МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 781.03

Иванников Тимур Павлович,
кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства
Национальной музыкальной академии Украины
им. П.И. Чайковского
premierre.ivannikov@gmail.com

КОНЦЕРТ «АРАНХУЭС» ДЛЯ ГИТАРЫ С ОРКЕСТРОМ Х. РОДРИГО КАК ФЕНОМЕН ИСПАНСКОГО НЕОКЛАССИЦИЗМА

Цель работы *является изучение феномена испанского неоклассицизма в гитарной музыке Хоакина Родриго на примере концерта «Аранхуэс».* ***Методология исследования*** *базируется на использовании феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, которые обеспечивают многогранное, целостное восприятие музыкального феномена.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в феноменологическом подходе к анализу наиболее известного гитарного произведения Х. Родриго, предполагающем привлечение специфических аналитических процедур – феноменологической дескрипции, идеации, таргетирования.* ***Выводы.*** *В прочном сплаве старинных традиций академической музыки и жанровых архетипов искусства фламенко (булериас, саэта, канте хондо) усматриваются эстетические связи с неоклассическими поисками в испанской музыке XX века. Подробная аналитика музыкального текста, выводящая на глубинные, фундаментальные основы испанского мелоса, а также традиции гитарного музицирования, продуцирует раскрытие смысловых горизонтов музыкального произведения для его более тонкой художественной исполнительской интерпретации.*

Ключевые слова: *испанский неоклассицизм, феноменологический подход, гитарная музыка Х. Родриго, концерт «Аранхуэс», искусство фламенко.*

Іванніков Тимур Павлович*, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

Концерт «Аранхуес» для гітари з оркестром Х. Родриго як феномен іспанського неокласицизму

Метою роботи *є вивчення феномену іспанського неокласицизму в гітарній музиці Хоакіна Родріго на прикладі концерту «Аранхуес».* ***Методологія дослідження*** *базується на використанні феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, які забезпечують багатогранне, цілісне сприйняття музичного феномена.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає у феноменологічному підході до аналізу найбільш відомого гітарного твору Х. Родріго, що передбачає залучення специфічних аналітичних процедур – феноменологічної дескрипції, ідеації, таргетування.* ***Висновки.*** *У міцному сплаві старовинних традицій академічної музики і жанрових архетипів мистецтва фламенко (булеріас, саета, канте хондо) вбачаються естетичні зв'язки з неокласичними пошуками в іспанській музиці XX століття. Детальна аналітика музичного тексту, що виводить на глибинні, фундаментальні основи іспанського мелосу, а також традиції гітарного музикування,*

© Иванников Т. П., 2017

продукує розкриття смислових горизонтів музичного твору для його більш тонкої художньої виконавської інтерпретації.

Ключові слова: *іспанський неокласицизм, феноменологічний підхід, гітарна музика Х. Родріго, концерт «Аранхуес», мистецтво фламенко.*

***Ivannikov Tymur**, PhD in Arts, Doctoral student of the Department of the Theory and History of Musical Performance, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.*

J. Rodrigo's guitar concert «Aranjuez» as a phenomenon of spanish neoclassicism

***Purpose** of Research - is to study the phenomenon of Spanish Neoclassicism in the guitar music of Joaquin Rodrigo on the example of the concert «Aranjuez». **Methodology.** The research methodology is based on using of phenomenological, comparative, structural-functional methods that provide a multifaceted, holistic perception of the musical phenomenon. **Scientific Novelty**. The scientific novelty of the study lies in the phenomenological approach to the analysis of the most famous guitar work by J. Rodrigo, which involves the use of specific analytical procedures – phenomenological description, ideation, targeting. **Conclusions.** The aesthetic connections with Neoclassical searches in Spanish music of the twentieth century are seen in a solid fusion of ancient traditions of academic music and genre archetypes of the art of flamenco (boulerias, saeta, cante chondo). The detailed analysis of the musical text, which leads to the deep, fundamental foundations of the Spanish melos, as well as the traditions of guitar playing, produce the disclosure of the semantic horizons of the musical work for its more subtle artistic performing interpretation.*

Key words: *Spanish Neoclassicism, phenomenological approach, guitar music of J. Rodrigo, art of flamenco.*

Актуальность темы исследования. Изучение одного из самых известных гитарных произведений в испанской музыке XX века – концерта для гитары с оркестром «Аранхуэс» Хоакина Родриго – представляется актуальным с нескольких позиций. Это востребованное в кругу современных виртуозов сочинение до сих пор остается неисследованным в отечественном музыкознании.

Анализ исследований и публикаций. Отдельные исторические и этнографические аспекты отражены в испанских и английских публикациях последних лет (Т. Марко, Х. Донис, С. Сиулай, В. Ками, Р. Штайнберг, К. Крамер, Л. Пленкерс). Феноменологический подход к материалу позволяет рассмотреть его в контексте неоклассицизма как стилевого явления испанской музыки первой половины XX века, обозначить диалог академических культурных традиций с народно-бытовыми жанровыми архетипами искусства фламенко.

Цель исследования. Целью статьи является исследование феномена испанского неоклассицизма в гитарной музыке Хоакина Родриго на примере концерта «Аранхуэс».

Изложение основного материала. Эволюция современного гитарного искусства во многом обязана выдающимся представителям испанской исполнительской и композиторской школ – гитаристам Франциско Тарреге, Мигелю Льобету, Эмилио Пухолю, Андресу Сеговии, Рехино Сайнс де ла Масе, Пепе Ромеро и композиторам Хоакину Родриго, Хоакину Турина, Федерико Морено Торробе, Федерико Момпу, Антонио Руис Пипо, Антону Гарсиа Абрилу. Образовались целые творческие генерации музыкантов, которые со временем сформировали крупные зоны влияния испанских традиций в гитарном мире. Они продолжали общий тренд в испанском искусстве, сложившийся еще в XIX сто-

летии и направленный на возрождение («Ренасимьенто») национальных истоков музыкальной культуры.

Испанская гитарная музыка XX века отражала общие музыкально-эстетические манифесты художественного творчества. Наиболее значимыми из них в первой половине столетия представляются следующие:

– эстетизация культа подлинных национальных испанских традиций, старинных обычаев и этноязыковых ценностей как идея, лежащая в основе литературного и музыкального движения «casticismo»1 в искусстве начала XX века (Мануэль де Фалья, Хоакин Турина, Конрадо дель Кампо, Хулио Гомез, Хесус Гуриди, Оскар Эспла);

– генерализация фольклорных истоков и образцов музыки прошлого в качестве моделей для композиторского творчества;

– «испанский неоклассицизм для испанских композиторов» (К. Френзен) [8, 30] как следствие творческой преемственности в искусстве – эстетическая параллель раннему французскому неоклассицизму (М. Равель, К. Дебюсси)2;

– вторая волна испанского неоклассицизма («neocasticismo») как опыт реставрации движения с 1940-х годов.

Авторитетный испанский музыковед Томас Марко характеризует вторую волну испанского неоклассицизма как «neocasticismo» – «своего рода национализм, который имеет тенденцию развивать аспекты популярной городской музыки, исторических, этнических испанских колоритов прошлого» [12, 242]. В качестве пояснения к данному высказыванию приведем следующее: «Испанские композиторы смотрели в прошлое для вдохновения. Традиционной моделью испанской культурной жизни для них служила сарсуэла, сочетающая элементы аристократических дворянских церемоний Мадрида XVIII века, корриду, празднества и игру на гитаре. Что касается этих элементов в музыкальных композициях, публика могла легко их распознать по характерным нюансам, жестам, танцевальным жанрам. С включением данных элементов в новую музыку успех был практически неизбежен. Этот новый стиль был сочетанием неоклассицизма и национализма, который Марко эмблематично назвал neocasticismo» [8, 37]. Он не ограничивался апелляцией к испанской культуре XVIII века. Рамки прошлого раздвигались максимально широко и захватывали ренессансную, барочную и классико-романтическую эпохи. В результате «каждая композиция становится уникальной, поскольку одна работа может относиться к одному музыкальному прошлому, а вторая – к другому, хотя обе считаются «neocasticista» композициями. В то время как многие испанские композиторы писали в этом стиле, Хоакин Родриго выделялся как лидер neocasticismo» [8, 38].

Данная эстетико-художественная устремленность целой плеяды испанских композиторов, поэтов и писателей соотносима с феноменологическим представлением об интенциональном горизонте, как вместилище большого числа феноменов, возникших на национальной идиоматике, смешанной с жанрово-стилевыми моделями и образами прошлого – эйдосами, сгустками представлений,

хранящими в сознании смысловые очертания конкретных культур. Именно отсюда произрастали интенции многолетнего творческого пути Х. Родриго.

Известный испанский композитор Хоакин Родриго3 (1901 – 1999) проявил внимание к гитарному искусству не только в сфере создания новых сочинений для инструмента, но и посредством собственных исследований4 – изучения органологических аспектов испанской виуэлы и музыки старинных композиторов-виуэлистов. Существенной активизации зоны гитарных интересов композитора способствовали его контакты с каталонским гитаристом и композитором Эмилио Пухолем, учеником Франциско Тарреги, автором серьезных трудов по виуэльной музыке. Родриго расшифровал множество ренессансных сочинений испанских мастеров, осуществил фортепианные обработки музыки5 Антонио де Кабезона, Энрике де Вальдеррабано, Алонсо Мударра и др.

Среди пяти гитарных концертов Родриго, по словам Хосе Дониса, «три концерта непосредственно соотносятся с музыкой разных эпох: «Аранхуэзский концерт» обращен к классицизму; “Фантазия для джентльмена” цитирует произведения испанского барочного композитора Гаспара Санза; концерт “Мадригал” воссоздает жанрово-стилевые особенности мадригалов ренессансного композитора франко-фламандской школы Жака Аркадельта» [8, 63].

Концерт для гитары с оркестром «Аранхуэс» является своего рода эмблемой гитарного наследия композитора, наиболее часто играемым виртуозным сочинением. В «Аранхуэсе», как и в других произведениях, ощущается доскональное знание автором народной музыки. Однако здесь особая сила и глубина проникновения в ее лексику реализуется не путем цитирования, а через способность «мыслить ее идиомами без прямых заимствований» [2, 122]. В этом произведении наиболее показательно раскрываются черты «neocasticismo». По признанию самого Родриго: «Я был увлечен ренессансными Cancionero (книгами песен) и шел по стопам таких мастеров, как Гаспар Санз, чьи темы использовал в “Фантазии для джентельмена”. Помимо Гаспара Санза, в других произведениях я прибегал к стилистике Скарлатти и, наконец, композитора восемнадцатого века Падре Солера, чтобы создать свой собственный музыкальный язык, который называется neocasticismo. Наиболее ярким примером является Концерт “Аранхуэс”» [15, 5].

По воспоминаниям пианистки Виктории Ками, жены композитора, концерт получил свое название6 в честь «знаменитого королевского участка на берегу реки Тахо, недалеко от Мадрида, по дороге в Андалусию» [10, 325]. В своей книге «Рука об руку с композитором: моя жизнь подле Маэстро» супруга Родриго пишет: «В нотах этой музыки, наполненной меланхолическими эмоциями, угадываются тени образов Франсиско Гойи. Музыка концерта воплощает дворцовую атмосферу восемнадцатого века, где аристократические черты смешиваются с элементами музыкального быта. В его мелодиях – аромат магнолий, пение птиц и шепот фонтанов» [10, 325].

Вглубь сознания втягивается этот верхний слой эмоций, картинных представлений, пейзажных ассоциаций – всего, что роднит звуки горячего чувственного фламенко и пронзительную лирику каталонских напевов с памятью о

вечной Испании, о художественных мирах ее прозы, поэзии, живописи и музыки. Дело вовсе не в искусно созданном букете интонаций с «ароматом старины». Здесь передается нечто глубинное, многовековое, эйдетическое, уходящее к истокам и архетипам испанского художественного стиля и оживающее на страницах прозы Асорина, Пио Барохи, поэзии Густаво Беккера, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорки и более поздних представителей casticismo.

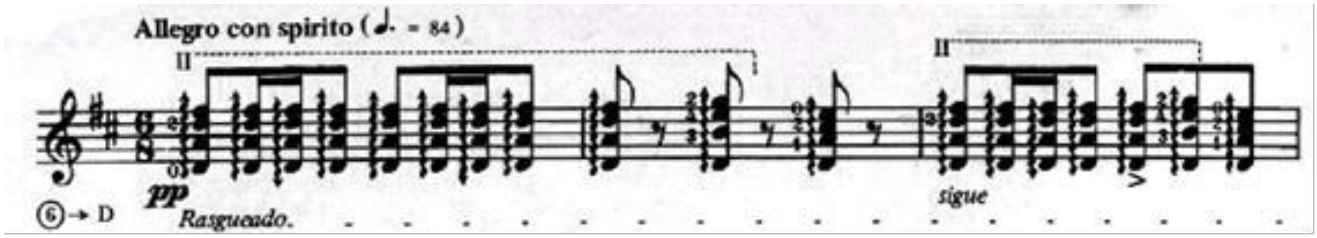
Вокруг истории создания этого шедевра долгое время ходило немало легенд и ошибочных утверждений. Идею написания концерта подсказал друг Родриго – гитарист Рехино Сайнс де Ла Маса7 за обедом у маркиза де Воларке в Париже. «Однажды утром, несколько месяцев спустя, – вспоминал позже композитор, – стоя в своей маленькой студии на улице Сен-Жак в самом центре Латинского квартала и смутно думая о концерте, который стал навязчивой идеей, я услышал голос внутри. Он пел всю тему Адажио на одном дыхании, без колебаний и сразу же, без перерыва – тему третьей части. Я быстро понял, что работа была сделана. Наша интуиция не обманывает нас в этих вещах... Если Адажио и Аллегро были рождены непреодолимым, сверхъестественным вдохновением, то к первой части я подошел рационально, осмысленно, с желанием завершить концерт. Я закончил работу там, где должен был ее начинать» [6]. В музыкальных кулуарах бытует мнение, что знаменитое Адажио навеяно скорбью о смерти ребенка. Однако, по словам Виктории Ками, эта музыка появилась задолго до печальных событий. Позже, остро переживая утрату, композитор часами играл Адажио на фортепиано в темноте, в одиночестве, утешая себя воспоминаниями о прогулках с женой аллеями парка Аранхуэса в счастливые дни их медового месяца. «Это была песнь о любви», – утверждала Виктория Ками в своих мемуарах [10, 107]. В этой музыке – прозрения радости и скорби, острота проникновения через очень личные и болезненные переживания к чему-то большему, чем персональный опыт, к экзистенции душевных накоплений и обменов.

В первой части концерта Allegro con spirito царит дух фламенко – эмблема, символ музыкальной Испании. Это каскад танцевальных мелодий. Они чередуются подобно карнавальному шествию, празднованию, сиесте – с безудержным весельем зажигательных ритмов, эмоциональных всплесков, экспрессивной жестикуляции, острых горячих эмоций радости, смеха, ликования, а также игривых сцен, сопровождающих театральное действо.

Древнее искусство фламенко во все времена ассоциировалось с подобной гаммой чувствований. Такая атмосфера как будто не знает границ времени. Она живет в культуре Испании, наполняя ее извечными символами, атрибутами, укорененными интонациями, одним словом – ноэмами8 – смысловыми единицами восприятия, связанными с типично испанским колоритом. Индивидуальный эмоциональный опыт слушателя позволяет угадывать царящую атмосферу испанской феерии быстро и безошибочно – с первых же секунд звучания гитары. На этом первичном этапе восприятия не так уж важно, с какой именно испанской провинцией связана услышанная фраза. По мере прослушивания суммируются эмоциональные реакции, постепенно собирается цельный музы-

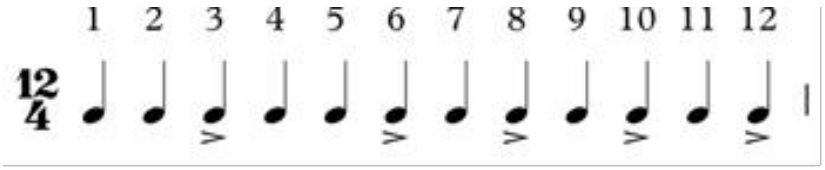
кальный образ в его наиболее запоминающихся, доминантных состояниях. Стартовая фаза его осознания вербализуется через феноменологическую дескрипцию – описание полученных впечатлений и художественных ассоциаций, не предполагающее согласования с понятийной музыковедческой базой. Важен индивидуальный чувственный опыт в его соотнесенности с восприятием других слушателей.

