kondratenko, T. (1997). Children learn to listen to the opera: Premiere of the State Opera Performance. The Children's Musical Theater "The Witch's Trap". Evening Kiev, 232 (15886), 6 [in Ukrainian].
5. Kon'kova, G. (1987). Ivasik-Telesyk and others: On the stage of the Kiev Children's Muse. The opera will be delivered to the theater for the first time composite-classic K. Stetsenko "Ivasik-Telesic". The banner of communism, 95 (2794), 3 [in Ukrainian].
6. Kuleshova, G. (1979). Issues of opera drama. Minsk: Science and Technology [in Russian].
7. Lobanovskaya, A. (1997). Ivasik-Telesik from Shcherbakov: A new look at the old fairy tale. True of Ukraine, 186 (16067), 4 [in Russian].

8. Movchan, S. (1999). Housewarming children's music. Music, 3, 31-32 [in Ukrainian].
9. Prikhodovskaya, E. (2015). Opera dramaturgy. SPb: Lan. Planet music [in Russian].
10. Stetsenko, K. G. (1964). Ivasik-Telesyk: opera-fairy-tale for three acts, M. M. Kropivnitsky's libretto. K. G. Stetsenko. Children's operas. Kiev: Art. 11-174 [in Ukrainian].
11. Taranchenko, O. (1999). Classics gives us hope: Composer I. Shcherbakov. Opera "The Witch Trap". Government Courier, 28 (1463), 9 [in Ukrainian].
12. Ferman, V. (1961). Fundamentals of opera drama. Opera theater. Articles and studies.]][Moscow, 21-96 [in Russian].
13. Cherkashina-Gubarenko, M. (2009). Structural Analysis of the Opera Works. The Chasobule of the National Academy of Sciences of Ukraine. P. I. Tchaikovsky: scientific journal, 2 (3), 58-67 [in Ukrainian].
14. Shurova, N. (1999). A new look at the classics: Kiev Children's Muse. theater. The play "Witch Trap". Composite I. Shcherbakov. Literary Ukraine, 5-6 (4821-4822), 10 [in Ukrainian].
15. Shcherbakov, I. (1997). Trap for a Witch: a children's opera for one act (clavier). Manuscript [in Ukrainian].

УДК 78.041.5:75.041.5

Шевчук Богдана Миколаївна,
аспірантка кафедри теорії, історії мистецтв
та виконавства факультету культури і мистецтв
Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки
bogdana.shevchuk@ukr.net
ORCID: 0000-0002-3212-9138

МУЗИЧНИЙ ПОРТРЕТ: ОГЛЯД РОЗВИТКУ ЖАНРУ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ПРОБЛЕМИ ТИПОЛОГІЇ

Мета роботи *– охарактеризувати жанр портрета в живописі як джерело відповідних образів в музиці.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні компаративного підходу, емпіричних, загальнонаукових (аналіз, синтез) методів.* ***Наукова новизна.*** *У статті описано етапи розвитку музичного портрета від зародження жанру до XX століття у співставленні з історією розвитку портрета в образотворчому мистецтві. Охарактеризовано типи музичного портрета, виходячи із типології жанру в образотворчому мистецтві.* ***Висновки.*** *В мистецтвознавстві портрет розглядається як комплексна характеристика людини, яка через зовнішність (вираз обличчя, поза, жест) передає її внутрішній світ. Музичний портрет зазвичай належить до сфери програмної музики: без немузичних орієнтирів портрет не може бути ідентифікований. Програмний заголовок, монограма не можуть бути засобом створення портрета: заголовок лише називає персонаж, але не зображає його. Способи зображення людини в музичному портреті визначаються специфікою музичного мистецтва і його засобів виразності.*

Ключові слова: *жанр портрета, музичний портрет, типологія портрета, програмна музика, портретна мініатюра.*

Шевчук Богдана Николаевна, *аспирант кафедры теории, истории искусств и исполнительства факультета культуры и искусств Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки*

© Шевчук Б. М., 2018

Музыкальный портрет: обзор развития жанра в фортепианном искусстве и проблемы типологии

Цель работы *– охарактеризовать жанр портрета в живописи как источник соответствующих образов в музыке.* ***Методология*** *исследования заключается в применении компаративного подхода, эмпирических, общенаучных (анализ, синтез) методов.* ***Научная новизна.*** *В статье описаны этапы развития музыкального портрета от зарождения жанра до XX столетия, в сопоставлении с историей развития портрета в изобразительном искусстве. Сделана характеристика типов музыкального портрета, исходя из типологии жанра в изобразительном искусстве.* ***Выводы.*** *В искусствоведении портрет рассматривается как комплексная характеристика человека, которая через внешность (выражение лица, поза, жест) передает его внутренний мир. Музыкальный портрет обычно принадлежит к среде программной музыки: без немузыкальных ориентиров портрет не может быть идентифицирован. Программный заголовок, монограмма не могут быть средством создания портрета: заголовок только называет персонаж, но не изображает его. Способы изображения человека в музыкальном портрете определяются спецификой музыкального искусства и его средств выразительности.*

Ключевые слова: *жанр портрета, музыкальный портрет, типология портрета, программная музыка, портретная миниатюра.*

Shevchuk Bohdana, *post-graduate student of History, Theory of Arts and Performing Department of Culture and Arts, Lesya Ukrainka Eastern European National University*

Musical portrait: a review of the genre development in piano art and problems of typology

The purpose of the article is to characterize the genre of portrait in painting as a source of relevant images in music. **The methodology** of the study is to apply a comparative approach, empirical, general logical (analysis, synthesis) methods. **Scientific novelty.** The article describes the stages of the development of a musical portrait from the genesis of the genre to the twentieth century, in comparison with the history of the development of a portrait in the visual arts. A characteristic of the types of musical portrait is derived, based on the typology of the genre in the fine arts. **Conclusions.** In art criticism, a portrait is viewed as a complex characteristic of a person who, through appearance (facial expression, posture, gesture) conveys her inner world. A musical portrait usually belongs to the environment of programme music: portrait cannot be identified without any non-musical landmarks. The programme title, monogram cannot be a means of creating a portrait: the title only names the character but doesn't represent it. The methods of depicting a person in a musical portrait are determined by the specificity of the musical art and its means of expressiveness.

Key words: portrait genre, musical portrait, typology of portrait, programme music, portrait miniature.

Актуальність теми дослідження. Жанр портрета, який походить з образотворчого мистецтва, знайшов втілення в музичному мистецтві, кіномистецтві. Жанр музичного портрета існує понад триста років. За цей період музична портретна галерея збагатилась великою кількістю видатних зразків. Історія розвитку музичного портрета, його типологія, особливості сприйняття потребують детального вивчення. У нашому дослідженні на основі типології портрета в образотворчому мистецтві, запропонованої А. Бабажановим, та музичних творів, що відносяться до жанру музичного портрета, запропоновано типологію музичного портрета. Також виявлено особливості розвитку жанру в українській музиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. М. Андронікова в роботі «Від прототипу до образу» [1] розкриває аспекти проблеми портрета героя і його прототипу в мистецтві літератури і кіно. Поняття портрета, його теоретичні засади досліджував А. Бабажанов [2]. У дисертаційному дослідженні Ю. Лі «Музичний портрет в контексті становлення портретного жанру в образотворчому мистецтві і літературі» [4] було охарактеризовано етапи розвитку музичного портрета, розроблено його класифікацію та визначено основні засоби музичної виразності, характерні для цього жанру. У праці Л. Казанцевої «Музичний портрет» [6] обґрунтована актуальність явища музичного портрета, визначено відмінності між жанром портрета в образотворчому мистецтві, літературі, музиці. Також Л. Казанцева запропонувала класифікацію музичного портрета.

Мета дослідження – дослідити втілення жанру портрета в музичному мистецтві з точки зору походження відповідних художніх образів в образотворчому мистецтві.

Виклад основного матеріалу. В мистецтвознавстві портрет розглядається як комплексна характеристика людини, яка через зовнішність (вираз обличчя, позу, жест) передає її внутрішній світ. Важливе місце в теорії портрета займає визначення жанру: портрет – це зображення конкретної, реальної людини за умови, якщо це єдина або основна тема твору [3].

Історично склалася широка і багатопланова типологія портрета. Залежно від техніки виконання, призначення, особливостей зображення персонажів розрізняють станкові (картини, бюсти, графічні листи) і монументальні портрети (фрески, мозаїки, статуї), а також інтимні, погрудні, портрети в повний ріст, анфас, у профіль тощо. Існують портрети на медалях, гемах (дорогоцінному камінні з вирізьбленим зображенням, що використовувалися як прикраси), портретних мініатюрах. За кількістю персонажів портрети поділяються на індивідуальні, подвійні, групові. Специфічний жанр портрета – автопортрет.