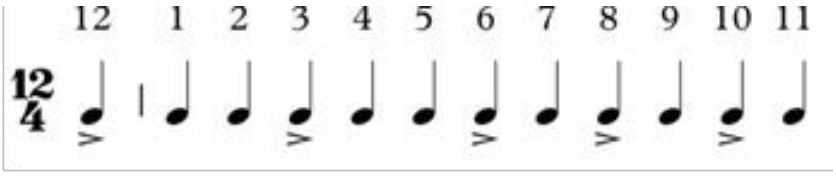
Попытка войти в глубину смыслового поля музыки сопряжена с процедурой идеации. Включается механизм интуитивного интеллектуального созерцания, в ходе которого смысловые объекты целеполагания обнаруживаются в разных местах. Для академических гитарных исполнителей тут заложен целый ряд важнейших дискурсов, открывающих пути для эффективного воплощения композиторского замысла. Во-первых, это этнический дискурс, а именно: какие конкретные региональные испанские традиции олицетворяет тематизм концерта и в чем заключается аутентичность их гитарного преподнесения? Во-вторых, это жанровый дискурс: вопрос о взаимодействии первичной жанровой природы национальных истоков концерта с его структурно-сематическим ядром, где диалог солиста и оркестра является основой состязательности – сутью наиболее виртуозного из жанров музыки. Исследовательский поиск влечет за собой углубление в данные дискурсы.

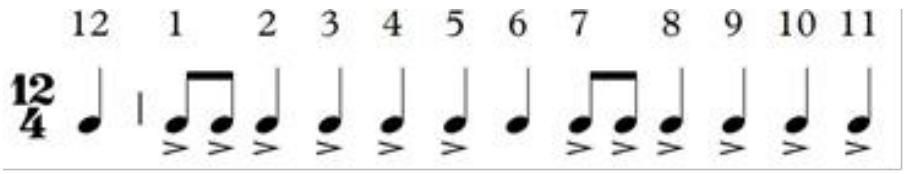
Гитарной презентацией искусства фламенко служат специфические приемы игры, ритмы и мотивы. Именно с них начинается концерт, в отличие от привычной модели оркестровой экспозиции, целиком предшествующей вступлению солиста. Здесь все происходит наоборот и причина тому кроется в национальной природе музицирования, в недрах которой тембр гитары является главным носителем атмосферы фламенко. Первые же реплики гитарного соло дают сигнал к началу представления. На приемах расгеадо и пикадо9, пассажной технике, жанровой основе танцевальных ритмов андалусийского булериаса построена тема вступления, в сжатом виде символизирующая основные гитарные черты фламенко. Зачастую исполнители и критики связывают острую переменную ритмическую пульсацию вступительного раздела с жанром фанданго. Однако более детальное изучение «palos» (ритмических структур фламенко) указывает на ритмический комплекс другого испанского танца – булерйаса (пример 1).

Пример 1. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 1 часть

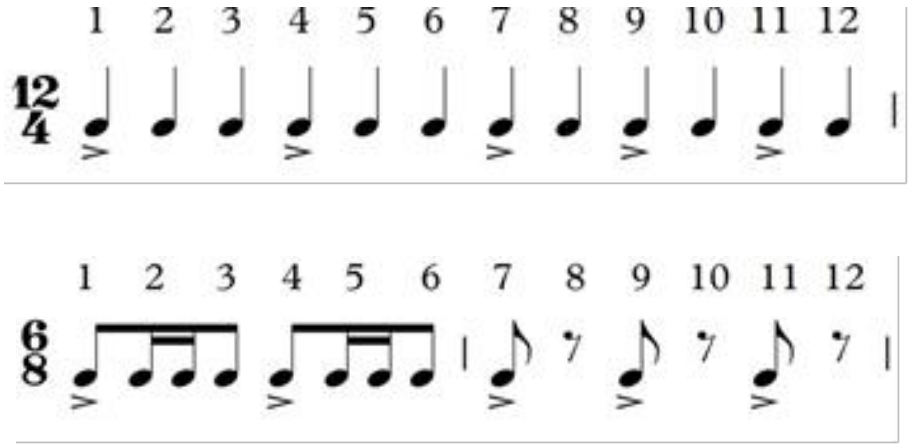
В данном случае идеация срабатывает как интуитивно-интеллектуальная рефлексия на этническую природу жанра. Она точечно фокусирует поиск в более глубоких пластах знаний о культуре фламенко. Согласно народным обычаям исполнения фламенко (пение под гитару в сопровождении танца), экспонирование тематического материала предваряется коротким гитарным аккордовым вступлением, задающим тональность, темп и ритм. Часто им же прослаиваются идущие одна за другой мелодии, образуя зоны интерлюдий – falsetas, и замыкается вся композиция.

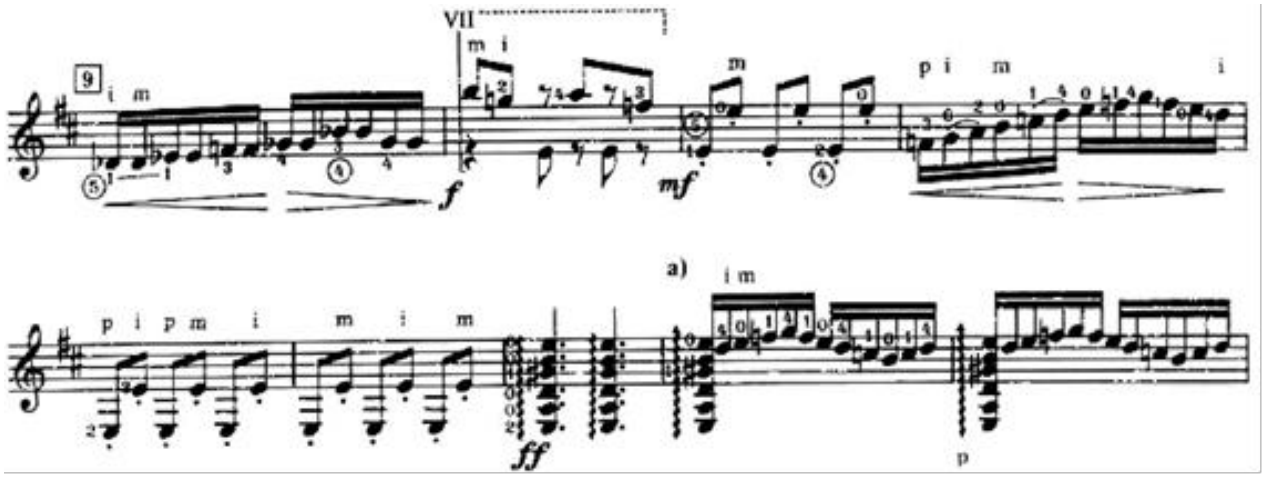
В Концерте объединение двух первых тактов позволяет уловить так называемый compás танца. «Компасом» в музыке фламенко называется организация акцентов и долевой пульсации ритмической структуры танца, другими словами – «сочетание ритма и счета» [7, 42]. Исследователь искусства фламенко Сильвиу Сиулай указывает: «Структура булериаса, изначально построенная на двенадцати четвертях (восьмых), совмещает сразу двухдольную и трехдольную пульсацию. Происходит чередование двух трехдольных и трех двухдольных сегментов с акцентом первой доли каждого сегмента»10 [7, 41]. Образуется гемиольное соотношение в ритмическом пульсе танца, которое в испанском фламенко иногда называется «sesquialtera» (латинский аналог «hemiola»11). Многие компасы фламенко начинаются не с сильной доли и традиционный булериас является тому подтверждением:



В его современной адаптации для привычного восприятия танцевальной ритмики, когда начало ассоциируется с сильной долей, булериас стали выписывать иначе:

В пользу булериаса как опорного ритмического каркаса Allegro con spirito говорит и особая пульсация «palmas» – хлопков в ладоши, обычно сопровождающих игру на гитаре, танцы и пение фламенко:



Композитор, совмещая ритмические рисунки, лишь сдвигает тактовую черту к первой акцентной доле, достигая общепринятого способа фиксации метрического пульса в размере 6/8:

Компас булериаса пронизывает всю первую часть концерта, проявляясь то в пассажном, то в аккордовом изложении (пример 2).



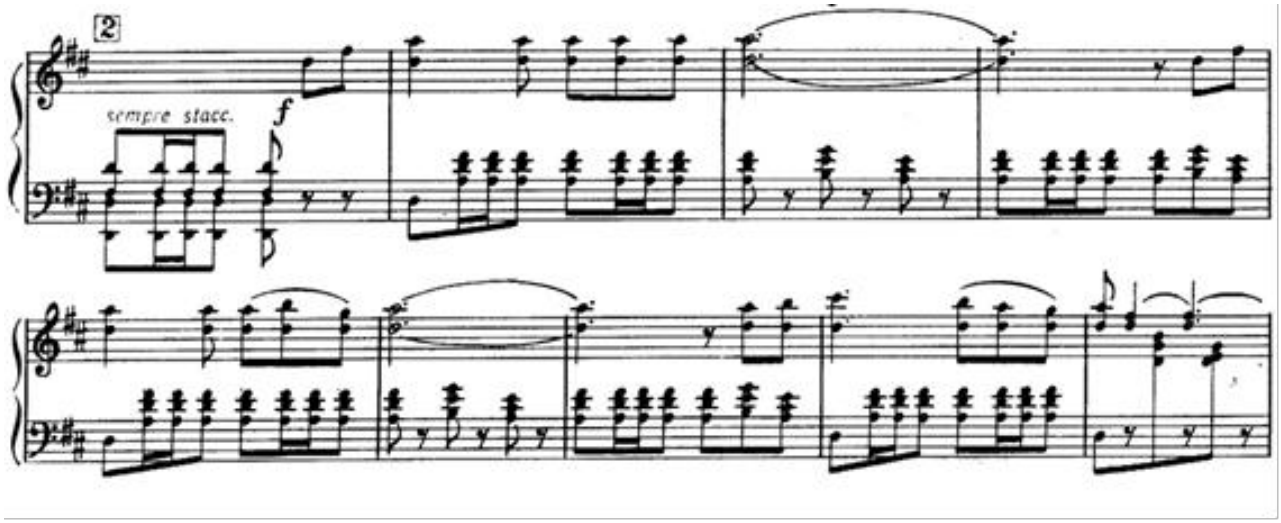
Пример 2. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 1 часть

Родриго активно варьирует ритмику танца, совмещая двухдольные и трехдольные элементы в разных голосах партитуры, что создает особую метрическую полифонию. В итоге испанский колорит сверкает упругостью, терпкостью отдельных аккордовых созвучий, пассажами в андалузском ладу12 и необычайной экспрессией призывных интонаций торжества.

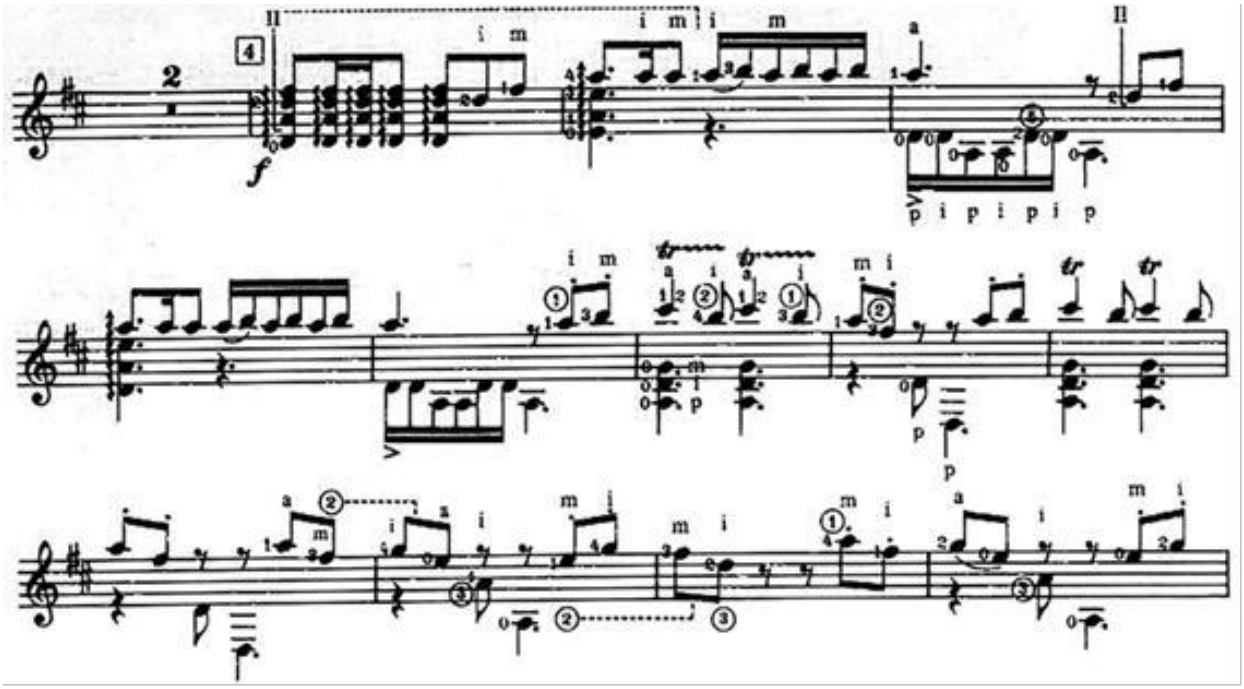
Россыпь национально-характерных ритмоформул, интонационных сигналов, словно наугад выхваченных композитором из испанской музыкальной лексики, попадает в музыку концерта не в виде готовых моделей или цитат, а в облике обобщенных ноэматических единиц. Они собраны на единой платфор-

ме, заданной с самого начала солистом и следом – оркестровой партией. Из материала вступления вырастает практически весь тематизм первой части концерта.

Экспонирование темы главной партии идет поочередно в оркестре (ц. 2, 3) и в партии солиста (с ц. 4). Она держит прежний ритмический пульс, наслаивая на него мелодические очертания. Слушательское восприятие, подготовленное длинной преамбулой к эффекту наконец-то открывшегося занавеса, связывает звучание этой темы с началом праздника. Мелодия искрится вихрем попевок, подчиненных вариантному развитию, как и принято в фольклорной среде. Этих попевок три. Одна взлетает вверх по звукам трезвучия D-dur, окружая его квинтовый тон соседними звуками или вибрацией трелей, что напоминает характерные для фламенко приемы вокальной мелизматической орнаментики (ц. 2, тт. 1-6). Вторая скользит еще выше, в верхнем тетрахорде достигая вводного тона, не разрешаясь и тем самым сохраняя терпкую остроту синкопированного спуска на прочный, устойчивый аккордовый фундамент (ц. 2, тт. 7–10). И наконец, третья попевка (ц. 3) – каденционное обыгрывание заключительной автентической формулы, выдержанное в характере шутливого наигрыша (пример 3).