А. Бабажанов у статті «Портрет – зображення людини» пропонує таку типологію портрета:

● *Історичний портрет* зображує будь-якого діяча минулого; створений за спогадами або уявою митця на основі допоміжного (літературно-художнього, документального тощо) матеріалу. У поєднанні портрета з побутовим або історичним жанром модель часто вступає у взаємодію з вигаданим персонажем.

● *Посмертний (ретроспективний) портрет* створений після смерті зображених людей за їхнім прижиттєвим зображенням або навіть повністю вигаданий.

● У *портреті-картині* портретований представлений у смисловому і сюжетному взаємозв'язку з оточуючими його світом речей, природою, архітектурними мотивами та іншими людьми.

● *Портрет-прогулянка* – це зображення людини під час прогулянки на фоні природи. Цей вид жанру портрета виник в Англії в XVIII ст. і став популярним в епоху сентименталізму.

● *Портрет-тип* є збірним образом, структурно близьким до портрета.

● У *костюмованому портреті* людина представлена у вигляді алегоричного, міфологічного, історичного, театрального або літературного персонажа. У назвах таких портретів зазвичай включені сполучення «у вигляді» або «в образі», наприклад, «Катерина II у вигляді Мінерви».

● *Релігійний портрет* – древня форма портрета, коли людина, яка зробила пожертву, була зображена на картині або на одній зі стулок вівтаря [2, 392].

С. Стукалова в дисертації «Способи репрезентації картини світу в портреті (на прикладі італійської і французької шкіл живопису XVII – XVIII століття)» класифікувала жанр портрета залежно від змісту концептуальної картини світу художника. Таким чином, дослідниця виділила портрет-ідею, портрет-прославлення, портрет-символ, характерний портрет, театралізований портрет, портрет людини в інтер'єрі [8, 23].

Типологію за А. Бабажановим можна використовувати як основу для класифікації музичного портрета. Приклади *історичного портрета* знаходимо у творчості Роберта Шумана («Паганіні»), Ференца Ліста («Угорські історичні портрети») та ін. *Ретроспективним* живописним портретам відповідають музичні портрети «пам'яті» видатної особистості, наприклад, «День пам'яті Равеля» Артура Онеггера. *Портрет-картина* має зразки у творчості Едварда Гріга («Хлопчик-пастух»), у Е. Гріга також знаходимо *портрет-тип* («Мандрівник»). У музиці, зазвичай, не все так однозначно, порівняно із живописними зображеннями. Так, для класифікації музичного *портрета-прогулянки* потрібно, щоб назва містила ім'я персонажа та його зв'язок з природою. Яскравим прикладом цього є фортепіанний цикл Модеста Мусоргського «Картинки з виставки», в якому тема прогулянки є основною. *Костюмований портрет* як зображення вигаданого чи міфологічного персонажа представлений у творчості багатьох європейських та українських композиторів: «Лорелея» Ф. Ліста, «Ундіна» К. Дебюссі. *Релігійний портрет* представлений такими музичними зразками, як «Молоді монахині» та «Паломниці» Ф. Куперена.

У музиці основній умові жанру портрета, яка полягає в зображенні людини як центрального образу, відповідає жанр мініатюри – інструментальної чи вокальної п'єси [1, 8]. Музичним портретом вважається «музично-художній образ конкретної особи, як реально існуючої, так і вигаданої, яка стала центральною темою твору або його великої відносно самостійної частини» [6, 8]. Музичний портрет – це зображення персонажа за допомогою музично-виразових засобів. Музичне портретування зосереджене на характеристиці внутрішнього світу головного героя – його почуттів, переживань, емоцій [5, 93]. Музичний портрет також прагне до відтворення деяких особливостей зовнішності головного героя: манери рухатися і швидкості рухів, характерних жестів, особливостей мовлення – всіх тих рис, що відповідають часовій та інтонаційній природі музичного мистецтва [7].

Типологія музичного портрета базується на визначенні жанрового змісту, кількості зображених персонажів, встановлення основних характеристик героїв та особливостей їх зображення. За виконавським складом і жанровими

особливостями музичні портрети бувають інструментальними і вокальними, сольними і ансамблевими, симфонічними і музично-театральними. За кількістю зображених персонажів – одиночними, подвійними, парними, груповими. За типами героїв їх розділяють на портрети реальних людей і портрети вигаданих персонажів. Також портрети класифікують за соціальною, професійною, віковою, національною приналежністю. За способом зображення Л. Казанцева поділяє музичні портрети на три групи: портрет-емоцію, портрет-характер і портрет-біографію або автобіографію [6]. Портрет-емоція характеризує емоційний стан особистості й обмежується найяскравішим враженням героя. Портрет-характер описує комплекс особистих якостей героя – зовнішніх і внутрішніх. Портрет-біографія – це музичне зображення неординарної особистості, що показує найяскравіші моменти її життя [6].

Часто в основу художнього образу музичних творів покладено образ реальної людини. Так, Ференц Ліст в циклі «Угорські історичні портрети» зобразив відомих суспільних діячів – Міхая Верешмарті, Шандора Петефі, Аліза Мошоні [4, 9].

Понад 130 музичних портретів належать авторству Франсуа Куперена, більшість з яких – жіночі. Героями п'єс Франсуа Куперена були конкретні люди – його родичі («Ла Куперинет», «Ла Куперен»), знайомі й колеги («Ла Вільє», «Ла Гарньє»), придворні та знать («Регентша, або Мінерва», «Принцеса Марі»). Також у творчості Куперена знаходимо портрети міфологічних істот («Гіменей», «Флора», «Терпсихора»). Серед програмних творів Ф. Куперена є й колективні музичні образи («Весталки», «Молоді монахині», «Провансальські матроски»), є професійні портрети («Пряля», «В'язальниця», «Женці»), такі портрети, що вказують на вік («Дівчина-підліток», «Новонароджена Муза», «Амур в колисці») або національність («Баска», «Флорентійка», «Китайці», «Іспанка»). Всі п'єси належать до типу портретів-емоцій [4, 12].

Естетика романтизму дала новий імпульс розвитку музичного портрета: ідеї синтезу мистецтв сприяли розповсюдженню програмності та появі в музиці жанрових запозичень з інших сфер художньої творчості – літератури (балада, билина, поема, казка) і живопису (картина, портрет). Одним з активних прихильників програмності в музиці був німецький композитор Роберт Шуман. Його музика насичена замальовками зовнішніх вражень – портретами, сценками, картинками з натури. Портретні п'єси є у фортепіанному циклі «Карнавал» – «Кокетка», «Флорестан» і «Евсебій», «Кіаріна» і «Естрелла», «Паганіні» і «Шопен». Більшість із них є зображенням реальних людей (самого Роберта Шумана, Клари Вік, Ернестини фон Фрикен, колег-музикантів).

Ідеї взаємозв'язку різних видів мистецтва проникли й у творчість угорського композитора Ференца Ліста. Серед фортепіанних творів Ф. Ліста зустрічаються портрети літературних героїв («Гретхен») і міфічних персонажів («Лорелея»), проте більшість портретів зображують реальних людей – сучасників композитора і діячів мистецтва («Угорські історичні портрети», «Мазепа», «Ракоці-марш»). Портрети композитора поєднують ознаки портрета-характеру і портрета-біографії: це музичні зображення неординарної особистості, відтвореної в переломний, ключовий момент свого життя.

У фортепіанних мініатюрах норвезького композитора Едварда Гріга зображення людей («Мандрівник», «Хлопчик-пастух», «Гаде») знаходяться поряд з образами народної фантастики («Кобольд», «Сільфіда», «Танець ельфів», «Похід гномів»). Серед персонажів музичних портретів Е. Гріга майже немає реальних людей. Винятком є лірична мініатюра «Гаде», присвячена пам'яті датського композитора Нільса Гаде, а також етюд «Данина Шопену». Більшість творів належать до міфологічного портрета («Кобольд», «Сільфіда»), портрета-типу, який втілює не лише образ реальної людини, а узагальнений образ («Мандрівник»), або до портрета-картини («Хлопчик-пастух»), який зображає модель у взаємозв'язку зі світом навколишніх речей, природою [4, 12-13]. Таким чином, помічаємо, що музичні портрети Едварда Гріга не відповідають класифікації Л. Казанцевої. Адже замість портрета-емоції, -характеру і -біографії з'явився міфологічний портрет, портрет-тип і портрет-картина.

Українські композитори також слідували світовим тенденціям. Так, до жанру програмної фортепіанної мініатюри звертався Микола Лисенко. Серед його творів знаходимо музичний портрет-стилізацію «Експромт (у стилі Шопена)». Класифікувати як портрет-емоцію можна такі п'єси для фортепіано М. Лисенка, які передають настрій людини: «Момент розпачу», «Момент зачарування», «Знемога та дожидання», «Враження від радісного дня». Серед творів маловідомих вітчизняних композиторів XIX ст. є полонез для фортепіано, приурочений пам'яті видатного поета «На смерть Т. Г. Шевченка» Василя Пащенка.

На межі XIX – XX ст. традиція портретної мініатюри відродилася у Франції. На відміну від романтиків XIX ст. Клод Дебюссі й Моріс Равель не прагнули дослідження характеру, часто обмежуючись емоційним враженням. У персонажі їх цікавили лише виразні особливості натури й риси зовнішності, які давали змогу зробити миттєвий ескіз без значного заглиблення у внутрішній світ людини. У творчості Клода Дебюссі незначна кількість портретів. Вони невеликі за масштабами і нескладні за формою. Їхніми головними героями були як реальні люди (прообразом прелюдії «Дівчина з волоссям кольору льону» стала Надія Філаретівна фон Мекк, яка була музою і покровителькою Клода Дебюссі та Петра Чайковського, а фокусник Едуард Ла Він, що виступав в образі військового, став героєм прелюдії «Генерал Лявін, ексцентрик»), так і вигадані персонажі – міфологічні («Ундіна») і скульптурні образи («Дельфійські танцівниці»). У Моріса Равеля переважають міфологічні портрети, найяскравіші з яких – «Ундіна» і «Скарбо» – входять до фортепіанного циклу «Нічний Гаспар». Образами для музичних портретів Клода Дебюссі й Моріса Равеля послужили композитори («Посвята Рамо» К. Дебюссі, «Менует на ім'я HAYDN» М. Равеля). Ці портрети визначаються точним відчуттям стилю, відтворенням характерних прийомів музики композиторів [4, 13-14].

У XX ст. моделями музичних портретів часто стають творчі особистості, поети, живописці, скульптори («Ботічеллі», «Роден», «Пікассо» Сергія Слонимського), а особливо – композитори. У таких портретах відтворена не

зовнішність чи характер, а творча індивідуальність. Способом характеристики стає показ особливостей індивідуального композиторського стилю. Стильовий портрет може набувати різних жанрових особливостей: парафрази, п'єси «в стилі…», посвяти. Парафрази – це інструментальні п'єси-фантазії на тему іншого твору. Більшість парафраз-портретів у ХХ ст. написані у формі сюїти і перекладені для оркестру («Тартініана» Луїджі Даллапікколи, «Скарлаттіана» і «Паганініана» Альфредо Казелли, «Россініана» Отторіно Респігі), хоча є самостійні зразки для фортепіано, наприклад, парафраз «До Елізи» для дуету піаністів Мирослава Скорика. Портретні п'єси, написані «в стилі…» певного композитора демонструють вільне поводження «портретиста» зі стильовою моделлю. Композитор пише твір у дусі стильового прообразу («Прелюдія методом Ж. Далькроза» Василя Барвінського). У музичних дарунках і присвятах музичні стилі портретованого і портретиста виступають майже «на рівних» («Присвячується Й.С.Б.» Бели Бартока; «День пам'яті Шопена» Альфредо Казелли; «День пам'яті Равеля» Артура Онеггера; «11 етюдів у формі старовинних танців» Віктора Косенка, де Етюд № 1 присвячений І. Е. Канепп, № 2 – 11 присвячені А. В. Косенко, Сюїта «Пам'яті Лесі Українки» Андрія Штогаренка). В портретах-дарунках, крім заголовків, використовуються звукові монограми, в яких зашифровано прізвище або ім'я портретованого музиканта (BACH – Йоган Себастьян Бах, DSCH – Дмитро Шостакович).

Крім стильових портретів створюються традиційні для європейської музики портрети вигаданих персонажів. Видатні зразки представлені у фортепіанному циклі Сергія Прокоф'єва «Десять п'єс із балету «Ромео і Джульєтта». Серед портретів є одиничне («Джульєтта-дівчинка», «Меркуціо», «Патер Лоренцо»), подвійне («Ромео у Джульєтти перед розлукою») і групове («Монтеккі і Капулетті») музичні зображення. Ці портрети-зображення втілюють не один емоційний стан оригіналу або його характерну зовнішність (мову, манеру рухатися), а стійко об'єднують те й інше разом, в єдиний виразовий комплекс [4, 14-15].

На противагу європейським образам фантастичних істот або вигаданих персонажів українські композитори зверталися до портретів історичних постатей. Хоча знаходимо і абстрактні музичні портрети або зображення фантастичних героїв, наприклад «Той, що виходить з кола» Кармелли Цепколенко, фортепіанний цикл Рукопис «Мальчиш-Кибальчиш» Ігоря Шамо, «Автографи» Віталія Годзяцького.

Наукова новизна дослідження полягає у співставленні поняття портрета в образотворчому мистецтві й музиці, порівнянні класифікацій живописного портрета за А. Бабажановим та музичного портрета за Л. Казанцевою. Також у статті, згідно з наведеними музичними прикладами, запропоновано розширити типологію музичного портрета.

Висновки. Отже, історично виділилося декілька етапів розвитку музичного портрета. Перший етап (XVIII ст.) – зародження жанру; музичний портрет представлений у творчості Ф. Куперена в жіночих образах та в образах міфологічних істот. Другий етап (XIX ст.) – розвиток жанру в період романтизму; композитори-романтики Р. Шуман, Ф. Ліст, Е. Гріг зверталися до

відображення внутрішнього світу ліричного героя. Цими героями ставали реальні люди, міфологічні істоти. Третій період (кінець XIX – початок XX ст.) – імпресіоністичний музичний портрет К. Дебюссі й М. Равеля відрізняється миттєвим емоційним враженням, поверхневістю, такі портрети відображали лише виразні риси натури. Четвертий період (XX ст.) характеризується появою портретів-парафраз, розповсюдженням стильових музичних портретів та ретроспективних портретів.

В українській музиці ці етапи мають свої особливості. Так, перші музичні портрети в програмній українській музиці з'явилися у творчості М. Лисенка. В основному, це портрети-емоції («Момент розпачу») та портрет-стилізація («Експромт (у стилі Шопена)»). Тобто цей жанр виник в українському музичному мистецтві, виник на два століття пізніше, ніж у європейському. Проте варто зазначити, що М. Лисенко слідував європейським тенденціям у розвитку музичного портрета. XX ст. в українській музиці ознаменувалося стрімким розвитком програмної музики і жанру портрета зокрема. Тут знаходимо всі ті риси, що були характерними для музичного портрета XX ст. і в Європі: поява портретів-парафраз, стильових портретів, ретроспективних портретів. Крім того, українські композитори зверталися до зображення видатних історичних постатей і фантастичних персонажів.

Існують наступні критерії типології музичних портретів: за виконавським складом, жанровими особливостями, кількістю зображених персонажів, типами героїв, за соціальною, професійною, віковою, національною приналежністю. Л. Казанцева типологізувала музичний портрет за способом зображення. Ми пропонуємо, спираючись на типологію А. Бабажанова, за об'єктом зображення виділити наступні типи музичних портретів: історичний портрет, ретроспективний портрет, портрет-картина, портрет-тип, портрет-прогулянка, костюмований портрет, релігійний портрет, додавши до цієї типології ще два типи – портрет-парафраз і стилізований портрет.

Література

1. Андроникова М. И. От прототипа к образу: к проблеме портрета в литературе и кино. М.: Наука, 1974. 200 с.
2. Бабажанов А. Х. Портрет – изображение человека. *Молодой ученый*. 2012. № 5. С. 391-395.
3. В мире искусства. Словарь основных терминов по искусствоведению, эстетике, педагогике и психологии искусства / сост. Т. К. Каракаш, А. А. Мелик-Пашаев. Москва: Искусство в школе, 2001. 384 с.
4. Ли Ю. Музыкальный портрет в контексте становления портретного жанра в изобразительном искусстве и литературе: автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. иск.: 17.00.09. Минск, 2013. 26 с.
5. Ли Ю. Портрет как форма отображения человека в европейской музыке XVIII – XX ст. *Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств.* 2011. № 1. С. 92-98.
6. Казанцева Л. Музыкальный портрет. М.: НТЦ «Консерватория», 1988. 124 с.
7. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского университета, 1994. 218 с.

8. Стукалова С. Т. Способы репрезентации картины мира в портрете (на примере итальянской и французской школ живописи XVII – XVIII веков): автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. философских наук: 24.00.01. Москва, 2008. 26 с.

References

1. Andronikova, M. I. (1974). From the prototype to the image: to the problem of portrait in literature and cinema. Moskva: Nauka [in Russian].