Пример 3. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 1 часть

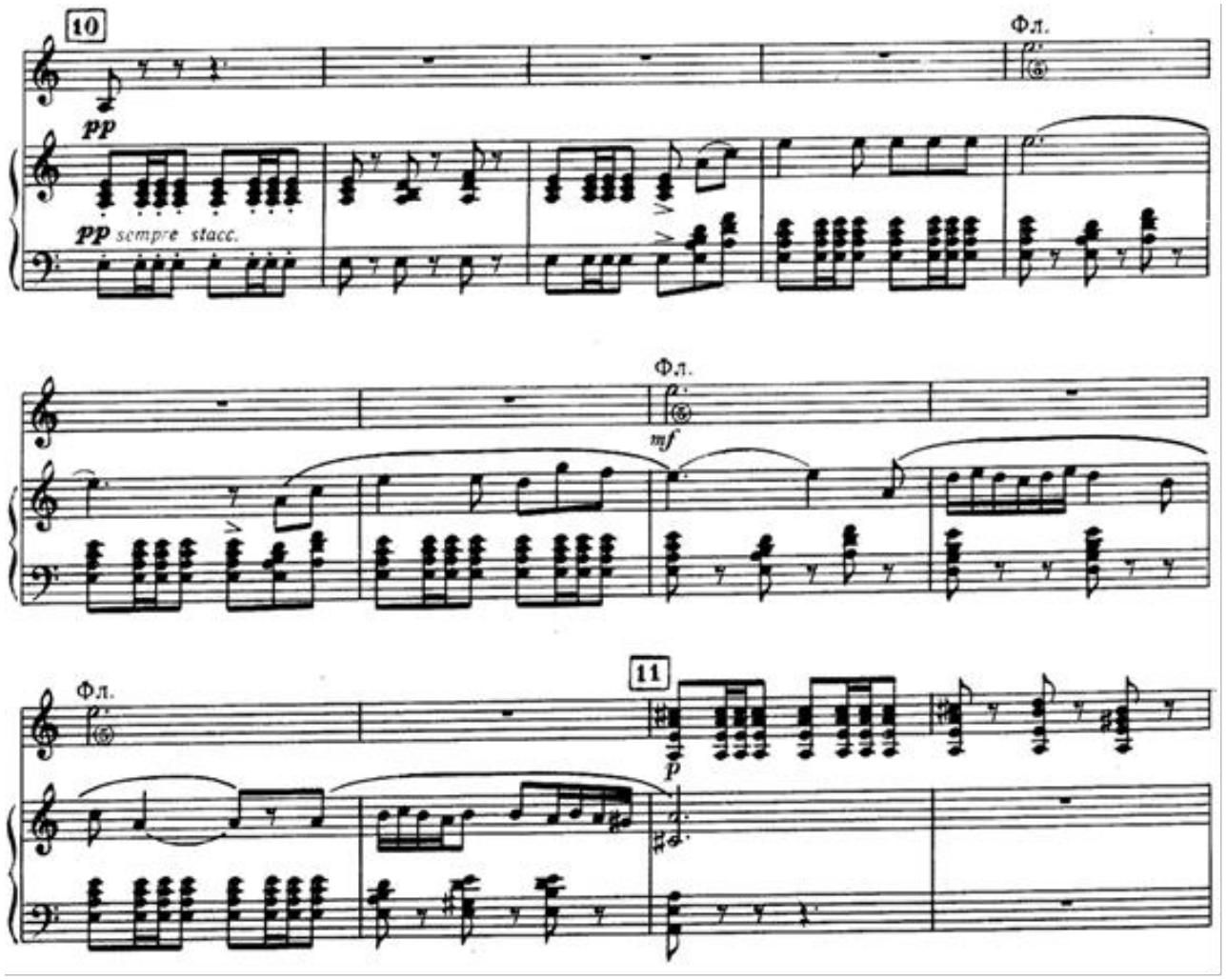
Характер «роста» темы – периодичное попарное обновление попевок, образующее масштабно-синтаксическую структуру «пары периодичностей» (наиболее органичную для музыки фольклорной природы): a a1 b b1 c c1 + К (каденция). Обратим внимание на два важных для исполнителя обстоятельства: двойная экспозиция главной партии содержит моменты фактурно-фигурационного и масштабно-синтаксического варьирования не только внутри самой темы, но и в сравнении двух ее проведений (пример 4).

Пример 4. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 1 часть

Внешние фактурные преобразования заметить несложно: партия гитары добавляет остроту пунктирных ритмических рисунков, переклички в нижнем голосе, виртуозные трели и в целом – усиливает характер легкой игривости. Попевки группируются в масштабах двутактов: 2+2 || 2+2 || 2+2 || 2 (К), что в сумме формирует неквадратную структуру. Она составляет сокращенный вариант предыдущего оркестрового проведения (14 тактов вместо 17), и происходит это не только вследствие вторгающейся каденции, означающей приближение связующего раздела. Здесь есть разночтения метрического порядка, т. е. при первой (оркестровой) презентации главной партии ее попевки измерялись не двутактами, а трехтактами и поэтому одна из попевок (b1) стала явно избыточной и была исключена из процесса: 3+3 || 3 || 2 + 2 || 4 (К). Период из 17 тактов (с полной совершенной заключительной каденцией) оказался в итоге очень далеким от образцов классического норматива. В результате идущие друг за другом проведения темы создали колебание метра высшего порядка – трехтактовых групп в первом случае и двутактовых во втором. Такой «сбивающийся» метрический шаг усиливает идею чередования двухдольности и трехдольности, поднимая её с уровня ритмических внутритактовых фигур до уровня композиционных единиц. Всё вместе работает на стихию импровизационности народного испанского музицирования, которое преподносится с академической сцены для демонстрации профессиональных высот гитарного мастерства.

Череда контрастных тем, как характерная структурная особенность фламенко, в первой части концерта испытывает воздействие логики, идущей от

традиций сонатной формы, в то же время встречно на неё влияя. Особая «дисциплина взаимодействий» между темами просматривается, хотя и в существенно преображенном виде.

Связующий раздел сильно разрастается. Начавшись как обычный «ход» на элементах главной партии к новой тональности, он будто разворачивается назад, чтобы раскрыться каскадом типично испанских – андалусийских ладовых элементов. Долгая пульсирующая педаль оркестра на fis – нижней опоре «андалузского лада», или иными словами – «доминантового», производного от лежащего квартой выше h-moll, ориентирует слух на напряженное ожидание привычного разрешения. К слову, напряженность заложена в природе этого лада, она не всегда дает желаемое и сгущает «трения» диссонансов в «андалусийскхой каденции». В данном случае накал совершенно неожиданно разрешается разворотом к прежней, основной тональности D-dur, в которой третья из попевок главной партии формирует еще одну, построенную на производном контрасте выпуклую тему. Это – самая сердцевина игровой стихии в первой части концерта, виртуозный участок, возможно, берущий на себя полномочия отсутствующей сольной каденции. Гитарная партия буквально пестрит приемами аккордовых ударов (расгеадо), захватывающими звуки открытых струн. Они артикулированы динамикой ff, разбросаны вперемешку с мелкой пассажной техникой, игривыми скачками мелодических реплик, и над всем этим простирается густая атмосфера «звуковых ароматов» фламенко. Между тем, свою основную функцию в форме – подготовку тональности побочной партии – она все же выполняет.

Побочная партия (ц. 10) сдвигает всю тональную платформу на традиционную доминантовую (одновременно минорную и мажорную) ось. Как и следовало ожидать, в условиях стилистики фламенко этот андалузский лад подсвечен преимущественно минорным колоритом ради усиления контраста. Тема побочной партии действительно сильно выбивается из общего потока образов. Она лирична, близка к распевности, похожа на тихое звучание проникновенного женского голоса с оттенками внутреннего, скрытого драматизма. Тесситура традиционно узкая, но это компенсируется приемами мелизматического варьирования в конце фраз (пример 5).

Пример 5. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 1 часть

Перед ее началом и далее – между оркестровой и сольной экспозицией – помещена короткая гитарная интерлюдия (falsetas), подобно ритурнелю неотрывно курсирующая в разных «участках» формы. При высоком уровне образного контраста с предыдущим материалом побочная партия рождается, как и прочие другие, из основного (в данном случае – первого) элемента главной партии. В итоге все темы концерта, как и серии танцев (песен) в искусстве фламенко, оказываются прочно связанными между собой. Они образуются путём вариантно-вариационного прорастания последующих тем из отдельных элементов (попевок) предыдущих, воплощают принципы варьирования и производного контраста одновременно. Краткое заключение на материале побочной партии предваряет разработку.

В разработке все тематические элементы подвергаются мотивному развитию (ц. 13–16) и, в соответствии с традициями данного раздела формы, разобщены далекими тональными зонами: As-dur, as-moll, H-dur, h-moll. Реприза сокращена – без лирической побочной партии. Очевидно, своим характером она могла бы нарушить стратегию контрастов «быстро – медленно – быстро», принятых за основу зажигательных танцев фламенко, а также ряда доклассических

академических жанров, возникших на народно-бытовой почве. Кода (ц. 22–24) уравновешивает масштабы разделов формы и обрамляет ее окончание угасающими звуками от ff до pp – отголосками отдаляющейся танцевальной процессии.

Драматургическая канва первой части выводит к пикам технического мастерства солиста трижды: в экспозиции – в зоне перехода от связующей партии к побочной (ц. 9); в разработке – на всем ее протяжении; и в репризе, точнее – перед кодой (ц. 21). Таким способом в отсутствие явно выраженной сольной каденции её функции делегируются самым динамичным, «горячим участкам» концертирования, где напряжение достигает высокого накала. Исполнителю важно в лаконичном, феерически блестящем звучании шести минут музыки выстроить эти кульминационные – с точки зрения техники игры и эмоциональных накоплений – вехи. Гитаристу предстоит точно расставить смысловые акценты на каждом из элементов тем, подчеркнуть их родство, выводимость из единого источника, и в то же время производный контраст обновления. Для глубины передачи атмосферы испанского фламенко важно выпукло интонировать ключевые попевки, учитывать синтаксические цезуры между ними, подчеркивать полиметрические акцентные сбои (гемиолы) и, в конечном счете, суметь соединить мастерство академической игры с виртуозным блеском национальных приемов, преподносимых с максимальной театральной эффектностью.

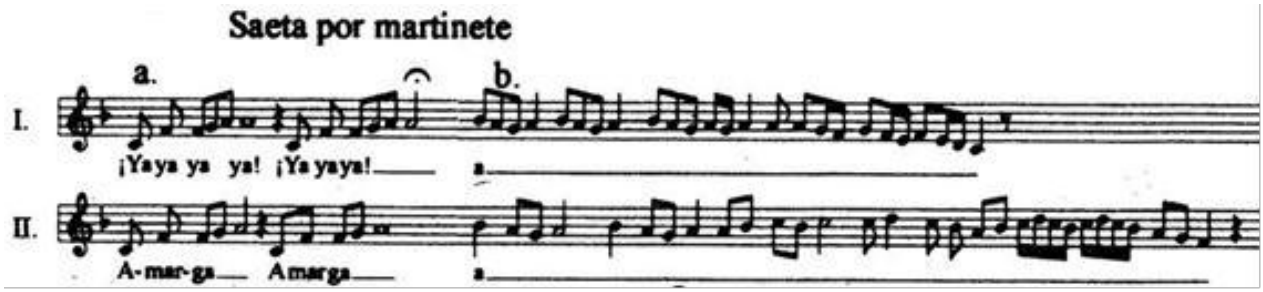
Гитара в руках музыканта должна петь сочным звуком, не теряя при этом метроритмического «компаса» танцев фламенко, и поддерживать высокий эмоциональный тонус звучания. Партия солиста, словно пружина, регулирует амплитуду взаимодействий с оркестром. Она изначально мотивирует концертного исполнителя к демонстрации сценического лидерства, умению задавать импульс виртуозной импровизации. Опыт многих крупных гитарных мастеров13, выносивших музыку концерта Родриго на современную сцену, подсказывает художественно убедительные версии воплощения авторской интенции, суть которой сводится к главному – постепенному переключению сознания слушателя из атмосферы концертного зала в глубину ушедших столетий, где запечатлен образ вечной Испании.

Музыка второй части концерта одухотворяет слушателя, поднимая его к высотам невероятно сильного чувства любви – земного и сакрального одновременно. Это одна из самых вдохновенных страниц скорбной лирики в гитарной музыке XX века. Она вызывает эмпатию глубоких переживаний, то вознося к щемящему до слез благоговению, то погружая в глубины едва выносимой боли сострадания. Рождение одной из самых известных мелодий Родриго, услышанной композитором в состоянии интуитивного озарения, эйдетически подключено к целому пласту культурных взаимодействий, идущих от слияния народно-бытовых и церковно-канонических испанских традиций. Именно оттуда мы слышим в языке музыки Родриго национальные оттенки звуковых «красок», растворенных в символах бесконечного, нетленного, божественного.

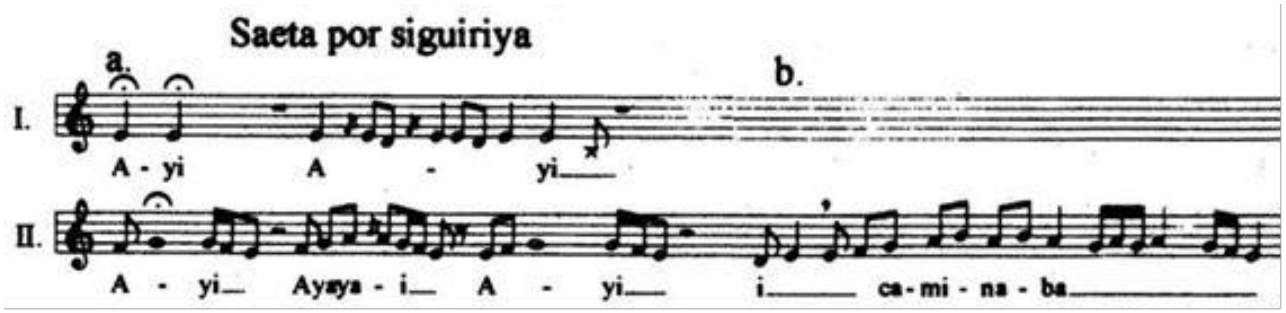
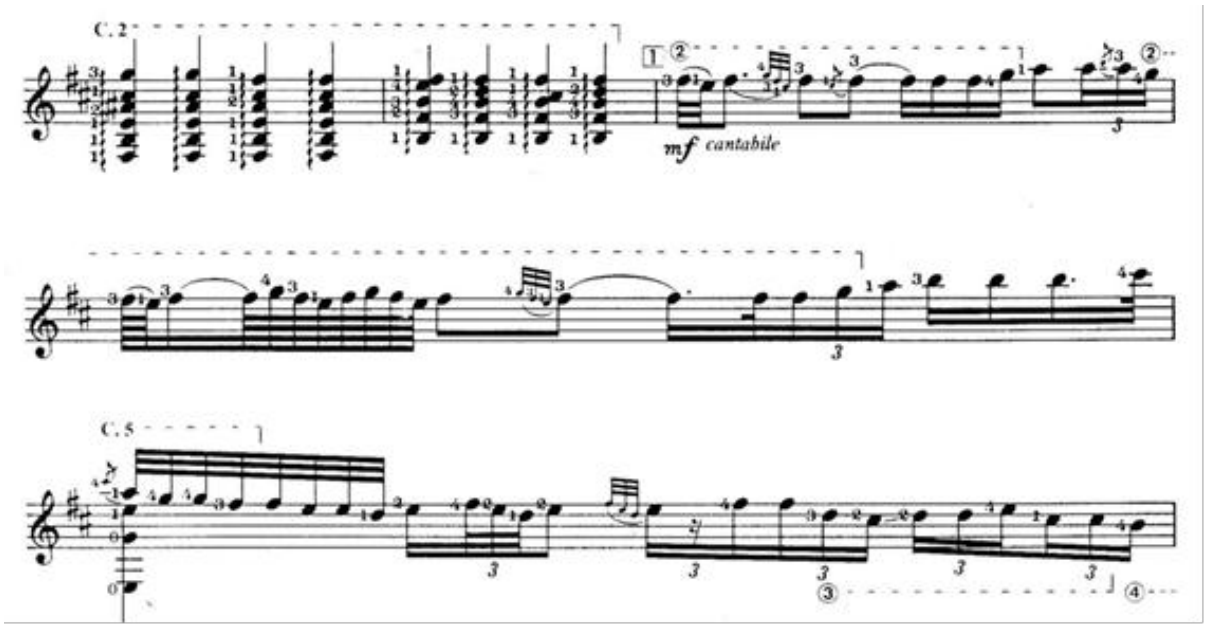
В отличие от первой части, смысловой горизонт которой простирался главным образом в пределах музыкальной лексики танцевального фламенко, музыка Adagio погружает в иную среду. Приведенная феноменологическая де

скрипция дает очень важный, но лежащий на поверхности слой улавливаемых сознанием смыслов. Механизм таргетирования переводит исследовательское внимание на сущностные характеристики ядра второй части: генезис и интонационную природу темы Adagio, что представляется безусловно необходимым для формирования убедительной исполнительской интерпретации. Через идеацию приходит более отчетливое понимание другой авторской интенции. На этот раз она вырастает из недр специфических вокальных «высказываний» и восходит к певческим традициям фламенко.