2. Babazhanov A. Kh. (2012). A portrait is an image of a person. Molodoy uchenyy, № 5, 391-395 [in Russian].

3. Karakash, T. K. & Melik-Pashaev, A. A. (2001). In the world of art. Dictionary of basic terms on art criticism, aesthetics, pedagogy and psychology of art. Moscow: Iskusstvo v shkole [in Russian].

4. Li, Yu. (2013). Musical portrait in the context of the formation of the portrait genre in the visual arts and literature. Extended abstract of candidate's thesis. Minsk: BGUKiI [in Russian].

5. Li, Yu. (2011). Portrait as a form of representation of a person in European music XVIII – XX century. Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv, 1, 92-98 [in Russian].

6. Kazantseva, L. (1988). Musical portrait. Moskva: NTTs «Konservatoriya» [in Russian].

7. Sokolov, O. V. (1994). Morphological system of music and its artistic genres. Nizhniy Novgorod: Izdatelstvo Nizhegorodskogo universiteta [in Russian].

8. Stukalova, S. T. (2008). Ways of representation of a picture of the world in a portrait (on an example of the Italian and French schools of painting of XVII – XVIII centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Moskovskiy gosudarstvennyiy lingvisticheskiy universitet, Moskow [in Russian].

УДК 784.6.091.03:316.4

Дружинець Маріанна Ігорівна,
викладач кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії естрадного
та циркового мистецтв,
здобувач кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
marianna.druzhinec@gmail.com
ORCID:0000-0003-2843-8138

МАСОВА КУЛЬТУРА ЯК ПІДҐРУНТЯ ЕСТРАДНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: СТАНОВЛЕННЯ, РОЗВИТОК ТА СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЗНАЧЕННЯ

Мета статті *- простежити ґенезу та значення масової культури, феноменом якої є естрадне музичне мистецтво, зокрема її становлення, розвиток, а також передумови, причини та умови виникнення, закономірності існування та основні світоглядні моделі.* ***Методологія дослідження*** *полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні світоглядні моделі масової культури, основні та додаткові передумови становлення масової культури, акцентувати увагу на концепціях Д. Белла, М. Кастельса, М. Маклюена, Е.Тоффлера.* ***Наукова новизна*** *полягає в*

© Дружинець М. І., 2018

розширенні уявлень про стрімкий розвиток масової культури в XXI столітті, який нерозривно пов'язаний з формуванням масової людини з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. ***Висновки.*** *Генезис масової культури, що зароджується у кінці XIX ст., представляє цілий комплекс передумов: економічних, соціально-політичних і безпосередньо культурних (створення нової картини світу, системи ціннісних установок, нової культурно-мистецької ментальності). Передумови становлення масової культури - проблемне поле процесів самоідентифікації та адаптації індивіда до соціокультурного поля; порушення традиційних механізмів ідентифікації та самоідентифікації особистості; трансформація основних методів систематизації інформації. В епоху інформаційного суспільства певна частина соціокультурної системи залишається основою масової культури, а екзистенційні проблеми, проблема вільного часу, проблеми адаптації, напружений ритм діяльності, а також відсутність відповідного розуміння складних проблем високої культури стають соціальними передумовами розвитку і повсюдного поширення масової культури. Позитивізм і прагматизм стають основною світоглядною моделлю масової культури, а її розвиток, безперечно, нерозривно пов'язаний з формуванням масової людини, «метакультурної індивідуальності». Таким чином, масова культура як соціокультурне явище активно функціонує в якості розважальної індустрії, а також в інших мистецьких сферах, які пов'язані зі стандартизованим мисленням.*

Ключові слова: *масова культура, естрадне музичне мистецтво, генеза, становлення, розвиток, концепції, соціокультурне значення.*

Дружинец Марианна Игоревна*, преподаватель кафедры эстрадного пения Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусств, соискатель кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Массовая культура как основа эстрадного музыкального искусства: становление, развитие и социокультурное значение

Цель статьи *- проследить генезис и значение массовой культуры, феноменом которой является эстрадное музыкальное искусство, в частности ее становление, развитие, а также предпосылки, причины и условия возникновения, закономерности существования и основные мировоззренческие модели.* ***Методология исследования*** *заключается в применении сравнительного, историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу определенные мировоззренческие модели массовой культуры, основные и дополнительные предпосылки становления массовой культуры, акцентировать внимание на концепциях Д. Белла, М. Кастельса, М. Маклюэна, Э. Тоффлера.* ***Научная новизна*** *заключается в расширении представлений о стремительном развитии массовой культуры в XXI веке, который неразрывно связан с формированием массового человека с целью найти динамический взгляд на будущее человека, новые измерения его самореализации.* ***Выводы.*** *Генезис массовой культуры, зарожденной в конце XIX в., представляет целый комплекс предпосылок: экономических, социально-политических и непосредственно культурных (создание новой картины мира, системы ценностных установок, новой культурно-художественной ментальности). Предпосылки становления массовой культуры - проблемное поле процессов самоидентификации и адаптации индивида к социокультурному пространству; нарушение традиционных механизмов идентификации и самоидентификации личности; трансформация основных методов систематизации информации. В эпоху информационного общества определенная часть социокультурной системы остается основой массовой культуры, а экзистенциальные проблемы, проблема свободного времени, проблемы адаптации, напряженный ритм деятельности, а также отсутствие соответствующего понимания сложных проблем высокой культуры становятся социальными предпосылками развития и повсеместного распространения массовой культуры. Позитивизм и прагматизм становятся основой мировоззренческой модели массовой культуры, а ее развитие, безусловно, неразрывно связанно с формированием массового человека, «метакультурной индивидуальности». Таким образом, массовая культура как социокультурное явление активно функционирует в качестве развлекательной индустрии, а также в других художественных сферах, связанных со стандартизированным мышлением.*

Ключевые слова: *массовая культура, эстрадное музыкальное искусство, генезис, становление, развитие, концепции, социокультурное значение.*

Druzhinets Marianna, *teacher of the pop music departmen of Kiev Municipal Academy of Pop and Circus Arts, the candidate of the pop art department of National Academy of Management of Culture and Arts*

Mass culture as the ground of the extraordinary music art: development, social and cultural value

The purpose of the article *is to trace the genesis and significance of mass culture, which has the phenomenon of variety art, in particular, its formation, development, and the preconditions, causes, and conditions of origin, patterns of existence and basic world-view models.* ***The methodology*** *of the research is based on comparative, historical and logical methods. This methodological approach allows us to reveal and analyze certain worldview models of mass culture, the primary and additional preconditions for the formation of mass culture, to emphasize the concepts of D. Bella, Castells, M. Maklien, E. Toffler.* ***The scientific novelty*** *of the work is consisted in broadening the notions of the rapid development of mass culture in the twenty-first century, which is connected with the formation of a mass person to find a dynamic view of the future of man, new dimensions of its self-realization.* ***Conclusions****. The genesis of mass culture that emerged at the end of the XIX century represents a whole range of preconditions: economic, social and political, and directly cultural (creation of a new world picture, systems of values, new cultural and artistic mentality). Preconditions of the formation of mass culture are the problem field of processes of self-identification and adaptation of the individual to the social and cultural field; violation of traditional mechanisms of identification and self-identification; the transformation of the basic methods of systematization of information. A certain part of the social and cultural system in the era of the information society remains the basis of mass culture, and existential problems (the problem of free time, the problems of adaptation, the tense rhythm of activity, as well as the lack of a proper understanding of the complex problems of high culture) become the social preconditions for the development and widespread of mass culture. Positivism and pragmatism become the main ideological models of mass culture, and its development, undoubtedly, is connected with the formation of a mass person, "metacultural identity." Thus, mass culture as a social and cultural phenomenon is actively functioning as an entertaining industry, as well as in other artistic spheres that are associated with standardized thinking.*

Key words: *mass culture, variety of music art, Genesis, formation, development, conception, social and cultural significance.*

Актуальність теми дослідження. На початку XXI століття масова культура стала не тільки одним з головних факторів розвитку суспільства, але й широким простором для рефлексій і теоретизувань у різних соціогуманітарних сферах. Проблемні питання масової культури залишаються актуальними й досі через наявність суперечливості, неоднозначності та відносної новизни цього феномену в рамках загальної культури, який трансформується та змінюється, постійно відкриває нові явища й особливості проявів складної соціокультурної системи сучасності.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Філософська думка XX століття неодноразово зверталася до цієї тематики [6, 24-37]. Феноменом масова культура та його основними закономірностями, філософським, культурологічним та мистецтвознавчим осмисленням масової культури займалися: Т. Адорно, Р. Афон, Д. Белл, Т. Веблен, Г. Лебон, Р. Міллс, Х.Ортега-і-Гассет, Д. Рісман, Б. Розенберг, Г. Тард, Л. Уайт, Е. Фромм, З.Фрейд, О. Хакслі, О. Шпенглер, Е. Шіллс, К. Юнг та ін. На початку 80-х років XX ст. у дослідників також зріс інтерес до проблематики масової культури, зокрема це питання вивчали Б. Єрасов, Н. Зорка, Н. Ільїна, М. Ілле, А.Кукаркин, Г. Кнабе, А. Мідлер, К. Разлогов, М. Чегодаєва. В українській культурології вивчення масової культури активізувалося в 1990-ті роки. Концепції протиставлення популярного і масового, елітарного і масового фігурують у працях сучасних українських культурологів, зокрема В. Панталієнко, С. Русакова, Г. Лозко,

С. Копилова, О. Сінькевич, В.Скуратовського, Я. Любивого, В. Бушанського, Р. Безуглої.