Первичной жанровой основой темы второй части является андалусийская паралитургическая песня – саэта фламенко14, на что указывают интонационные, ладовые и метроритмические признаки, задающие особый характер развертывания музыкального материала. Саэта, неразрывно связанная с искусством «cante jondo», вобрала в себя многообразие цыганских, мусульманских, еврейских музыкальных традиций, в сплаве которых в XVI – XVII веках родилось фламенко15. Один из самых авторитетных американских исследователей Донн Порен в своей книге «Искусство фламенко» указывает, что «cante jondo является подлинным выражением фламенко. Это – чистое cante (пение, песня), ствол, от которого произрастают все другие cantes – ветви. Их самые старинные формы образовались из древних религиозных напевов и песнопений. Они впоследствии переросли в более обобщенный “плач жизни”» [14, 66]. Именно из этих религиозных напевов произошла саэта – «пронзительная андалусийская песня-стенание или песня-покаяние, которая поется на улице преимущественно без аккомпанемента во время крестного хода в Страстную Пятницу» [16]. Музыка саэты – импровизационной песни фламенко – насыщена мелизматикой и орнаментикой. Тони Брайант отмечает, что «саэта строится на примитивных интонационных элементах “debla” и “Martinete”, и имеет незначительные различия в каждой области Испании» [5]. Постоянно обрывающиеся интонации мольбы, стенания, причитания вырастают из коротких попевок, которые замыкаются на нескольких соседних звуках. Их разнообразное чередование, в высокой степени напряженное пропевание, граничащее с воплями и криками, обрамленное форшлагами, gruppetto, трелями, а также экмелической микрохроматикой, выстраивает своего рода тональную ось песни. Ладовое соотношение развернутых импровизаций саэты часто воспринимается мажорным благодаря большой терции между ее опорными тонами (пример 6).



Пример 6. «Saeta por martinete» из статьи К. Крамер и Л. Дж. Пленкерс «Структура саэты фламенко: аналитическое исследование музыки» [11, 107].

Минорный вариант андалусийского (доминантового) лада также широко представлен в этих песнопениях. Коринна Крамер и Лео Дж. Пленкерс в статье, посвященной саэте фламенко [11], выделяют пять ее основных разновидностей16. Самой скорбной и пронзительной, перекликающейся с родриговской темой Adagio, является «saeta por siguiriya»: «Термином saeta por siguiriya называют саэту, которая исполняется в стиле сигирийя. Сама по себе сигирийя, описанная Гарсиа Матос, среди всех песен фламенко наиболее выразительна своей чувственностью, печалью и глубиной. <…> Эти качества бесспорно сохраняются и даже усиливаются в saeta por siguiriya» [11, 105]. Для сравнения приведем пример «saeta por siguiriya» (пример 7) и фрагмент темы второй части Аранхуэса в гитарной партии (пример 8):

Пример 7. «Saeta por siguiriya» из статьи К. Крамер и Л. Дж. Пленкерс «Структура саэты фламенко: аналитическое исследование музыки» [11, 107].

Пример 8. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 2 часть

Как видно из представленных нотных образцов, характер изложения обеих мелодий во многом оказывается схожим. Их родство ощутимо в богатстве орнаментики, мелизматических распевов, идентичности ладовых моделей,

заимствованных из единого национального истока. Дополнительным аргументом в пользу саэты как первичной жанровой основы Adagio можно считать также звукоизобразительный прием – мерную аккордовую поступь, звучащую попеременно то в гитарном аккомпанементе, то в оркестровом: «Саэта в основном поется без какого-либо сопровождения. Иногда к ней добавляется размеренный стук барабанов, сопровождающий процессию верующих» [4, 7]. Глубина скорбной эмоции усиливается нисходящим движением – catabasis в партии скрипок, сопутствующих начальному проведению темы у английского рожка. Ее мелодический контур подхватывается гитарой и расцвечивается орнаментикой нерегулярных ритмических рисунков, словно освобождающих от регламента тактовой черты. Гитара становится носителем «духа саэты». Тембр инструмента, имитируя эмоциональную напряженность человеческого голоса, его артикуляцию, фразировку и мелизматику, вступает в диалог с оркестром, повторяя следом каждое мелодическое высказывание. Вырисовывается силуэт своеобразной «двойной экспозиции» в масштабе периода: a + a1 || b + b1. Как бы в дальнейшем не изменялся облик темы, подобного диалогического преподнесения мелодии мы уже не встретим.

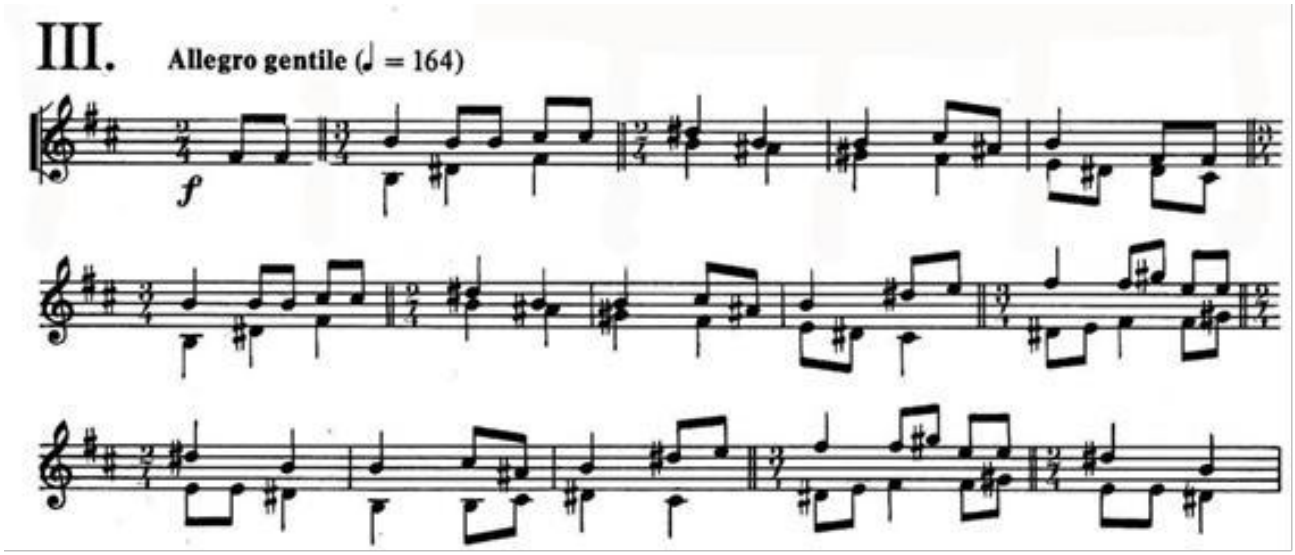
На композиционный профиль музыкальной формы воздействуют два обстоятельства: первое из них связано с бытованием в недрах саэты вариационно-вариантных принципов развития; второе вытекает из этимологии концертных форм с их виртуозной состязательностью, предполагающей наличие сольных каденций, а также внутреннюю динамику связующих переходов. Данные признаки здесь ощутимы в развертывании двойной трехчастной формы с переходами и сольными каденциями: A – B – A1 – B1 – A2 – Coda.

A	**B**	**A_1**	**B_1**	**A_2**	**Coda**
до ц. 4 h-moll	ц. 4 – 7 H – E – A – d – g – c	ц. 7 – 8 e-moll 1-я каденция	ц. 8 – 11 E – D – f – g –>cis 2-я каденция	ц. 11 fis-moll	ц. 12 – 13 H-dur

Масштабы формы укрупнены в связи с жанровым контекстом концерта. Как известно, медленные части симфоний и концертов увеличивают объем трехчастных композиций в так называемых «формах Adagio». Здесь же логика непременного обновления начальной темы, курсирующей из основной тональности h-moll в e-moll и далее fis-moll (с возвращением в H-dur лишь в коде), сопутствует процессу крещендирования формы – движению к самым высоким пикам трагического звучания (раздел A2). Этому содействуют две сольные гитарные каденции, размещенные в разделах A1 и B1. Впрочем, интонационная близость тем, их выводимость из общего семантического поля «cante jondo», паралитургического плача дает основания строить форму не на принципах резкого контраста, а, напротив, на высвечивании оттенков одного и того же образа – то просветленного, то драматически накаленного, то ритуально траурного.

Для исполнителя медленная часть концерта Аранхуэс открывает огромные перспективы: продемонстрировать возможности виртуозной игры, глубину звуковой палитры инструмента, его исконную близость испанским традициям

паралитургической ветви фламенко и, наконец, выразить через собственную интерпретацию глубинную, смысловую бездонность вечной любви и вечной скорби. Именно в этом кроется смысл гениальной мелодии Родриго, проникающей к самым сокровенным уголкам души слушателя.

Третья часть Allegro gentile в интонационном и стилевом отношении является логичным продолжением «испанской саги» Родриго, воспевающей красоту и богатое культурное наследие родины. Отточенный баланс между классицистской грацией, легкостью и безудержным эмоциональным напором в финале возвращает к праздничному торжеству. На этот раз оно ассоциируется с придворными испанскими танцами XVIII века. Мастерское сочетание композитором пульсации разной метрики (3/4||2/4||2/4||2/4||), задающей теме неповторимый, но структурно пропорциональный контур, не апеллирует напрямую к традиционным танцам, а лишь воссоздает их атмосферу: «Третья часть напоминает придворный танец, в котором смешение двухдольного и трехдольного пульса обеспечивает необычайную упругость музыке, длящуюся до самого последнего такта» [9, 7]. Симметрия классического темпового соотношения частей «быстро – медленно – быстро» подтверждает стремление Родриго воплотить в концерте собственную творческую концепцию «neocasticismo», манифестирующую исконно испанские ноэматические элементы в жанрово-стилевых условиях различных исторических эпох. Словно перебрасывая арку от первой части концерта, гитарное соло снова становится отправной точкой дальнейшего вариационного развития тематического материала (пример 9):

Пример 9. Концерт «Аранхуэс» Х. Родриго, 3 часть

На протяжении всего Allegro gentile основная мелодия многократно повторяется у солиста, обрастает приемами ритмического и фигурационного варьирования, постоянно подхватываясь в различных голосах оркестра. На ее попевках выстраиваются связующие переходы и образуются новые темы. Не вводя контрастных композиционных паттернов, автор сосредоточивает все

внимание на виртуозной состязательности гитары и оркестра благодаря прозрачной фактуре и выверенному громкостному балансу. Всюду царит атмосфера приподнятости, пышного церемониального действа, что в семантическом инварианте жанра концерта согласуется с танцевально-игровыми образами коллективного досуга. Этому соответствует и органичное финалам классических концертов структурно-композиционное решение. В его основе – принцип рондальности, сочетающийся здесь с элементами разработочности (идущими от моделей рондо-сонаты) и вариационного развития (характерного для работы с темами фольклорного происхождения). В итоге, образуется модель девятичастного рондо со вступлением и кодой:

Вступ.	**A**	**B**	**A**	**C**	**A**	**D**	**A**	**E**	**A**	**Coda**
H	D	fis-cis	D	Cis-Des-e-H-E-a	G	E-D-e-D-h	A	A-H-D	D	D

Рефрены и эпизоды чередуются между собой, не образуя яркого тематического контраста, что компенсируется проведением материала рефрена в разных тональностях и фактурных вариантах. Эпизоды динамизируют форму, добавляя в нее импульс постоянной мотивной трансформации. Возникает ощущение драматургической связанности ее разделов, сквозной направленности развития к итогу.

Дирижер и композитор Рассел Штайнберг усматривал секрет привлекательности музыки концерта в творческом сплаве традиций испано-итальянской музыки XVIII века (Антонио Солер, Доменико Скарлатти) с экзотикой фламенко и эстетикой неоклассицизма XX столетия. Совокупность этих трех элементов стала эмблемой стиля Родриго: мастерство импровизационной игры фламенко «в каком-то смысле “укрощается” классически отточенной музыкальной структурой <…>; краткость звучания концерта (6 мин || 13 мин || 5 мин) говорит о его “доклассической ауре” в духе оркестровых концертов Вивальди и ранних концертов Моцарта, а блестящая оркестровка подчеркивает колорит и легкость звучания духовых инструментов, не нарушающих баланс громкости между солистом и оркестром» [17].

Музыка концерта «отображает народный дух, а сам народ является воплощением духовной сообщности людей, возникшей в ходе многовековой истории. Сочетание образа и символа делает музыку глубокой. Личное и народное сливаются в единый внеисторический поток времени, в котором прошлое, настоящее и будущее нераздельны. В Испании Родриго <…> свет и радость не стерты веками страдания: праздник на переднем плане предстает на фоне горной гряды вечности <…> “Аранхуэсский концерт” Родриго – это высокая, крутая гора, на вершине которой виднеются руины старой крепости» [3].

Научная новизна исследования заключается в феноменологическом подходе к анализу наиболее известного гитарного концерта Хоакина Родриго «Аранхуэс», предполагающем привлечение специфических аналитических процедур – феноменологической дескрипции, идеации, таргетирования.

Выводы. В прочном сплаве старинных традиций академической музыки и жанровых архетипов искусства фламенко (булериас, саэта, канте хондо) усматриваются эстетические связи с неоклассическими поисками в испанской музыке XX века. Подробная аналитика музыкального текста, выводящая на глубинные, фундаментальные основы испанского мелоса, а также традиции гитарного музицирования, продуцирует раскрытие смысловых горизонтов музыкального произведения для его более тонкой художественной исполнительской интерпретации.

Примечания

[1] Термин «casticismo» (в переводе с испанского – пуризм, чистота), введенный в обиход испанскими исследователями, относится к периоду культурного возрождения Испании начала XX века и обозначает «любовь к старым традициям, обычаям и нравам Испании, а также культивирование национальных истоков искусства и языка, предполагающее очищение от иностранных влияний и заимствований» [12, 33].

[2] Известно, что многие испанские музыканты (М. де Фалья, Э. Пухоль, Х. Турина, Х. Родриго и др.) учились и работали в Париже, что сказалось на формировании общности творческих направлений. В частности, М. де Фалья назвал свой единственный гитарный опус «Памяти Дебюсси» (1920).

[3] О высоком признании творческих заслуг композитора свидетельствуют многочисленные награды и премии: «Родриго стал членом совета Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо (1950), а также членом и почетным доктором нескольких академий и университетов в Испании и за рубежом; получил среди других наград Большой крест ордена Альфонсо X Мудрого (1953), Орден Почетного легиона Франции (1963), Большой крест за гражданские заслуги (1966), Приз Герреро (1990), Премию искусств Фонда принца Астурийского (1996) за выдающийся вклад в испанскую музыкальную культуру» [13]. В 1991 году Хоакин Родриго получил дворянский титул «Маркиза садов Аранхуэса» от короля Испании Хуана Карлоса I.

[4] Музыковедческие исследования, разработанные композитором в университетах Парижа, затрагивали различные темы – латиноамериканской музыки, истории оперы от Монтеверди до Люлли и Рамо, музыки Орландо Лассо.

[5] Родриго, как известно, был слепым музыкантом и не владел гитарной техникой, что не мешало ему сочинять гитарные опусы и написать трактат о «Виуэле и виуэлистах XVI века», опираясь на труды испанских исследователей – Ф. Педреля, Р. Митхана, Г. Морфи, Ф. Барбьери.

[6] Аранхуэс – название города в провинции Мадрид и всемирно известного дворцово-паркового ансамбля.

[7] Впоследствии Родриго посвятил ему свой концерт.

[8] Поскольку речь идет о фольклорном аспекте музыки, в данном случае под ноэмами подразумеваются определенные ритмические, интонационные, тембровые микроструктуры или, по словам Е. Деревянченко, «ладовые попевки (трихорды, тетрахорды, пентатоника и др.), которые становятся своеобразной моделью, конструктивной идеей для звукового развертывания» [1, 10].

[9] Под расгеадо понимается гитарный прием игры аккордов ударом по струнам, когда один или несколько пальцев поочередно бьют сразу ряд струн – звуков аккорда. Прием пикадо обозначает попеременную игру указательного и среднего пальцев в четко артикулированной и преимущественно пассажной технике, исполняемой плотным ударным звуком с опорой на соседних струнах (апояндо).

[10] С. Сиулай уточняет: «Название булериас происходит от испанского слова “burla”, означающего шутку или насмешку. Эта очень быстрая, остроумная и весьма впечатляющая форма фламенко появилась как добродушная, игривая версия более медленной, серьезной и даже мрачной формы “soleo”, также в размере 12/4». [7, 41].

[11] Гемиола (в пер. с греч. – полуторный) означает ритмическое соотношение 1: 1,5 или 2:3; в звуковысотном аспекте – интервал увеличенной секунды (1,5 тона). Отсюда, в частности, происходит термин «гемиольные лады» с увеличенными секундами.

[12] Андалузский лад принадлежит к группе так называемых производных, «доминантовых ладов», характерных для испанской музыки. Структура звукоряда: “a – b – c (cis)– d – e – f – g – a”. Наличие гемиолы “b–cis”, также свойственной и другим – гемиольным ладам (венгерским, цыганским, с двумя увеличенными секундами), сближает их в музыкальных образцах культуры фламенко, носителями которой считают испанских цыган, издавна кочевавших на территории южного побережья испанской провинции Андалусия. Однако в андалузском ладу при сходном составе звукоряда выделяется другой его аспект – гармонический: аккорды A-dur – B-dur – C-dur в прямом и обратном движении давно стали своеобразной эмблемой испанской звукового колорита (с участием гемиольной интонации в мелодии или без нее). Обратный ход аккордов типа «d – C – B – A» с опорой на последний принято считать «андалусийской каденцией».

[13] В первую очередь сошлемся на концерные версии «Аранхуэса» в исполнении испанских гитаристов – Рехино Сайнс де Ла Маса, Нарсисо Йепеса, Пепе и Анхела Ромеро, Пако де Лусии, а также Мануэля Барруэко (США), Джона Вильямса, Дэвида Рассела (Великобритания), Марцина Дыллы (Польша) и др.

[14] По словам Т. Брайанта, «саэта происходит от латинского слова sagitta (стрела) и, хотя имеет дофламенковое происхождение, вытекающее из еврейских религиозных песен XVI века, тем не менее прочно вошла в искусство фламенко, обладая схожей спонтанностью, страстностью, сильной эмоциональной экспрессией» [5]. Основные различия между старинной саэтой и саэтой фламенко заключаются в следующем: «Saeta vieja или antigua (старинная) считается изначальной формой, отличающейся простой мелодической линией, которая поется в силлабическом стиле любым человеком, стремящимся выразить свои чувства сострадания. Саэта фламенко характеризуется такими типичными элементами cante jondo, как использование мелизматики, насыщенной орнаментики вокальных фраз и исполняется только певцами – экспертами стиля фламенко» [11, 102].

[15] «Cante jondo» в переводе с андалусийского наречия означает «глубокое пение» и характеризует аутентичное, наиболее приближенное к старинной манере вокальное искусство фламенко.

[16] Хотя саэты принято классифицировать по провинциям и городам южной Испании, в которых сложились многолетние обычаи ее исполнения, исследователи выделяют пять ее наиболее распространенных стилевых вариантов: «saeta por siguiriya», «saeta por martinete», «saeta por carcelera», «saeta por siguiriya y cambio por martinete» и «saeta por siguiriya y cambio por carcelera» [11, 102].

Література

1. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. О. Дерев'янченко. – Київ, 2005. – 21 с.

2. Мартынов И. И. Музыка Испании / И. И. Мартынов. – М.: Советский композитор, 1977. – 377 с.

3. Родионов В. К. Гитара музыкальная. Хоакин Родриго [Электронный ресурс] / В. К. Родионов. – Режим доступа: https://www.proza.ru/2013/06/10/1472

4. Aguilar y Tejera A. Saetas populares. Recogidas, ordenadas y anotadas / A. Aguilar y Tejera. – Madrid: Blass, S. A., 1928. – 297 p.

5. Bryant T. Flamenco – Saeta [Electronic Resource] / T. Bryant. – Mode of access: http://www.andalucia.com/flamenco/saeta.htm

6. Calcraft R. Joaquin Rodrigo. Complete biography [Electronic Resource] / R. Calcraft. – Mode of access: http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/en/biografia/10-autor/biografia/15-biografia-larga

7. Ciulei S. O. Flamenco guitar techniques in the music of Joaquin Rodrigo: A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music / S. O. Ciulei. – Tallahassee: Florida State University, 2013. – 78 p.

8. Donis J. A. The musicologist behind the composer: the impact of historical studies upon the creative life in Joaquin Rodrigo's guitar compositions: A Thesis submitted for the degree of Master of Music / J. A. Donis. – Tallahassee: The Florida state university, 2005. – 123 p.

9. Henning N. Preface to the J. Rodrigo's Concierto de Aranjuez / N. Hennig. – London: Ernst Eulenburg Ltd, 1984. – P. 1-7.

10. Kamhi de Rodrigo V. Hand in Hand with the Composer: My Life at the maestro's Side; [trans. from spanish by Ellen Wilkerson] / V. Kamhi de Rodrigo. – Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1992. – 325 p.

11. Kramer C., Plenckers L. J. The structure of the saeta flamenca: an analytical study of its music / C. Kramer, L. J. Plenckers // Yearbook for Traditional Music. – International Council for Traditional Music, 1998. – Vol. 30. – P. 102-132.

12. Marco T. Spanish Music in the Twentieth Century; [translated by Cola Franzen]. – Cambridge: Harvard University Press, 1993. – 288 p.

13. Olivares P. En un día como hoy falleció Joaquín Rodrigo [Electronic Resource] / P. Olivares. – Mode of access: https://pedroluismartinolivares.wordpress.com/2010/07/06/en-un-dia-como-hoy-fallecio-joaquin-rodrigo/

14. Pohren D. E. The Art of flamenco / D. E. Pohren. – Westport: The Bold Strummer Ltd, 2005. – 6th ed. – 369 p.

15. Rodrigo. J. 19 Pieces for Guitar by Joaquin Rodrigo. Foreword to Music for Guitar / J. Rodrigo. – New York, NY: Schott Music Corp., 1995. – P. 1-6.

16. Saeta [Electronic Resource] / Merriam-Webster online dictionary. – Mode of access: https://www.merriam-webster.com/dictionary/saeta

17. Steinberg R. Rodrigo's Concierto de Aranjuez (youtube recordings with guitarist John Williams) [Electronic Resource] / R. Steinberg. – Mode of access: http://www.russellsteinberg.com/blog/2013/9/26/1wyi2ixeu8mgv8b2f814zn0r0zncb0

References

1. Derevianchenko, O. O. (2005). Neofolklorism in music art, statics and dynamics of the first half of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Martynov, I. I. (1977). Music of Spain. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

3. Rodionov, V. K. (2013). The musical guitar. Joaquin Rodrigo. Retrieved from https://www.proza.ru/2013/06/10/1472 [in Russian].

4. Aguilar y Tejera, A. (1928). Popular saetas. Collected, sorted and annotated Madrid: Blass, S. A. [in Spanish].

5. Bryant, T. Flamenco – Saeta. Retrieved from http://www.andalucia.com/flamenco/saeta.htm [in English].

6. Calcraft R. (n.d.). Joaquin Rodrigo. Complete biography. Retrieved from http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/en/biografia/10-autor/biografia/15-biografia-larga [in English].

7. Ciulei, S. O. (2013). Flamenco guitar techniques in the music of Joaquin Rodrigo: A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music. Tallahassee: Florida State University [in English].

8. Donis, J. A. (2005). The musicologist behind the composer: the impact of historical studies upon the creative life in Joaquin Rodrigo's guitar compositions: A Thesis submitted for the degree of Master of Music. Tallahassee: The Florida state university [in English].

9. Henning, N. (1984). Preface to the J. Rodrigo's Concierto de Aranjuez London: Ernst Eulenburg Ltd [in English].

10. Kamhi de Rodrigo, V. (1992). Hand in Hand with the Composer: My Life at the maestro's Side; [trans. from spanish by Ellen Wilkerson]. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press [in English].

11. Kramer, C. & Plenckers, L. J. (1998). The structure of the saeta flamenca: an analytical study of its music. Yearbook for Traditional Music. (Vol. 30) (pp. 102-132). International Council for Traditional Music [in English].

12. Marco, T. (1993). Spanish Music in the Twentieth Century; [translated by Cola Franzen]. Cambridge: Harvard University Press [in English].

13. Olivares, P. On a day like today Joaquín Rodrigo passed away. Retrieved from https://pedroluismartinolivares.wordpress.com/2010/07/06/en-un-dia-como-hoy-fallecio-joaquin-rodrigo/ [in Spanish].

14. Pohren, D. E. (2005). The Art of flamenco. Westport: The Bold Strummer Ltd. [in English].

15. Rodrigo, J. (1995). 19 Pieces for Guitar by Joaquin Rodrigo. Foreword to Music for Guitar. New York, NY: Schott Music Corp. [in English].

16. Saeta Merriam-Webster online dictionary. Retrieved from https://www.merriam-webster.com/dictionary/saeta [in English].

17. Steinberg, R. (2013). Rodrigo's Concierto de Aranjuez (youtube recordings with guitarist John Williams) Retrieved from http://www.russellsteinberg.com/blog/2013/9/26/1wyi2ixeu8mgv8b2f814zn0r0zncb0 [in English].

УДК 783.6:785.6(477)

Лісецький Степан Йосипович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського університету імені Бориса Грінченка

ХОРОВІ КОНЦЕРТИ СТЕПАНА ДЕГТЯРЕВСЬКОГО – ЯСКРАВИЙ ЗРАЗОК УКРАЇНСЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ (ПРОБЛЕМА ОБРАЗНОСТІ ТА СТИЛЮ)

Мета роботи. *Стаття присвячена дослідженню ряду хорових духовних концертів С. Дегтяревського – видатного українського й російського композитора другої половини XVIII – початку XIX ст.* ***Методологія.*** *Зроблено аналіз образного змісту, композиційних і стильових особливостей дев'яти хорових циклів (інші, а їх біля шістдесяти, поки нам недоступні).* ***Наукова новизна****. Виявлено, що творчий доробок композитора належить до класицизму. Образно-емоційний стрій музики Дегтяревського розвивався у двох річищах: 1) церковної музики України другої половини XVIII ст. і пісенно-романсової фольклорної української музики 2) загальноєвропейських тенденцій Бортнянського, Веделя, Моцарта, Сарті та ін. Наявні хори С. Дегтяревського є зразками високого професіоналізму й майстерності.* ***Висновки.*** *Зроблено аналіз образного змісту та специфічних рис музичного стилю хорової духовної музики С. Дегтяревського. Дев'ять концертів композитора (це частка його спадщини) повернулася в українську сучасну виконавську культуру: в останні роки їх майстерно виконує Київський муніципальний хор «Київ» під керівництвом народного артиста України М. Гобдича.*

Ключові слова: *Степан Дегтяревський, композитор, класицизм, хорова музика, хорові концерти, фуга, фольклор.*

Лисецкий Степан Иосифович*, кандидат искусствоведения, доцент Киевского университета им. Бориса Гринченка*

Хоровые концерты Степана Дегтяревского – яркий образец украинского классицизма (проблема образности и стиля)

Цель работы. *Статья посвящена исследованию ряда хоровых духовных концертов С. Дегтяревского – выдающегося украинского и русского композитора второй половины XVIII – начала XIX ст.* ***Методология.*** *Сделан анализ образного содержания, композиционных и стилевых особенностей девяти хоровых циклов (другие, а их около шестидесяти, нам пока недоступны).* ***Научная новизна.*** *Определено, что творческое наследие композитора относится к классицизму. Образно-эмоциональный строй музыки Дегтяревского развивался в двух направлениях: 1) церковной музыки Украины второй половины XVIII ст. и песенно-романсовой фольклорной украинской музыки; 2) и в то же время он близок к общеевропейским тенденциям Бортнянского, Веделя, Моцарта, Сарти и др. Имеющиеся в наличии хоры С. Дегтяревского являются образцами высокого профессионализма и мастерства.* ***Выводы.*** *Произведен анализ образного содержания и характерных черт музыкального стиля хоровой духовной музыки С. Дегтяревского. Девять концертов композитора (а это только часть его наследия) вернулись в украинскую современную исполнительскую культуру: в последние годы их мастерски исполняет Киевский муниципальный хор «Киев» под руководством народного артиста Украины Н. Гобдича.*

Ключевые слова: *Степан Дегтяревский, композитор, классицизм, хоровая музыка, хоровые концерты, фуга, фольклор.*

© Лісецький С. Й., 2017

Lisiecki Stepan, *PhD in Arts, associate professor of Borys Grinchenko Kyiv University.*

Choral concerts of Stepan Degtyarevsky – a vivid example of Ukrainian classicism (the problem of imagery and style)

Purpose of Research. *The article investigates a series of spiritual choral concerts of S. Degtyarevsky, an outstanding Ukrainian and Russian composer of the end of the XVIII – the beginning of XIX century.* ***Methodology.*** *The analysis of image content of the compositional and stylistic features of the nine choral cycles are done. The other (about sixty) are not available).*
Scientific novelty*. The author has determined that the creative heritage of the composer refers to Classicism. Degtyarevsky's emotional music system has developed in two directions: 1) Ukrainian sacred music and song-romance Ukrainian folk music of the second half of the XVIII century; 2) the connection with the European trends such as Bortniansky, Vedel, Mozart, Sarti and others. The available choirs of S. Degtyarevsky are excellent models of professional skills and craftsmanship.*
Conclusions. *The image content and character of the musical style of choral sacred music of S. Degtyarevsky are analysed.. Nine concerts of the composer (it is only a part of his legacy) returned to contemporary Ukrainian culture. Recently, the Kyiv Municipal Choir «Kyiv», headed by N. Gobdich, the People's Artist of Ukraine, has played them.*

Keywords: *Stepan Degtyarevsky, composer, Classicism, choral music, choral concerts, fugue, folklore.*

Актуальність теми дослідження. Поштовхом до написання статті стали дві причини: 1) дослідження життєвого шляху талановитого композитора Степана Дегтяревського – етнічного українця, який у своїй творчості досяг загальноєвропейського визнання, – здійснене українським істориком, кандидатом історичних наук Василем Куком у ряді статей [2]; 2) Муніципальний хор «Київ» під керуванням народного артиста України Миколи Гобдича розпочав записи духовної хорової музики Степана Дегтяревського (1766–1813). На сьогодні цей колектив записав дев'ять хорових концертів і випустив їх на одному компакт-диску [1]. Саме спираючись на ці матеріали, ми хочемо дослідити як образний світ музики композитора (хоча б цих творів), так і їх стильові засади. Зауважимо, що це тільки невелика частка його духовної хорової музики, авторитетні видання вважають, що їх налічується більше 60-ти хорових концертів.

Аналіз досліджень і публікацій. Про композитора писали російські науковці у книзі «Очерки по истории русской музыки» (1790–1825), як про автора ораторії «Мінін і Пожарський», де вміщено дані про його життя і творчу діяльність [4].

Мета статті – зробити аналіз образного змісту та специфічних рис музичного стилю хорової духовної музики С. Дегтяревського.