За допомогою комплексного аналізу (історичного, філософсько-теоретичного, соціологічного та культурно-типологічного), мистецтво естради розглядається в складному взаємозв'язку та взаємодії з масовою культурою, оскільки саме масова культура стала благодатним підґрунтям для оформлення естради в окремий вид мистецтва, одночасно надаючи естраді й товарні ознаки. А в періоди політичної, економічної та суспільної нестабільності масова культура і, зокрема, естрада стають, взагалі, ефективним засобом для відволікання суспільства від насущних проблем.

Важливими є роботи науковців, які розробляли різні концепції існування музики у складі масової культури, музичних компонентів культурного життя XX–XXI ст. як своєрідного ядра певних культурних систем (А. Калениченко, О.Бойко, Т. Пушкарьова, І. Смирнов, Г. Шостак, Н.Ковальова, І. Орлова та ін.).

Мета дослідження: простежити ґенезу масової культури, феноменом якої є естрадне мистецтво, зокрема передумови й причини, умови виникнення; структурні елементи; етапи становлення.

Виклад основного матеріалу. Музична культура, звичайно, розглядається як частина культури того чи іншого суспільства. Специфіка музичної культури полягає в тому, що основним засобом відтворення в ній уявлень, відносин, смислів є відносини з приводу створення, відтворення й сприйняття музичних творів.

Естрада як феномен масової культури виходить за рамки просто музичного мистецтва і робиться масовим явищем нашого повсякденного життя, проникаючи в моду, ЗМІ, політику, спорт, у сферу спілкування людей.

Масова культура (або: маскульт, маскультура, поп-культура, популярна культура) – культура, популярна серед широких верств населення в конкретному суспільстві та переважно комерційно успішна, елементи якої знаходяться повсюди, контрастуючи з «елітарною культурою». Термін «масова культура» в загальноприйнятому культурологічному значенні вперше застосував у 1941 році німецький філософ і соціолог М. Горкгаймер у праці з відповідною назвою – «Мистецтво і масова культура». Пізніше в США з'являється скорочене слово «маскульт» (англ. Masskult), яке ввів у науковий обіг американський філософ Д.Макдональд [2]. Він зазначав: «Масову культуру часто ототожнюють з популярною. Значною мірою це слушно, але більш засадничим і точним є використання терміну «масова культура». Вона є виключно і безпосередньо продуктом масового споживання, як жувальна гума. Врешті, й витвір високої культури буває інколи популярним, хоча трапляється це все рідше» [10].

Масова культура зароджується у кінці XIX ст., одночасно з появою масового суспільства. Часом народження масової культури рахують момент, пов'язаний з прийняттям у 1870 році у Великобританії закону про загальну обов'язкову грамотність.

У масовій культурі постіндустріального суспільства комерціалізація проникає і в менталітет особистості, і в мистецтво, в культуру взагалі. Демонстрація відкритості і легкості характеру, зовнішня ефектність і комунікабельність – всі ці якості стають гарантом успішності, адже ознакою ідентифікації нового культурного

коду стає перш за все набуття саме зовнішніх ознак. Серед них – поведінковий код і зовнішня символіка, вироблення лінгвістичної характеристики та освоєння сучасного простору для презентації нових культурних форм [3, 39-41].

Становлення та розвиток масової культури представляють цілий комплекс передумов: економічних, соціально-політичних і безпосередньо культурних (створення нової картини світу, системи ціннісних установок, нової культурно-мистецької ментальності).

Передумовами розвитку масової культури та її становлення можна назвати трансформацію станового суспільства у національне; процес урбанізації та індустріалізації; викорінення глобальної неписьменності населення, контрольоване на державному рівні; деградацію більшості форм традиційної культури доіндустріального типу, внаслідок розвитку засобів тиражування і розповсюдження інформації.

Основною світоглядною моделлю масової культури стають позитивізм і прагматизм, які набули найбільшого поширення в Сполучених Штатах Америки – батьківщині масової культури.

Закономірність існування сучасної культури і масової культури, як її найпотужнішої форми прояву, в якості інформаційної культури, визначається надзвичайним впливом мас-медіа на формат культурної продукції [9, 207-208].

Безперечно, масова культура – явище, яке постійно змінюється під впливом будь-яких цивілізаційних трансформацій та змушене відповідати потребам мистецького ринку і його швидкозмінним запитам.

Масова культура приймає на себе функцію універсальної форми адаптації персони до швидкозмінних умов існування, реалізуючи, таким чином, свій рекреаційний і гедоністичний потенціал, виступаючи в ролі механізму ідентифікації та самоідентифікації. Масова культура стабілізує соціальну ієрархію; сприяє встановленню контакту між індивідом і середовищем його існування; оптимізує становище індивіда в даній соціокультурній системі; нівелює в індивіда відчуття самотності, виступаючи в якості досягнення як у сфері мистецтва, так й у сфері соціальної взаємодії.

Основними передумовами становлення масової культури на постіндустріальному та інформаційному етапі розвитку суспільства стає проблемне поле процесів самоідентифікації та адаптації індивіда до соціокультурного поля. Додатковими передумовами стають: складність рекреаційних механізмів; порушення традиційних механізмів ідентифікації і самоідентифікації особистості; ущільнення і ускладнення інформаційних потоків; значне прискорення появи і запровадження у побут інновацій з технологічної області; трансформація основних методів систематизації інформації [7, 444].

За допомогою масової культури відбувається навіть затвердження рівноправності митця та реципієнта художнього твору, єднання людства на рівні масової культури і масової свідомості. У культурі широких мас знайшли відображення не тільки розвиток ЗМІ (телебачення, радіо, кіно), а також гігантські тиражі різних періодичних видань, бульварного чтива, грамплатівок (інших видів носіїв інформації), але й відносна демократизація культури, кількісного та якісного підвищення рівня освіченості населення.

У результаті науково-технічної революції за допомогою ЗМІ відбувся процес фактичної конвертації культури в одну з галузей економіки, сформувавши, таким чином, масову культуру. Завдяки розвитку все нових систем комунікації масова культура зуміла охопити більшу частину суспільства. На думку відомого мистецтвознавця М. Чегодаєвої, цілком очевидно, що не існує єдиної масової культури, яку можна було б назвати «мистецтвом, де сприйняття творчості обертається не стражданням, а насолодою аудиторії [8, 116].

Існують суперечливі точки зору з питання про витоки та передумови зародження масової культури. Одні вчені вважають її існування перманентним побічним продуктом культури і знаходять приклади такої культури ще в античну епоху. Проте, набагато більше підстав має трактування причин появи «масової культури» як результату зрощення науково-технічною революцією нових способів виробництва (тиражування), поширення (трансляції) і споживання культури. Ми також розуміємо, що явища масової свідомості та масової культури отримали розвиток задовго до XX ст., а сама маса населення протягом всієї історії людства становила основну частину будь-якого суспільства. Отже, для «масового суспільства» характерна індустріалізація, урбанізація, стандартизація виробництва (тиражування) культурних продуктів, поширення ЗМІ, масове споживання і, у підсумку, сам процес поширення масової культури.

Стрімкий розвиток масової культури в XX ст. нерозривно пов'язаний з формуванням масової людини, а цей генезис був обумовлений розвитком ЗМІ та інформатизацією суспільства. Принципово новий етап у розумінні взаємин між культурою елітарною та масовою починається безпосередньо після озвучення ідеї про самостійну еволюцію «низької» культури у «високу» (1974 р.). Взагалі теорії масової культури значно змінюються в рамках сучасного цивілізаційного процесу, позначеного Д. Беллом як прихід постіндустріального суспільства та постіндустріальної епохи. Вчений одним з перших спробував провести системний аналіз теоретичних обґрунтувань поняття «маса», адже «маса» в концепціях «масового суспільства» грає одну з провідних ролей і виступає в якості системоутворюючої категорії, і саме внаслідок початкової її невизначеності пояснюється розмаїття концепцій «масового суспільства».