Виклад основного матеріалу. Українське енциклопедичне видання «Мистецтво України» за редакцією А.В. Кудрицького дає про композитора таку довідку: «Дегтярьов Степан Оникійович [справж. – Дегтярьовський; 1766, с. Борисовка, тепер смт. Курської обл. – 23.IV (5.V) 1813, Курська губ.] – укр. і рос. композитор, диригент, співак (тенор), піаніст та педагог. Навчався у школі півчих у Борисовці та Останкіно (тепер у складі Москви), приватно вивчав теорію композиції у А. Сапієнца та Дж. Сарті (з останнім бл. 1790 їздив до Італії). З юнацтва – співак і артист оркестру, з 1789 – педагог, гол. хормейстер т-ру графів Шереметьєвих у Кусково (побл. Москви), диригент графської хор. капе-

ли. У своїх тв. використовував інтонації укр. нар. пісень. Тв.: ораторії «Мінін і Пожарський» або «Визволення Москви» (1808), «Втеча Наполеона» (незаверш.), бл. 60 хор. концертів, церков. музика. Переклав рос. мовою працю В. Манфредіні «Правила гармонічні та мелодичні для навчання всієї музики...» (1805)» [3, 196].

Уточнимо, що Антоніо Сапієнца (1755, Неаполь – 1829, Петербург) – італ. вок. педагог і композитор. З 1783 жив у Петербурзі, викладав у Театр. училищі. Отже, контакти із ним для С. Дегтяревського були дуже корисними. Можливо, Дегтяревський навчався у Театральному училищі в Петербурзі, оскільки він досить тривалий час працював головним хормейстером театру графів Шереметьєвих. Поїздку із Дж. Сарті до Італії для Дегтяревського треба розглядати як подальше підвищення кваліфікації чи визнання його творчих здібностей композиторських, диригентсько-хорових і педагогічних.

Зосередимо увагу на дев'яти хорових концертах. Нагадаємо сьогоднішнім читачам, що хорові циклічні концерти писали українські композитори-класицисти другої половини XVIII – першої чверті XIX ст.: М. Березовський, Д. Бортнянський і А. Ведель. До цього переліку цілком обґрунтовано треба віднести С. Дегтяревського і С. Давидова, їхня композиторська праця проходила у цьому ж часовому проміжку й належить до творчого напрямку класицизму.

Треба зазначити, що представлені тут хорові концерти № 1-9 Дегтяревського – це тричастинні цикли: Allegro-Largo-Allegro (до деяких із них композитор додає ще й повільний вступ, який тут позначений як окрема частина). Хоровий концерт – це до певної міри аналог ранньокласичного симфонічного циклу без менуета. Знаємо, що хорові духовні концерти виконувалися на церковній Службі, звідси і характер музики, і тип образного та темпового контрасту: пульсуюче, рухливе алегро; спокійна, розважлива лірика у різних її варіантах; радісний, підсумовуючий, іноді урочистий фінал. У повільному вступі композитор готує появу першої швидкої частини. Це загальна схема, втім образний зміст хорових концертів, зокрема № 1-9, різний. Передусім, виділимо чи не найбільшу групу образів радісних, піднесених, світлих. Це частини із таких концертів: хор. конц. № 1, ч. I і ч. III (фінал); хор. конц. № 6, ч. I і ч. III (фінал); хор. конц. № 7, ч. I і ч. III (фінал), хор. конц. № 8, ч. I і ч. III (фінал); хор. конц. № 2, ч. III Largo (світла, повільна музика) і ч. IV Al-legro. В урочистих тонах витримано хор. конц. № 5, ч. I Maestoso. В плані глибокої зосередженості написано хор. конц. № 4, ч. I Largo. Лірика скорботна представлена: хор. конц. № 3, ч. III Lento, лірика просвітлена представлена у повільних частинах таких хор. конц. № 4, ч. III Adagio, № 7, ч. II Largo, № 9, ч. I Andante. Ніжноліричні образи композитор створив у хор. конц. № 1, ч. II Largo, № 6, ч. II Adagio. Виокремимо лірику пісенно-романсову, українсько-фольклорну: див. хор. конц. № 5, ч. III Adagio, № 9, ч. III Adagio, № 3, ч. II Allegro.

Ще зупинимося на активних, динамічних, швидких частинах, у тому числі фіналах хорових циклів. Це – хор. конц. № 4, ч. IV (фінал) Allegro vivace; хор. конц. № 5, ч. IV (фінал) Allegro, хор. конц. № 6, ч. III (фінал) Allegro vivace; хор. конц. № 9, ч. II і ч. IV Allegro.

Отже, у виборі змісту музики С. Дегтяревський йшов, з одного боку, від церковної музики (урочисті, прославні, скорботні, просвітлено-піднесені), з другого боку, від фольклору (лірико-широкі, активно-рухливі, маршові, ніжно-ліричні дівочі). Важливо, що композитор формує концерт як цикл на принципах образних контрастів. С. Дегтяревський писав хорову музику в рамках класицистського стилю. Ми можемо знайти ряд паралелей з музикою українських композиторів-класицистів – Д. Бортнянського, А. Веделя, і з творчістю віденських класиків – Й. Гайдна, В. Моцарта, і з доробком італійських композиторів-класицистів, зокрема Дж. Сарті, А. Сапієнци та ін.

У рамках цієї статті ми тільки поставимо проблему.

Мелодичний матеріал хорової музики Дегтяревського загалом класицистський. Композитор добре володіє ресурсами загальноєвропейської мелодики, хоч він, як і кожний європейський композитор цього напрямку, веде пошуки своєї власної мелодики. Мелодії, що використані композитором у його хорових духовних концертах, доцільно поділити на кілька груп: повільні скорботні мелодії, урочисто-прославні, радісні, ліричні повільні, лірико-просвітлені, лірико-розспівні, активно-похідні, радісно-хороводні, веснянково-хороводні тощо. Тип мелодій залежить від багатьох факторів: змісту музики, темпу, мелодичного рельєфу, ладу та ритміки, а також наявності чи відсутності мелізматики.

Правда, С. Дегтяревський як етнічний українець людина, що була тісно пов'язана з життям простих людей, селян, був обізнаний з дитинства із українською народною творчістю, вже в період зрілості він творив свою музику також і в фольклорному ключі; важливо, що він витворив окремий пісенно-романсовий український пласт мелодики, зокрема музичних тем та музичних творів чи їх окремих частин.

Наприклад, початкова тема хор. конц. № 3 Allegro написана у фольклорному ключі (1-9 т.). Починається вона двома жіночими солістками, мелодичне розгортання відбувається за нормами народного співу, зокрема, ліричної пісні, втім, тема ближче до пісень-романсів. Разом з тим, композитор не дає просто терцову втору, а прикрашає мелодію мелізмами: групето, форшлаг-гами; не зовсім звичні для фольклору стрибок на кварту вгору (*до*^{2}-*фа*^{2}) та на сексту вгору й униз (*сі-бемоль*^{1}–*соль*^{2}–*сі-бемоль*^{1}). Для того, щоб продовжити перше речення теми композитор включає триголосну гармонію: D–$IV_{7\ +1}$ –D і D–$IV_{6\ +1}$. Отже, перше речення має шість тактів, воно розгорталося за пісенно-романсовою традицією. Друге речення теми має три такти, воно викладено як мелодія з двома гармонічними голосами (7-й т.), а у 8-му такті як красива мелодія збагачена мелізмами (групето, довгий форшлаг, дрібні ноти), мелодію підтримує терцова втора. До того додамо тональність теми *фа* мі-нор (тут вжито і натуральний, і гармонічний мінор, це також пісенно-романсова українська традиція).

Наведемо ще одну тему, яка близька до попередньої. Це – тема з ч. III (Adagio) хор. конц. № 9, тема викладена трьома жіночими солістками. Тут дається класичний зразок фразування: мотив (1 т.) + мотив (1 т.) + фраза (2 т.); мотив (1 т.) + мотив (1 т.) + фраза (2 т.); до цього додається внутрішнє розширення – чотири такти. Потім дається ще два зовнішні доповнення по чотири та-

кти. В 59 т. є невелика каденція у сопрано, а наприкінці (65-68 т.) даються мелодичні й гармонічні стримування інерції руху. Незважаючи на невеликі розміри Adagio (всього 20 тактів), ця частина концерту яскрава, своєрідна, художньо-вражаюча, українська пісенно-романсова.

Зупинимося на ще одній темі, яку композитор створив у ч. II Adagio хор. конц. № 8. Вона загалом має журливо-ліричний, місцями схвильований зміст і близька до українських пісень-романсів. Композитор не прагне наслідувати фольклорний жанр, а творить тему в його характері, додаючи свої індивідуальні риси. Фольклорне і авторське тут іде поруч. Тема має 14 т., вона викладена нестандартно: перше речення має шість тактів (60-65 т.), друге – чотири і третє – чотири; заключний каданс даний тільки в кінці. У темі ведеться робота на різних ділянках: то в мелодії, то в гармонії, то в тембрових барвах.

Краса мелодії захоплює і загальним пісенно-романсовим планом, і композиторськими індивідуальними «втручаннями». Фольклорне і авторське тут синтезується. Уже навіть у перших шести тактах помітна робота композитора над інтонацією: початок (*ре*^{1}*, ре*^{1}*; соль*^{1}*, сі-бемоль*^{1}*, ля*^{1}*, ля*^{1}) спокійний, фольклорний, об'єктивний, але наступна мелодична фраза *(ля*^{1}*, ля*^{1}*-сі-бемоль*^{1}*, сі-бемоль*^{1}*-до*^{2}*, до*^{2}*-сі-бемоль*^{1}*, сі-бемоль*^{1}) пройнята схвильованістю, душевним трепетом; ще більшого загострення мелодія набуває в наступній побудові (62-63 т.). Гостроти надає IV ступінь –підвищений у мінорі з наступним стрибком мелодії (*до-дієз*^{2}*–соль*^{2}) і подальшим її рухом: *фа-бекар*^{2}*-мі-бемоль*^{2}*-ре*^{2}*-до-дієз*^{2}*-ре*^{2}; заспокоєння не відбувається, бо тут, у 63 т. з'являється дисонантна гармонія – збільшений тризвук. Тільки з 64 т. гармонічні звучання стають благозвучними.

До цього додамо темброві барви (група солістів та хор), різну ритміку (чвертні й половинні; восьмі, шістнадцяті й тридцятьдругі), яка вносить то схвильованість і ритмічне пожвавлення, то заспокоєння.

Гармонія в хоровій музиці Дегтяревського витримана в класицистських нормах. Тут панує мажорний та мінорний лади (є й винятки – мінор з підвищеним IV ст.) та мінорні вкраплення у мажорний лад. У ряді циклічних творів митець дотримується єдності тональності, в інших залучає й близькі тональності. У хоровому концерті № 8 при головній тональності *ре* мажор повільна частина дається у *соль* мінорі та близьких до неї *сі-бемоль* мажор й *до* мінор. Отже, цикл не витримується в одній, а дається у близьких тональностях. Композитор використовує функціональну систему, яка і в часи молодих років С. Дегтяревського, тобто у 80-і й 90-і, була актуально діючою. Вибір акордів залишається типово класицистським, переважаючими є головні ступені ладу, побічні входять у функціональні групи T-S-D як їх замінники (варіанти). До речі зауважити, що барочних архаїзмів в музиці Дегтяревського ми не помітили. II тризвук і септакорд вживається як варіант субдомінанти, VI тризвук – частіше як замінник тоніки у перерваних кадансах. Альтерація акордів субдомінанти та домінанти композитор використовує не часто. Крім тризвуків Дегтяревський вживає септакорди і нонакорди.

Модуляційна техніка в музиці Дегтяревського розвинута, логічна і здійснюється з професійною легкістю. Цікавими, на нашу думку, є поява мінорно-

субдомінантових вкраплень у мажорні тональності та мажоро-мінорні чергування. Але це так звані передбачення майбутньої романтичної епохи.

Окремо треба сказати про мелодичну фігурацію та мелізматику, яка досить часто дається у Дегтяревського разом з нею. Це – затримання, прохідні й допоміжні звуки, передйоми, комбіати. З мелізмів – форшлаги (переважно довгі), морденти, групето, пасажоподібні побудови типу каденцій тощо.

Фактура у творах Дегтяревського різна: гомофонно-гармонічна, акордова, народно-поліфонічна, класично-поліфонічна, гармонічна з більшою або меншою мелодизацією голосів, гармонічно-поліфонічна. Треба відзначити, що фактура викладу і вибір складів у творчості Дегтяревського досить широкий і різноманітний. З музичних форм вкажемо на різні типи періодів, двочастинні й тричастинні форми, часте вживання різних типів сонатної форми (неповної – без розробки або без репризи).

Композиційні принципи хорового циклу. Музична тема і її розвиток. Розпочнемо розмову з музичного тематизму. Написати ємку, кількаеле-ментну, ритмічно і фактурно багату музичну тему є не стільки ознакою професіонала, скільки талантом композитора. Почнемо із простих тем. Тема побічної партії із ч. І хор. конц. № 6 (з 19 по 34 т.) – це 16-тактний період квадратної будови, тональність ля мажор (перше речення закінчується на домінанті, друге – заключним кадансом). Цей виклад зроблено у трьох голосах, що нагадує кантову фактуру: мелодія, терцова втора і функціональний нижній голос. Подібною до розглянутої теми є побічна партія з ч. І (Allegro) хор. конц. № 7 (29-44 т.), це – період з двох речень: 8 т.+ 8 т., виклад триголосний (три жіночі солістки, три чоловічі солісти). Період однотональний. Наступна тема з цієї ж частини концерту № 7 (44-62 т.) – період із двох однакових речень по вісім тактів із зовнішнім доповненням: а – 8 т., а – 8 т. + доповнення – 4 т. У фіналі Allegro хорового концерту № 7 тема побічної партії (149-158 т.) має форму періоду з 10-и тактів, який закінчується половинним кадансом ($К^{6}_{4}$ – D), друге речення є розвитком першого. 1-е речення – 4 т., 2-е – 6 т (розширення внутрішнє).

Цікавою, на наш погляд, є тема побічної партії з фіналу (Allegro) хорового концерту № 8 (117-130 т.). Вона має 14 тактів і не ділиться на речення. Наступна за нею – заключна партія (130-140 т.) – період, що має 11 тактів і на речення також не ділиться.

Сонатну форму композитор Дегтяревський використовував досить часто, але рідко коли звертався до повного алегро з усіма його розділами. Частіше – це варіативне використання окремих розділів сонатного алегро: тільки експозиції, експозиції і її повторення, сонатної форми без розробки, сонатного алегро з розробкою і кодою тощо. Від чого залежить такий вільний вибір варіантів сонатної форми? Тут є, на нашу думку, кілька причин: перша – композитор пов'язаний з текстом (тобто, ця риса вокально-хорової музики має свої нюанси), друга – прагненням митця постійно оновлювати музичну форму.

Концерт № 8 «Благословлю Господа, вразумившого мя» *ре* мажор представляє собою тричастинний цикл: Allegro, Adagio, Allegro. Ч. І цього концерту – сонатна експозиція – досить багата на музичні теми, вони інтонаційно контрастні. Уже в рамках головної партії (1-15 т.) є кілька інтонаційних зерен, у

сполучній партії (16-27 т.) їх ще декілька. Наприклад, перша побудова починається із сильної долі (половина і дві чверті), наступна дається із затакту (дві чверті в затакті, подальший розвиток дається восьмими), ще одна – розспівується восьмими. У сполучній партії навпаки: спочатку даються затактові поспівки, що викладені за принципом двохорності (15-17 т.), а потім звучить цільна п'ятитактна фраза (17-21 т.); подібно повторена друга половина сполучної партії (21-27 т.). Ритміка головної і сполучної партій контрастна, саме різній ритміці ці дві побудови написані в цікавому ключі.

Із вступом побічної партії (28-43 т.) композитор вносить і емоційно-образний, і фактурний контраст. Митець виклав мелодію одноголосно спочатку в басах, а потім у тенорах і сопрано. А далі формує широкі, кількатактні заокруглені фрази. Тональний план експозиції: Г.п. – *ре* мажор – *ля* мажор, С.п. – *ля* мажор, П.п. – *ре* мажор. За ними йде кода-реприза (з 43 т. і до кінця), вона будується на матеріалі головної партії, зокрема на двох її тематичних «зернах» (три чверті в затакті й чверть з крапкою та розспівування восьмими), тональність коди-репризи *ре* мажор, *до* мажор, *ре* мажор. Отже, ця музична форма – сонатна експозиція (без заключної партії) і кода на матеріалі головної. До того ж, тональний план експозиції незвичний: П.п. дається в головній тональності.
Ударною у хоровому концерті № 9 є друга частина «Воспойте Єму і пойте Єму» – сонатне алегро. При виборі форми композитор обмежив себе тільки сонатною експозицією та кодою. Головна партія (19-29 т., *ре* мажор) кількаелементна: а) початок – пульсуючий, затактово активний, б) потім затактовість згладжується м'якими септимовими інтонаціями і затриманнями (23-24 т.), в) а потім даються більш широкі мелодичні побудови, що підводять до завершення головної партії (з 25 до 29 т.). Сполучна партія невелика, вона дещо спокійніша, мелодично загальмована й однотипна (29-33 т.), тут відбулася модуляція до *ля* мажору (до домінантової тональності).