У концепції постіндустріального суспільства Д. Белла були відзначені в якості основи – знання та інформація, що визначають провідні напрямки змістових змін індустріалізму, а також значення інформаційних технологій та принципово новий механізм функціонування технологічної сфери, руйнування класових поділів і формування нової професійної диференціації, зміна структурних основ соціокультурної сфери, формування індустрії знання, орієнтація на інтелектуальні пріоритети.

Варто відзначити, що в концепції європейського варіанту постіндустріалізму, яка розглядає особливий вектор розвитку суспільства на етапі постіндустріалізму (Ж. Фурастье, А. Турен) і американського лібералізму (З. Бжезінський, К. Боулдинг, Д.К. Гелбрейт, Г. Кан, Е.Тоффлер), постіндустріальне суспільство визначається як суспільство, детерміноване культурними й соціальними процесами, яке формує унікальну форму світогляду та поведінки, вільну від поставлених ззовні кордонів творчої активності й ідеологічних тлумачень.

Головною тенденцією в розвитку сучасного суспільства, що трансформується в новітній інформаційний соціум, стає впровадження новітніх масових комунікаційних та інформаційних технологій. Подібне уявлення є основою концепцій інформаційного суспільства, запропонованих Дж.Бенінгером, М. Кастельсом, М. Маклюеном, Е. Масудою, Дж.Нейсбітом, Т.Стоуньєром, Е. Тоффлером.

Ще в середині XX століття, коли тільки починала формуватися концепція інформаційного суспільства, канадський теоретик культурології М. Маклюен зробив припущення, що зміна епох протягом всієї історії людської цивілізації так чи інакше була пов'язана зі зміною засобів і технологій комунікації (мова, писемність, друк, телеграф, телефон, радіо, телебачення) [11, 13].

Після появи концепції «третьої хвилі» до масової культури починають ставитися ще більш лояльно. Концепція «третьої хвилі» належить відомому американському соціологу і публіцисту Е. Тоффлеру. У своїх дослідженнях Е.Тоффлер пропонує інтегральне трактування ліберальної інтерпретації постіндустріального суспільства, де він обґрунтовує нове розуміння сучасного суспільства, що заміщає концепцію «інформаційного» та «постіндустріального суспільства», «глобального села» і «космічної ери» метафоричним терміном «третя хвиля». У суспільстві з традиційною соціальною організацією «першої хвилі», насичених інформацією повідомлень, було вкрай мало так само асоціацій і образів, які були дійсно привабливими. Суспільство ж «другої хвилі» пропонує людині новий механізм соціалізації й адаптації – ЗМІ. «Третя хвиля» не тільки прискорює темп інновацій, вона змінює структуру самої інформації, внаслідок чого людина втрачає можливість адекватно оновлювати цей «каталог образів».

Цей принципово новий тип культури, Е. Тоффлер позначає як кліпову культуру. Вона сприяє формуванню таких особливих форм сприйняття, наприклад, як «зеппінг», при якому за допомогою безперервного перемикання каналів телебачення створюється принципово новий образ, який складається з осколків вражень і обривків інформації.

Інноваційним у цьому ключі стає не тільки відмова від готових ідеологічних і моральних істин минулого, від традиційних телефільмів і радіопрограм, від зібраного й систематизованого матеріалу, від взаємопов'язаних думок, але й сама форма подачі матеріалу, який лише дезорієнтує індивіда за допомогою розрізнених фрагментів інформації.

Дійсно, сучасний постіндустріальний етап розвитку цивілізації формує певну «метакультурну індивідуальність», яка проявляє здатність індивіда до відмови від звичної системи сприйняття і поведінки, виходу за рамки звичного світогляду та стає ознакою зародження інформаційної культури. Для особистості нової культурної епохи мобільність орієнтації в умовах швидкоплинного соціокультурного простору, а також новий спосіб та її осягнення стають головним аспектом, практично питанням її виживання.

«В швидкоплинному світі досвід минулого рідше може служити надійним компасом, сьогодні необхідні: рухливість, велика реактивність Я, швидше освоєння інновацій, уміння діяти методом проб і помилок». Тоффлер дає оптимістичну оцінку перспективам зростання суб'єктів «Третьої хвилі» [4, 278-279].

У суспільстві нової формації під індивідуальні потреби споживача підлаштовується й культура, специфічні відмінності якої знаходять відображення в Е. Тоффлера у категоріях «вдосконалення технологій» та «адаптації до зростаючого життєвого рівня» тим, що сприяють зниженню вартості продуктів культурного виробництва, навіть в умовах наявності великого спектра таких продуктів [5, 248].

Сьогодні реальністю стали соціокультурні зміни, відмічені Тоффлером як актуальні тенденції, зокрема трансформації стилю життя, основними рисами якого стали «індивідуалізм» і «домоцентризм», що забезпечили здатність постійно перебувати в контакті зі світом та культурним простором; підключення до транснаціональних інформаційних анклавів за допомогою комп'ютерної мережі; трансформація соціальної сфери, де провідну роль відіграють професії, що вимагають дійсно високого рівня освіти; переважання унікальних форм культури.

Всі ці зміни в соціокультурній дійсності Тоффлер і називав ознаками зародження іншої культури і формування принципово нового суб'єкта культури, який втрачає якості властиві «масовій людині». Проте, бачення Е.Тоффлером процесів дезактуалізації масової культури як явища, народженого епохою панування масового суспільства та індустріалізму, були частково скориговані у концепції М. Кастельса. У дослідженні «Інформаційна епоха: економіка, суспільство і культура» М. Кастельс пропонує теорію інформаційної культури, посилаючись на дослідження Зісмана і Коена, стверджує, що більшість послуг «стають залежними від безпосередніх зв'язків з промисловістю і що промислове виробництво є надзвичайно важливою для продуктивності та конкурентоспроможності економіки» [1, 235].

Сучасні економічні та соціальні форми більшою мірою стандартизовані, що передбачає певну уніфікацію й культурної продукції. «Метакультурна індивідуальність» Е. Тоффлера, яка стає суб'єктом культури нової формації й обумовлена здатністю розділяти інформацію, що надходить, проте, потребує сублімації, рекреації та психологічного розвантаження, як і «масова людина».

М. Кастельс, вивчаючи соціокультурну реальність, відповідну розвитку стратегій інформатизації суспільства, зауважує, що багато тенденцій в еволюції постіндустріального суспільства поки ще не стали повсякденною практикою, що не дозволяє називати їх домінуючими. Так, за спостереженнями автора «на сьогоднішній день більше людей цікавиться роботою через телекомунікації, ніж фактично працюють» [1, 370].

Говорячи про вплив мережі інтернет на сучасну соціокультурну реальність, необхідно відзначити, що її інтерактивність та індивідуалізація, на відміну від ЗМІ в «галактиці Маклюена», вбудовуються в сучасні комунікаційні системи культурно й технологічно. М. Кастельс вважає комп'ютерну комунікацію приналежністю головним чином освіченого і забезпеченого населення найрозвиненіших країн, найчастіше, яке на цивілізаційному рівні виступає в сучасному соціокультурному просторі в якості еліти [1, 340]. М.Кастельс висуває гіпотезу, у якій він стверджує, що «інформаційний простір є сукупністю персональних мікромереж, які були створені елітою, звідки за допомогою взаємодії у просторі інформаційних потоків, інтереси абсолютної більшості передаються до функціональних макромереж» [1, 389]. Ще одна «популяція» – присутність розважальної продукції у всіляких

витончених проявах [1, 347]. Отже, концепція інформаційного (постіндустріального) суспільства Кастельса дає нам можливість зробити широкий висновок щодо сутності масової культури. Проводячи екстраполяцію висновків М. Кастельса про близькість економічної бази постіндустріального суспільства економічним стандартам і формам індустріального масового суспільства, можна говорити про те, що соціально-економічні передумови, які стали основою для виникнення такого явища, як масова культура, змінилися не кардинально.

Варто визнати, що подібні соціальні страти, залишаються головними носіями національних культур, за допомогою масової культури і масових комунікацій уніфікуються подібним чином. На відміну від глобальної інформаційної еліти, яка свідомо прагне до гомогенності і неминучої самоізоляції, інша частина суспільного організму змушена приймати уніфіковані моделі за допомогою споживання універсальної культурної продукції, а також шляхом залучення до новітніх комунікаційних технологій.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про стрімкий розвиток масової культури в XX столітті, який нерозривно пов'язаний з формуванням масової людини з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації.

Висновки. Становлення та розвиток масової культури, що зароджується у кінці XIX ст., представляють цілий комплекс передумов, зокрема серед безпосередньо культурних виділяються такі, як створення нової картини світу, системи ціннісних установок, нової культурно-мистецької ментальності. Передумовами становлення масової культури є й проблемне поле процесів самоідентифікації та адаптації індивіда до соціокультурного поля; порушення традиційних механізмів ідентифікації й самоідентифікації особистості; трансформація основних методів систематизації інформації.