Побічна партія лірична (33-39 т.), її характер посилений ніжним тембром жіночих солюючих голосів. Заключна партія (39-42 т., *ля* мажор) дається як туттійний підсумок, як гармонічне завершення. Кода-реприза (42-48 т., *ре* мажор) написана на інтонаційному матеріалі головної партії: м'яких ліричних інтонацій, затактової поспівки, розспівуваннями шіснадцятими і кадансуванням (II_6-$К^6_4$-D). Образний і тональний контраст закладений в межах форми цієї частини і на рівні тем, і в середині тем головної, сполучної, побічної і заключної партій, тим більше, остання виконується трьома солістками, що робить цю сонатну, неповну форму художньо переконливою, життєво спроможною.

Фінал, ч. IV хор. конц. № 4, написаний у сонатній формі без розробки і з повтореною експозицією (класична реприза передбачає проведення усіх партій в головній тональності, тут, у фіналі хор. конц. експозиція проведена без змін у такому тональному плані: головна партія в *до* мінорі, побічна партія в *мі-бемоль* мажорі). Утім неповна сонатна форма масштабна (аж 123 т.), вона стала великою за рахунок поліфонічної фактури і поліфонічного розвитку і тим вона для нас цікава. Головна партія утворена з двох періодів (109-134 т.), другий період (з 121т.) є поліфонічним варіантом першого. Головна партія має активний, похідний характер. Тут важливим є поліфонічний виклад спочатку у двох голосах, а потім у чотирьох. Побічна партія (135-154 т.) гармонічна, причому композитор чергує триголосся, чотириголосся й двоголосся. Заключна партія (154-164 т.) *до* мінор.

Тональний план експозиції: *до* мінор, *мі-бемоль* мажор, *до* мінор, причому вона закінчується кульмінацією на VII_7 зменшеному. І це викликає потребу ще раз повторити експозицію у незмінному вигляді. Твір з такою цікавістю слухається, що слухач може не помітити потрібних змін в репризі (все ж це повторена експозиція). Не зважаючи на неповну сонатну форму, фінал утворює дійову структуру, активне розгортання музичної оповіді відбулося завдяки поліфонічним засобам.

У сонатній формі (неповній) написана І частина (Adagio) хор. конц. № 3. Цей чотиричастинний хоровий цикл відносимо до майстерних і чи не найбільш художньо досконалих. Досить рідкісний випадок, коли Adagio пишеться у сонатній формі, хоч і неповній. На наш погляд, С. Дегтяревський вів постійний пошук у рамках сонатної форми, для нього важливо було знайти цікавий, нестандартний варіант форми. Що ж вийшло у композитора в Adagio (ч. І) хор. конц. № 3? Тут є тільки сонатна експозиція, в якій кожний її розділ відіграє свою композиційну функцію. Тема головної партії (1-9 т.) є кількаелементна: а) народне, пісенно-романсове двоголосся, б) гармонічний зворот класичного типу: D-$IV_{7\ +1}$ -D, D-IV6 +1 –D, в) кантова фраза: мелодія, терцова втора і гармонічний бас. Форма головної партії – період дев'яти тактів (6 т. + 3 т.). Кілька різних тематичних елементів робить зміст теми багатим, тут є і фольклорно-романсове начало, і класично-гармонічна послідовність, і кантовий виклад, який перейшов у класицизм із бароко. Тональність Г.п. *фа* мінор (у середині теми є відхилення у *сі-бемоль* мінор). Для сполучної партії (9-16 т.) композитор написав нове тематичне «зерно», воно ритмічно цікаве: восьма пауза, дві восьмі ноти й дві шістнадцяті, чверть, дві восьмі й ще одна восьма в наступному такті. Ця поспівка викладена у двох хорових партіях (А. і Т.), потім імітується ще у двох голосах (А. і Б.), і нарешті у С. Імітаційні вступи надали музиці більш активного звучання (у тексті йдеться: «Боже ізбави мя от востающих на мя»). Далі композитор дає діатонічну секвенцію (12-14 т., яка звучить гарно, широкорозспівано), за нею дає заключний каданс у паралельній тональності *ля-бемоль* мажор. Якщо сполучна партія контрастна до головної, то побічна близька до головної.

Побічна партія (17-24 т.) ч. І хор. конц. № 3 заснована також на пісенно-романсовому матеріалі, перше речення дано у кантовому викладі, у другому реченні дається розвиток – інтонації активізуються й підводять до заключного кадансу в *ля-бемоль* мажорі. Заключна партія (24-30 т.), як і початок сполучної, активна. Вона будується на тематичному «зерні» із сполучної, причому розвиток витримується до кінця Adagio. Отже, маємо цікаву, художньо повноцінну сонатну експозицію, наводимо її схему: Г.п. (1-9 т.) *фа* мінор, С.п (9-16 т.) *ля-бемоль* мажор, П.п. (17-24 т.) *ля-бемоль* мажор, З.п. (24-30 т.) *фа* мінор.

Ч. І – Allegro – хор. конц. № 6 «Хваліте Бога во святих Єго» належить до майстерних творів, концерт цікавий, передусім, образними контрастами. Ця частина насичена радісними музичними темами. Вона написана в сонатній формі, де є експозиція, розробка і кода. Головна партія в експозиції (1-10 т., *ре* мажор) радісна, піднесена; тут є декілька поспівок, що мають урочистий характер, це за-

тактова поспівка, в якій є дві половинні і дві чвертні ноти, друга – дається восьмими тривалостями, як розспівування, і каданс, що витримується половинними. Сполучна партія дається в активному пульсі (10-18 т., *ля* мажор), оскільки тут включено активний ритм (восьма пауза, восьма нота, чверть, дві восьмі). Побічна партія (19-34 т., *ля* мажор) вносить у сонатну експозицію м'який, ліричний контраст, тут звучить тріо жіночих солістів, потім тріо чоловічих солістів. Фактурний контраст є вагомим і переконливим. Заключна партія (34-39 т., *ля* мажор, *ре* мажор) є пульсуючою, ритмічно активною (восьма пауза, восьма нота, чверть, дві восьмі), вона підводить короткий підсумок. Розробка досить розгорнута (39-77 т.), мотивна, тут переважають розспівування. Матеріал головної теми, яка тут розвивається секвентно (*ре* мажор, *сі* мінор, *соль* мажор, *мі* мінор), має урочистий характер. Вона дається і як розспівування, і як «зсув» у тональність мінорної субдомінанти. Цей тональний контраст є хоч нетривалим (всього п'ять тактів), але вражаючим. Уводячи з 60-го такту розспівування, композитор продовжує розробку. З 71-го такту дається кадансування в головній тональності – це коротка кода.

Ч. III, фінальна (Allegro) хор. конц. № 7 «Радуйтеся, праведнії, о Господі» має радісний, життєствердний характер. Фінал написано в сонатній формі без розробки. Тема головної партії радісна, піднесена. Вона починається з поспівки (*ре, ре, ре* – половинні, *до-дієз, сі, ля, соль, фа-дієз* – восьмі), яка повторена ще два рази. Якщо на початку композитор виділяє половинні, то пізніше на перший план висунуто восьмі; після тривалого розвитку, тема гальмується половинними і чвертними на чергуванні домінанти й тоніки. Побічна партія (149-158 т.) ритмічно дещо спокійніша і співучіша, вона звучить половинними і чвертними тривалостями. Заключна партія (159-170 т.) ритмічно і мелодично активна. Тональний план типово класичний: *ре* мажор – *ля* мажор.

Після експозиції (без розробки) відразу дається реприза: головна партія (171-190 т.) завершується у головній тональності, так само в головній тональності *ре* мажор звучать побічна (191-200 т.) і заключна партії (201-215 т.). Кода коротка, вона представляє собою повний заключний каданс. Отже, фінал хорового концерту № 7 побудовано на трьох темах: головна і заключна партії – радісні, побічна – більш спокійна і співуча.

Ч. IV (Allegro) хор. конц. № 9, що починається словами «Яко Бог велій Господь», – швидка, активна, радісна. Тут композитор використав сонатну форму без розробки. Він заклав образний, фактурний і тональний контраст між головною і побічною темами в експозиції. Якщо головна і сполучна партії витримані в урочисто-піднесеному ключі (Г.п. – 69-84 т.; С.п. – 84-96 т.), то побічна – лірична за змістом, особливо ніжно звучить перше речення (тріо солістів, 97-108 т.). Заключна партія, що має нову тему (109-126 т.), витримується в активному пульсі, в її основі – імпульсивний ритм (три восьмі в затакті), характер музики святково-активний. Тональний план експозиції класичний: *ре* мажор – *ля* мажор. Реприза у фіналі хорового концерту № 9 неточна. Якщо головна партія залишається без змін (127-142 т.), то сполучна скорочена – наполовину (142-

148 т.), а побічна партія пропущена взагалі. Заключна партія дещо змінена й більш узагальнююча. Звучання фіналу загалом мажорне, радісно-піднесене.

Повільні частини концертів (частіше друга, а в окремих циклах третя) є ліричними центрами хорових циклів. Ч. ІІ з хор. конц. № 1 ніжно-лірична за характером. Ч. ІІІ (Lento) із хор. конц. № 3 скорботна за своїм змістом. Переважна кількість повільних частин світло-ліричні, дві з дев'яти витримані в українському пісенно-романсовому ключі. Розглянемо кілька з кожної групи.

Ч. ІІІ (Lento) із хор. конц. № 3 забарвлена в сумні тони. Тут багато журливих інтонацій, пунктирних ритмічних фігур. Дві музичні теми представляють відмінні форми мелодичного розгортання. Перша тема вільніша за розспівом (123-130 т.), друга – пройнята жорстким пунктирним ритмом, чітким пульсом (130-133 т.). Якщо у першій темі є більше свободи в її мелодичному розгортанні (мелізми, тріолі, затримання), то у другій підкреслено пульсуючий строгий пунктирний метро-ритм. У подальшому теми будуть повторені ще раз з певними змінами. Тональний план Lento: *сі-бемоль мінор, ре-бемоль мажор, сі-бемоль* мінор, *фа* мінор, завершується повільна частина на домінанті *фа* мінору.

Ч. ІІ «Дадіте славу Богові» (Адажіо) з хор. конц. № 6 має ніжно-ліричний характер, який створюється соло високого сопрано, підтримуваного ще двома жіночими голосами, що чергуються з хором. Це, власне, – арія сопрано, інтонаційно і ритмічно досить віртуозна. Адажіо звучить як вокальний жіночий ансамбль з легкою підтримкою хору. У кінці частини – Andante sostenuto – дається ще одна акордова тема, яка вносить спокій, хорове ре-мажорне завершення.

Ч. ІІ (Adagio) з хор. конц. № 8 «Сего ради возвеселися серце» є не тільки образним, темповим, але й ладовим контрастом, тональність повільної час-тини *соль* мінор при головній тональності циклу *ре* мажор. Це красива лірика, пройнята мілізматикою й душевним теплом. Інтонаційно вона близька до пісенно-романсової української народної творчості. Тут композитор синтезує і фольклорне, і класичне (інтонаційна будова теми проаналізована вище в цій статті).
Ч. ІІІ Adagio з хор. конц. № 9 є лаконічною (має всього 20 тактів) і є простою за викладом. Тут композитор справді домігся природної краси, яка близька до пісенно-романсової фольклорної практики, яка вже формувалася на межі XVIII і XIX ст. Автор спочатку виклав музичну думку – дванадцятитактний період у жіночому триголосному складі. Тут панує красива романсова мелодія, підтримана терцовою второю і гармонічним нижнім голосом. Винятком є невеличка каденція солістки в 11-му такті. Власне, період є зразком краси і прикладом простоти та національної української характерності. Наступна побудова – це два зовнішні розширення до періоду, тут композитор включив повний мішаний хор, давши своєрідний коментар тому, що прозвучало, і завершення частини. Повільна частина (ч. ІІІ) з хор. конц. № 5 порівняно невелика (22 т.). Це – період, що утворений з першого експози-ційного речення (64-71 т.), другого речення розробкового плану (72-81 т.) і завершення, що готує зв'язку до фіналу концерту. Ця повільна частина на початку дається як зіставлення солістки з хором, потім дається як тріо солісток, а в другому реченні як секвентний розвиток. В завершенні здійснена модуляція із *фа* мінору у *сі-бемоль* мінор

(домінанта до тональності фіналу). Дві повільні частини хор. конц. № 2 і № 4 загалом світло-ліричні за характером, в них композитор дає короткочасні мінорні вкраплення, які є своєрідними передбаченнями мажоро-мінору XIX ст.

Фінали хорових концертів С. Дегтяревського – радісно-рухливі, урочисті, сповнені руху, навіть танцювальних чи хороводних рис. Вище ми розглянули фінали трьох хорових концертів, які були написані в сонатній формі (це – фінал хор. конц. № 4, фінал хор. конц. № 7 та фінал хор. конц. № 9).

Третя фінальна частина Концерту № 6 – Allegro vivace – починається коротким вступом, але далі (з такту 122) викладається яскрава, радісна музика, яка звучить з такими словами: «Благословен Бог», вона витримується в рухливо-радісному пульсі. За формою це тричастинна репризна форма із невеликим вступом, короткою кодою і тонально нестійкою серединою: вступ (116-122 т.), А (122-141 т.), Б (141-160 т.), А (161-181 т.), кода (181-187 т.). Весь фінал дається на одному диханні.

Фінал хорового концерту № 3 написаний у формі фуги. Темп Allegro – сприяє активним і вольовим рисам музики. Тема фуги викладається в альтів, вона має шість з половиною тактів (ніби обривається), хоча в наступному го-лосі вона звучить з дев'ятого такту. Тональність *фа* мінор. Наступне проведення теми дається у *до* мінорі в сопрано, протискладення звучить в альтів чвертними тривалостями, що підтримує ритмічний пульс. Наступні вступи здійснюються в басах (*фа* мінор) і в тенорах (*до* мінор), тобто у тоніко-домінантових співвідношеннях. Протискладення утримується. Отже, експозиція фуги є повною, тема проведена в усіх голосах хору.

П'ять тактів модуляційний хід підводить до середньої частини фуги у *ля-бемоль* мажорі. Спочатку тема проводиться у тенорів, потім – у сопрано. Відзначимо, що композитор постійно використовує протискладення, яке про-низано активним ритмом. З 222 такту починається реприза, тема вступає у сопрано, а через два такти у басах тема вступить у тій самій тональності імітаційно. Потім тема проводиться канонічно в *сі-бемоль* мінорі (з 229 такту). З 241 такту починається заключення фуги, як домінатно-тонічне завершення фіналу хорового концерту № 3.

Наукова новизна. Виявлено, що творчий доробок композитора належить до класицизму. Образно-емоційний стрій музики Дегтяревського розвивався у двох річищах: 1) церковної музики України другої половини XVIII ст. і пісенно-романсової фольклорної української музики 2) загальноєвропейських тенденцій Бортнянського, Веделя, Моцарта, Сарті та ін. Наявні хори С. Дегтяревського є зразками високого професіоналізму й майстерності.