Соціальними передумовами розвитку та повсюдного поширення масової культури в епоху інформаційного суспільства стають екзистенційні проблеми, проблема вільного часу, проблеми адаптації, напружений ритм діяльності, а також відсутність певного типу свідомості й відповідних культурних навичок у значної частки сучасного суспільства та відповідного розуміння складних проблем високої культури. Основною світоглядною моделлю масової культури стають позитивізм і прагматизм.

Реальністю сьогодення, безумовно, стають соціокультурні зміни, зокрема трансформації стилю життя, підключення до транснаціональних інформаційних анклавів; трансформації соціальної сфери, переважання унікальних форм культури. Основою масової культура як актуального соціокультурного явище залишається певна частина соціокультурної системи, а її розвиток, безперечно, нерозривно пов'язаний з формуванням масової людини, «метакультурної індивідуальності».

Література

1. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. Москва: ГУ ВШЭ, 2000. 608 с.

2.Масова культура [Електр. ресурс]. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki.

3. Межуев В. М. Философия культуры. *Эпоха классики.* Москва: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2003. С. 39-41.

4. Тоффлер Э. Третья волна. Москва: ООО «Фирма «Издательство act», 1999. 261 с.

5. Тоффлер Э. Шок будущего. Москва: Проект, 2003. 336 с.

6. Флиер А. Я. Массовая культура и ее социальные функции. *Общественные науки и современность*. 1998. № 6. С. 24-37.

7. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. Москва: Издательство «Академический Проект», 2000. 496 с.

8. Чегодаева М. Искусство изначально массово. *Общественные науки*. 1990. № 6. С. 109-116.

9. Hall S. The centrality of culture notes on the cultural revolutions of our time. *Media and cultural regulation*. London: Sage, 1997. pp. 207-238.

10. Macdonald D. Teoria kultury masowej. *Antropologia kultury.* Warszawa, 2005. 543 s.

11. McLuhan M. The Guttenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Toronto: University of Toronto Press, 1967. 294 p.

References

1. Kastel's, M. (2000). *Informational Age: Economics, Society and Culture*. Moscow: GU VShJe, 608 [in Russian].

2. Mass culture [Electr. resource]. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki [in Ukrainian].

3. Mezhuev, V. M. (2003). *Philosophy of Culture: The Age of Classics*. Moscow: M. : Izd-vo Mosk. gumanit. un-ta [in Russian].

4. Toffler, Je. (2003). *The third wave*. Moscow: OOO "Firma "Izdatet'stvo act", 261[in Russian].

5. Toffler, Je. (2003). *Shock of the future*. Moscow: Proekt, 336 [in Russian].

6. Flier, A. Ja. (1998). Mass culture and its social functions. *Obshhestvennye nauki i sovremennost'*, 6, 138-148 [in Russian].

7. Flier, A. Ja. (2000). *Culturology for culturologists*. Moscow: Izdatel'stvo 'Akademicheskij Proekt' [in Russian].

8. Chegodaeva, M. (1990). Art is initially massive. *Obshhestvennye nauki*, 6, 109-116 [in Russian].

9. Hall, S. (1997). The centrality of culture notes on the cultural revolutions of our time. *Media and cultural regulation.* London: Sage, 207- 238 [in England].

10. Macdonald, D. (2005). Teoria kultury masowej. *Antropologia kultury*. Warszawa [in Poland].

11. McLuhan, M. (1967). *The Guttenberg Galaxy: The Making of Typographic Man.* Toronto: University of Toronto Press [in Canada].

ЗМІСТ

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ІСТОРІЇ ТА ТЕОРІЇ КУЛЬТУРИ

Білякович Л. М. Циклічна динаміка моди: теоретико-методологічні засади і перспективи прогнозування на зламі XX – XXI ст. 3

Коваленко Є. Я. Передумови виникнення культури індустріального менеджменту . 11

Руденко С. Б. Спокутування «музейних гріхів» Т.Шоли як напрям інженерної музеології 24

Стрельчук В. О., Іващенко І. В. Святкова народна культура Франції: історична ретроспектива становлення та розвитку 33

Хлистун О. С. Сутнісні особливості акторського перевтілення 43

Холодинська С. М. Динаміка розвитку осмислення проблеми синтезу мистецтв: «поезомалярство» як об'єкт дослідження 51

Куцак С. А. Становлення моделі масового свята в тоталітарному суспільстві .. 60

Воронік Д. С. Конструювання образу героя в українському кіно періоду незалежності 71

ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО, ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

Варивончик А. В. Становлення «Укрхудожпрому»в контексті розвитку традиційних народних мистецтв 79

Косів В. М. Український радянський плакат 1945–1989 рр.: стилістичні зміни національної ідентифікації 89

Косів Р. Р. Іконографія пророчого ярусу іконостасів риботицьких майстрів (1680–1760-і рр.) 96

Лосик Г. І. Художні та композиційні особливості вишивки Опілля та бойківського Підгір'я кінця XIX – XX століття 103

Моженко М. В., Прядко О. М. Віртуальна реальність: від технології до мистецтва 112

Мячкова Т. О. Іван Дряпаченко: особистість художника та філософсько-релігійні аспекти творчості 122

Паранько Н. П., Ніколаєва Т. В. Художньо-образні особливості українських свит у творчій спадщині Домініка Де ля Фліза (середина XIX ст.) 134

ТЕАТР, КІНО ТА ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Павлюк Т. С. Проблематика національної ідентичності в процесі стандартизації англійського стилю бального танцю 141

Підлипська А. М. Український народно-сценічний танець «Гопак»: науково-теоретичний та художньо-критичний аспекти 151

Шумакова С. М. Сценічне мистецтво: логіка актуального осмислення 158

Білаш О. С. Роль сценічної діяльності Елеонори Стебляк у розвитку вітчизняного балетного мистецтва

другої половини XX – початку XXI століть 167

Вишотравка Л. І. Роль творчості Олега Сталінського у формуванні вітчизняної школи чоловічого балетного виконавства першої половини XX ст. 175

Домбругова Н. М. Семіотика саунд-дизайну в кіно 182

Перова Г. О. Наукове осмислення українського народного танцю: від витоків до сьогодення 190

Пономаренко І. В. Сучасні тенденції режисури оперних вистав 199

Шумілова В. В. Творчість Павла Вірського в сучасному науковому дискурсі 208

Левенко О. Ю. Вистава «В саду світла» театру-студії «Міст» за творами Г. Сковороди: смислові концепти та музично-драматичне рішення 214

Новосад Х. Н. Проблеми творчої та організаційно-практичної діяльності композитора драматичного театру в осмисленні Олександра Радченка 222

МУЗИКОЗНАВСТВО

Батанов В. Ю. Поняття «сукупності» і «спектральності» у творчій діяльності С. Кусевицького 231

Хіль О. М. Внесок українських авторів в розвиток дитячо-юнацької музики в XX столітті (на прикладі аналізу фортепіанного концерту В. Косенка) 241

Шевченко Л. М. Концерти Л. Бетховена як репертуарний стрижень програм піаністів Одеси 249

Ярошенко І. В. Напрямки та специфіка професійної музичної культури Буковини другої половини XX століття 260

Злотник О. Й. Перцептуальний простір функціонування музичного твору 267

Борисенко Т. В. Стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр Миколи Сільванського 274

Гарькава І. О. Християнська тематика у творчості Юрія Іщенка 284

Бакумець А. Ю. Концепція циклічності у хорових творах з назвою «Пори року» (на матеріалі музики українських композиторів другої половини XX століття) 292

Гриненко С. М. Гітарний оркестр: історія формування та сучасний стан 302

Овсянніков В. Г. Відеокліпи українських поп-рок-виконавців: від гламуру до соціальної проблематики 310

Романец Д. О. Особливості музичної драматургії дитячої опери Ігоря Щербакова «Пастка для Відьми» 319

Шевчук Б. М. Музичний портрет: огляд розвитку жанру у фортепіанному мистецтві та проблеми типології 329

Дружинець М. І. Масова культура як підґрунтя естрадного музичного мистецтва: становлення, розвиток та соціокультурне значення……337

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ, ИСТОРИИ И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

Билякович Л. Н. Циклическая динамика моды: теоретико-методологические основания и перспективы прогнозирования на рубеже XX – XXI вв. 3

Коваленко Е. Я. Предпосылки возникновения культуры индустриального менеджмента 11

Руденко С. Б. Искупление «музейных грехов» Т. Шолы как направление инженерной музеологии 24

Стрельчук В. А., Иващенко И. В. Праздничная народная культура Франции: историческая ретроспектива становления и развития 33

Хлистун Е. С. Сущностные особенности актерского перевоплощения 43

Холодинская С. Н. Динамика развития осмысления проблемы синтеза искусств: «поэзоживопись» как объект исследования 51

Куцак С. А. Становление модели массового праздника в тоталитарном обществе 60

Вороник Д. С. Попытки конструирования образа героя в украинском кино периода независимости 71

ПРОБЛЕМЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО, ПЛАСТИЧЕСКОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Варивончик А. В. Становление «Укрхудожпрома» в контексте развития традиционного народного искусства 79

Косив В. М. Украинский советский плакат 1945–1989 гг.: стилистические изменения национальной идентификации 89

Косив Р. Р. Иконография пророческого яруса иконостасов рыботицких мастеров (1680–1760-е гг.) 96

Лосик Г. И. Художественные и композиционные особенности вышивки Ополья и бойковского Подгорья конца XIX – XX века 103

Моженко Н. В., Прядко А. М. Виртуальная реальность: от технологии к искусству 112

Мячкова Т. А. Иван Дряпаченко: личность художника и философско-религиозные аспекты творчества 122

Паранько Н. П., Николаева Т. В. Художественно-образные особенности украинских свит в творческом наследии Доминика Де ля Флиза (середина XIX ст.) . 134

ТЕАТР, КИНО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Павлюк Т. С. Проблематика национальной идентичности в процессе стандартизации английского стиля бального танца 141

Пидлыпская А. Н. Украинский народно-сценический танец «Гопак»: научно-теоретический и художественно-критический аспекты 151

Шумакова С. Н. Сценическое искусство: логика актуального осмысления 158

Белаш О. С. Роль сценической деятельности Элеоноры Стебляк в развитии отечественного балетного искусства второй половины XX – начала XXI векав 167

Вышотравка Л. И. Роль творчества Олега Сталинского в формировании отечественной школы мужского балетного исполнительства второй половины XX века 175

Домбругова Н. М. Семиотика саунд-дизайна в кино 182

Перова А. А. Научное осмысление украинского народного танца: от истоков до современности 190

Пономаренко И. В. Современные тенденции режиссуры оперных спектаклів 199

Шумилова В. В. Творчество Павла Вирского в современном научном дискурсе 208

Левенко Е. Ю. Спектакль «В саду света» театра-студии «Мист» по произведениям Г. Сковороды: смысловые концепты и музыкально-драматическое решение 214

Новосад Х. Н. Проблемы творческой и организационно-практической деятельности композитора драматическом театре в осмыслении Александра Радченко 222

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

Батанов В. Ю. Понятие «совокупности» и «спектральности» в творческой деятельности С. Кусевицкого 231

Хиль Е. М. Вклад украинских авторов в развитие детско-юношеской музыки в XX веке (на примере анализа фортепианного концерта В. Косенко) 241

Шевченко Л. М. Концерты Л. Бетховена как репертуарный стержень программ пианистов Одессы 249

Ярошенко И. В. Направления и специфика профессиональной музыкальной культуры Буковини второй половины XX века 260

Злотник А. И. Перцептуальное пространство функционирования музыкального произведения 267

Борисенко Т. В. Стилистический анализ фортепианных миниатюр Николая Сильванского 274

Гарькавая И. А. Христианская тематика в творчестве Юрия Ищенко 284

Бакумец А. Ю. Концепция цикличности в хоровых произведениях под названием «Времена года» (на материале музыки украинских композиторов второй половины XX века) 292

Гриненко С. Н. Гитарный оркестр: история формирования и современное состояние 302

Овсянников В. Г. Видеоклипы украинских поп-рок-исполнителей: от гламура к социальной проблематике 310

Романец Д. А. Особенности музыкальной драматургии детской оперы Игоря Щербакова «Ловушка для Ведьмы» 319

Шевчук Б. Н. Музыкальный портрет: обзор развития жанра в фортепианном искусстве и проблемы типологии 329

Дружинец М. И. Массовая культура как основа эстрадного музыкального искусства: становление, развитие и социокультурное значение…337

CONTENTS

QUESTION OF CULTURE, HISTORY AND THEORY OF CULTURE

Biliakovych L. Cyclic dynamics of fashion: theoretical and methodological basis and prospects of the forecasting of the end of XX – beginning of XXI centuries 3

Kovalenko E. The prerequisites for the emergence of culture industrial management . 11

Rudenko S. Redemption of «museum sins» T.Šola of engineering museology 24

Strelchuk V., Ivashchenko I. Festive folk culture of France: historical retrospective of formation and development 33

Khlystun O. Essential features of actor's transformation 43

Kholodynskaya S. Dynamics of development of arts synthesis vision: «poezomalyarstvo» (artistic poetry) as a research subject 51

Kutsak S. Formation of a model of a mass holiday in a totalitarian society 60

Voronik D. Attempts to construct an image of the hero in the ukrainian cinema of the independence period 71

PROBLEMS OF THE VISIBLE, PLASTIC AND APPLIED ARTS

Varyvonchyk A. "Ukrhudozhprom" development in the context of the development of traditional people's arts 79

Kosiv V. Soviet Ukrainian Poster from 1945–1989: Stylistic Changes of National Identification 89

Kosiv R. Prophetic Tier Iconography of the Rybotychi Masters Iconostases (1680–1760) 96

Losyk H. The artistic and compositional features of Opillia and boykiv Pidhirya embroidery of the end of the late XIX - XX centuries 103

Mozhenko M., Pryadko A. Virtual reality – from technology to the art 112

Miachkova T. Ivan Driapachenko: the artist's personality and philosophical and religious aspects of creativity 122

Paranko N., Imaginary features of the Ukrainian peasant’s russet coat in the creative heritage of Dominique De la Flise (mid of the XIX century) 134

THEATER, CINEMA AND CHOREOGRAPHIC ART

Pavlyuk T. The problems of national identity in the process of standardization of the English style of ballroom dance 141

Pidlypska A. Ukrainian folk-stage dance "Hopak": scientific-theoretical and artistic-critical aspects 151

Shumakova S. Stage art: the logic of actual comprehension 158

Bilash O. The role of Eleonor Steblyak theatrics in the development of domestic ballet in the second half of 20th beginning of the 21st century 167

Vyshotravka L. The role of Oleg Stalinsky's creativity in the formation of the national school of male ballet performances of the first half of the twentieth century 175

Dombrugova N. Semiotics of motion picture sound design 182

Perova H. Scientific studies of ukrainian folk dance: from origins to present 190

Ponomarenko I. Current trends in directing opera performances 199

Shumilova V. Pavlo Virskyi's creativity in the modern scientific discourse 208

Levenko O. Performance «In the garden of light» by works of G. Skovoroda in kiev theater «mist»: semantic concepts, musical and dramatic decision 214

Novosad Kh. The problems of organizational and practical activities of the composer of drama theatre in the comprehension of Oleksandr Radchenko 222

MUSICOLOGY

Batanov V. Notion "collections" and "spectral type" in creative activity S.Kusevickij 231

Khil O. The contribution of Ukrainian composers to the development of youth music in the twentieth century (on the example of the analysis of the piano concert of V.Kosenko) 241

Shevchenko L. Concertoes of L. Beethoven as repertory peg of the programs in pianists of Odessa 249

Yaroshenko I. Directions and specificity of professional music culture of the book of the second half of the 20th century 260

Zlotnik O. Perceptual Space of Action of a Musical Composition 267

Borysenko T. Stylistic analysis of piano miniatures Nikolay Silvansky 274

Garkava I. Christian themes in the works of Yuri Ischenko 284

Bakumetz' A. The concept of cyclicity in choral works with the title «Seasons» (based on themusic of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century) 292

Grynenko S. Guitar orchestra: history of formation and modern state 302

Ovsiannikov V. Video clips of Ukrainian pop-rock performers: f rom glamor to social issues 310

Romanets D. The features of musical dramaturgy of children's opera by Igor Shcherbakov "The witch Trap" 319

Shevchuk B. Musical portrait: a review of the genre development in piano art and problems of typology 329

Druzhinets M. Mass culture as the ground of the extraordinary music art: development, social and cultural value……..337

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

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 17.30) **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**. **Аналіз останніх досліджень і публікацій. 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: "...".
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю.
9. 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

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 34

Редактор *Г. С.Файзулліна*

Редагування англомовних анотацій і транслітерації *А. В. Петренко*

Комп'ютерна верстка *О. В. Тишкевича*
А. С. Терещенко

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 27.11.2018. формат 60х84 $^{1}/_{16}$.
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 20,28
Облік.-вид. арк 26,74. Наклад 300 прим.

Надруковано:
Товариство з обмеженою відповідальністю
"ІДЕЯ ПРИНТ"
01004, м. Київ, вул. Пушкінська, 41
тел. (044) 393 43 94
e-mail: info@ideaprint.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 5301 від 02.03.2017 р.