Висновки. Підведемо деякі підсумки: 1) Усі хорові цикли є тричастинними, що будуються за принципом Швидко-Повільно-Швидко; до деяких концертів додано повільний вступ, який позначено як окрема частина; 2) С. Дегтяревський не стандартизує структуру хорових циклів, а шукає нові підходи. Вони виявляються на різних рівнях. 3) Хорова духовна музика Дегтяревського належить до класицизму, вона близька як до музики українських класицистів – Д. Бортнянського і А. Веделя, – так і віденських класиків – В. Моцарта і Й. Гайдна, – й італійських класицистів другої половини XVIII, зо-

крема, Дж. Сарті. Зауважимо, що в одному з останніх творів композитора – ораторії «Мінін і Пожарський» – паралелі із музикою італійською і німецькою є ще більш помітні; 4) Образний зміст дев'яти хорових концертів витримано в одній емоційно-образній сфері, а музика ораторії, як світського твору, в дещо іншій. І це для усіх зрозуміло, воно продиктовано особливостями жанрів – духовного хорового концерту і світської ораторії; 5) Вражаючим є різнохарактерний тематичний матеріал. Тема – це основа образу, це і ембріон музичної форми чи її розділу; 6) Найчастіше вживаною Дегтяревським є сонатна форма, вона використовується у різних варіантах: тільки експозиція, повторена експозиція, експозиція з розробкою і кодою, експозиція і реприза (точна чи неточна) тощо. Сонатна форма вживається як у перших швидких частинах, так і у фіналах (як виняток, у повільній частині). Тільки в одному фіналі композитор використав фугу. Зауважимо, що в ораторії «Мінін і Пожарсь-кий» Дегтяревський написав кілька високомайстерних фуг. 7) Повільні час-тини хорових концертів С. Дегтяревського є ліричними центрами циклів, вони різні за характером музики, переважно лірико-просвітлені, хоч є й сумні; 8) Фінали дев'яти духовних концертів С. Дегтяревського життєствердні, радісні або урочисті; 9) Хорова музика С. Дегтяревського високохудожня, своєрідна, яскрава.

Література

1.Дегтяревський С. Хорові концерти № 1-9. Компакт-диск. Виконавець Київський муніципальний хор «Київ». 2008 р.

2.Кук В. Матеріали про композитора С. Дегтяревського (статті в українській пресі 1970-80 років).

3.Мистецтво України. Біографічний довідник. За ред. А. В. Кудрицького. – К.: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1997. – С.196.

4.Язовицька Е. Е. Кантата і ораторія. С. Дегтярьов / Е.Е. Язовицька // Нариси з історії російської музики. За ред. М.С. Друскіна і Ю.В. Келдиша. – Л.: Держ. муз. вид-во,1956. – С.158-167.

References

1. Dehtyarevskyy, S. (2008). Choral concerts № 1-9 [Voice]. Artists Kyiv Municipal Choir "Kyiv" (CD-ROM) [in Ukrainian].

2. Kuk, V. S. (1989). His talent and slavery ruined [Stephan Dehtyarevskyy]. Ukraine, No 40, 14-15 [in Ukrainian].

3. Kudrytskiy, A.V. (ed.) (1997). Art of Ukraine. Biographical Directory. Kyiv: Ukrainska Encyclopedia [in Ukrainian].

4. Iazovitskaya, E. E. (1956). Cantata and oratorio. S. Degtyarev. Essays on the history of Russian music. M. S. Druskin, Y. V. Keldish (Eds.). Leningrad: Gos. muz. Izdat. [in Russian].

УДК 78.06 (477.44)

Сідлецька Тетяна Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри філософії та гуманітарних наук
Вінницького національного технічного університету
sidletska79@gmail.com

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЖІНОЧОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ «ПЕРЛИНА» ВІННИЦЬКОГО УЧИЛИЩА КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ ІМ. М. Д. ЛЕОНТОВИЧА: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

Мета роботи – *визначення особливостей творчої діяльності та узагальнення мистецьких здобутків жіночого вокального ансамблю «Перлина» Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні діяльнісного підходу. Зазначений методологічний підхід дозволяє здійснити аналіз творчих засад жіночого вокального ансамблю «Перлина», з'ясувати внесок колективу у розвиток вокального мистецтва на Вінниччині і в Україні і розкрити особливості творчої діяльності згаданого ансамблю.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у поглибленні вивчення теоретичних і практичних надбань українських вокальних ансамблів, аналізі їх мистецького досвіду та визначенні ролі вітчизняних колективів у розвитку вокального мистецтва.* ***Висновки.*** *Підкреслено важливу роль творчої діяльності ансамблю «Перлина» Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича для розвитку і популяризації вокального мистецтва на Вінниччині і в Україні. Особливостями творчої діяльності згаданого колективу є: активна музично-просвітницька і концертна діяльність, що сприяє задоволенню естетичних потреб широкої слухацької аудиторії; активна популяризація української пісні; жанрово-стильова розмаїтість репертуару; висока професійна майстерність виконавців.*

Ключові слова: *вокальний ансамбль «Перлина», вокальне мистецтво, творча діяльність, репертуар, виконавці.*

Сидлецкая Татьяна Ивановна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии и гуманитарных наук Винницкого национального технического университета*

Творческая деятельность женского вокального ансамбля «Перлына» Винницкого училища культуры и искусств им. Н. Д. Леонтовича: искусствоведческий дискурс

Цель работы – *раскрытие особенностей творческой деятельности и обобщение художественных достижений женского вокального ансамбля «Перлына» Винницкого училища культуры и искусств им. Н. Д. Леонтовича.* ***Методология*** *исследования заключается в использовании деятельносного подхода. Отмеченный методологический подход позволяет проанализировать творческие основы женского вокального ансамбля «Перлына», определить вклад коллектива в развитие вокального искусства на Винниччине и в Украине, и раскрыть особенности творческой деятельности данного ансамбля.* ***Научная новизна*** *работы заключается в углублении изучения теоретических и практических достижений украинских вокальных ансамблей, анализе их художественного опыта и определении роли отечественных коллективов в развитии вокального искусства.* ***Выводы.*** *Отмечается важная роль творческой деятельности женского вокального ансамбля «Перлына» Винницкого училища культуры и искусств им. Н. Д. Леонтовича для развития и популяризации вокального искусства на Винниччине и в Украине. Особенностями творческой деятельности данного кол-*

© Сідлецька Т. І., 2017

лектива есть: активная музыкально-просветительская и концертная деятельность, которая способствует удовлетворению эстетических потребностей широкой аудитории слушателей; активная популяризация украинской песни; жанрово-стилевое разнообразие репертуара; высокое профессиональное мастерство исполнителей.

Ключевые слова: *вокальный ансамбль «Перлына», вокальное искусство, творческая деятельность, репертуар, исполнители.*

Sidletska Tetyana, *PhD in Arts, associate professor, associate professor of the Department of Philosophy and Humanitarian studies, Vinnytsia National Technical University*

The creative activity of the woman vocal ensemble «Perlyna» of Vinnytsia college of culture and arts named after M. D. Leontovych: art criticism discourse

Purpose of Research. *The purposes of the article are to determine the features of creative activity and the generalization of artistic achievements of woman vocal ensemble «Perlyna» of Vinnytsia College of Culture and Arts named after M. D. Leontovych.* ***Methodology.*** *The methodology is based on the activity approach. The methodological approach allows to analyse the creative principles of the woman vocal ensemble «Perlyna», to find out the contribution of the collective to the development of vocal art in Vinnytsia region and in Ukraine. It also gives an opportunity to characterize the features of creative activity of the mentioned ensemble.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of work consists in the detailed study of the theoretical and practical heritage of the Ukrainian vocal ensembles, the analysis of their artistic experience and the determination of the role of the local collectives in the development of vocal art.* ***Conclusions.*** *The author underlines the important role of creative activity of the ensemble «Perlyna» of Vinnytsia College of Culture and Arts named after M. D. Leontovych for the development and popularization of vocal art on Vinnytsia region and in Ukraine. The peculiarities of the creative activity of the woman vocal ensemble «Perlyna» are active musical education and concerto activity, active popularization of the Ukrainian song, genre-stylish variety of repertoire, high-class professional workmanship of performers.*

Key words: *the vocal ensemble «Perlyna», vocal art, creative activity, repertoire, performers.*

Актуальність теми дослідження. Вокальне мистецтво є одним із найцінніших духовних надбань українського народу. В сучасних складних умовах функціонування вітчизняної музичної культури вокальне мистецтво відіграє важливу роль у відродженні і розвитку спадкоємних культурних традицій, які є духовним здобутком нації. Це зумовлює необхідність для сучасного музикознавства поглибити і розширити вивчення надбань українського вокального мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми вокального мистецтва знайшли відображення у працях українських і зарубіжних учених. Так, історичні аспекти розвитку вокального мистецтва і вокального виконавства висвітлено у роботах Б. Гнидя, М. Львова, І. Назаренка, О. Стахевича та ін. [4; 10; 11; 14]. Теоретико-методичний зміст вокальної педагогіки та особливості навчання сольного співу розкрито у роботах В. Антонюк, Л. Дмитрієва, Д. Євтушенка та М. Михайлова-Сидорова, І. Колодуб [1; 6; 7; 9]. Феномену української вокальної школи в контексті етнокультурологічних проблем присвячене дослідження В. Антонюк [2]. У дисертації Н. Гребенюк здійснено аналіз сучасного стану підготовки професійних співаків до вокально-виконавської творчості з позицій психолого-педагогічного й мистецтвознавчого аспектів. Розкрито специфіку вокально-педагогічної та вокально-виконавської діяльності [5].

Водночас, попри вагому наукову та практичну значимість праць дослідників, поза їхньою увагою залишається творчість вокальних навчальних колективів, що функціонують при музичних академіях, університетах культури, музичних училищах, училищах культури тощо. Це колективи, що є творчими лабораторіями, де здійснюється експериментальна робота щодо формування виконавського складу, оновлення репертуару. Завдяки систематичній чітко спланованій навчально-виховній роботі підвищується виконавська майстерність артистів. Тут студенти мають змогу познайомитися із найкращими зразками вокальної музики, опанувати мистецтво ансамблевого співу, осягнути багатоголосне і багатотемброве звучання, розвивати аналітичне музичне мислення, формувати естетичний смак. Творчій діяльності навчальних колективів притаманна орієнтація на професіоналізм зі збереженням найкращих академічних традицій вокального жанру.

Яскравим прикладом навчального колективу і репрезентантом провідних тенденцій розвитку сучасного вокального мистецтва є жіночий вокальний ансамбль «Перлина» Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича.

Попри те, що цей вокальний ансамбль є помітним явищем у музичному житті Вінниччини його творчість на сьогодні залишається майже недослідженою. Історія розвитку колективу коротко висвітлюється у праці, присвяченій 50-річчю Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича [12], деякі відомості про ансамбль також знаходимо в регіональній періодиці.

Тому метою статті є визначення особливостей творчої діяльності та узагальнення мистецьких здобутків жіночого вокального ансамблю «Перлина» Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича.

Виклад основного матеріалу. Дослідження виконавського мистецтва вказаного колективу потребує використання діяльнісного підходу, що широко використовується у філософії та культурології. Цей підхід має два напрями. Представники першого напряму розглядають культуру як творчу діяльність, у процесі якої відбувається духовне збагачення суспільства й особистісне становлення людини як суб'єкта культурно-історичного процесу (Л. Коган, В. Межуєв та ін.). Виразники другого напряму трактують культуру як універсальну властивість людського буття (В. Давидович, М. Каган, Е. Маркарян). Отже, в межах діяльнісного підходу культура осмислюється через поняття «діяльність», що трактується як спосіб буття людини у світі. Культура постає як конкретно-історичний спосіб (процес і результат) взаємодії суб'єкта (виконавця) і об'єкта (слухача), на якого спрямована діяльність суб'єкта. У цьому контексті виконавське мистецтво вокального ансамблю «Перлина» розглядається як результат цілеспрямованої людської діяльності.

Важливим у нашому дослідженні також є з'ясування поняття «творчості». У філософському енциклопедичному словнику творчість визначається як «діяльність людини, яка породжує щось якісно нове, чого ніколи раніше не було» [15, 670]. Н. Гребенюк вважає, що а) творчість – це свідома діяльність людини; б) творчість – діяльність, спрямована на створення нових суспільно значущих

цінностей (матеріальних і духовних); в) творчість – це розвиток системи самосвідомості [5, 8].

Вокально-виконавську діяльність дослідниця розглядає як соціокультурне явище, тобто як вид художньо-творчої діяльності, і як особистісне явище, що характеризується специфічними особливостями та закономірностями розвитку. При цьому Н. Гребенюк наголошує, що ці два аспекти взаємопов'язані між собою.

Опираючись на положення дослідниці, ми розглядаємо творчість вокального ансамблю «Перлина» як діяльність колективу, спрямовану на створення нових духовних цінностей.

Жіночий вокальний ансамбль «Перлина» створено у 2002 р. Організатором колективу стала викладач Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича Тетяна Драченко, яка здобула вищу музичну освіту в Донецькій державній музичній академії ім. С. Прокоф'єва. Її талант, висока майстерність, організаторські здібності й велика самовіддача стали тією генеруючою силою, завдяки якій ансамбль швидко досяг успіху і визнання публіки.

Художні принципи керівника ґрунтувалися на оволодінні ансамблем жанрово-стильовим розмаїттям репертуару та залученні оригінальних високохудожніх творів сучасних композиторів, досягненні злагодженості ансамблевого звучання, орієнтації на професіоналізм.

До репертуару ансамблю «Перлина» входили твори різних стилів і жанрів. Одне з провідних місць у репертуарі колективу посідали твори академічної вокально-хорової музики українських і зарубіжних композиторів, виконання яких було і залишається дуже важливим, оскільки дає змогу познайомитися студентам із жанрово-стилістичними особливостями академічної музики і сприяє підвищенню їх художньо-мистецького рівня. Вагоме місце в репертуарі колективу також посідали обробки українських народних пісень, в яких відображено національну специфіку українського пісенного мелосу.

18 композицій із репертуарного списку ансамблю «Перлина» увійшли до репертуарного збірника «Вокальні ансамблі» [3], який у співавторстві з Д. Тукалом упорядкувала Т. Драченко. Це оригінальні твори українських авторів («Зоряна ніч» А. Кос-Анатольського, «Садок вишневий коло хати» Р. Скалецького, «Над Крутами» В. Ткаченка, «Петрівочка» з камерної кантати № 1 «Чотири пори року» Л. Дичко, «Місяченьку» Д. Скоропад тощо) та композиції, перекладені для жіночого вокального ансамблю. Серед них – «Ave Maria» Ф. Шуберта, «Танець» Ф. Дуранте, «Потоп» М. Леонтовича, «Чорнобривці» В. Верменича та ін. Оволодіння ансамблем творами різних жанрів, стилів і епох переконливо свідчить про високу виконавську майстерність колективу.

Відразу ж після створення ансамбль «Перлина» почав вести активну концертну діяльність. Так, колектив став переможцем ІІ і ІІІ Всеукраїнського фестивалю-конкурсу українського солоспіву ім. В. Заремби (ІІ премія, 2003 р.; І премія 2006 р., м. Хмельницький), І Всеукраїнського духовного фестивалю дитячої та юнацької творчості «Духовні джерела» (ІІ премія, 2005 р., м. Київ), ІІ Міжнародного конкурсу-фестивалю мистецтв «Art premium 2010» (І премія, 2010 р., м. Київ), Міжнародного фестивалю-конкурсу виконавчих мистецтв

«Золотий олімп» (І премія, 2011 р., м. Київ), Обласного фестивалю хорового мистецтва «Співає Поділля Леонтовича» (диплом, 2012, 2013 рр., м. Вінниця), XII Міжнародного фестивалю-конкурсу хорового мистецтва «Південна Пальміра» (Гран-прі, 2016 р., м. Одеса).

Перемоги ансамблю «Перлина» на престижних мистецьких форумах є свідченням високої виконавської майстерності колективу. Творчість цього ансамблю здобула високу оцінку фахівців, зокрема отримала схвальний відгук відомої української композиторки Г. Циполи [13].

Ансамбль «Перлина» часто брав участь в мистецьких заходах Вінниці та області, спрямованих на збереження та розвиток українських національних традицій. Так, колектив був учасником літературно-мистецького вечора «Яскрить і далі дивне розмаїття людської мови, думки, почуття!», культурно-освітнього заходу «Хата, моя біла хата», міського «Свята ОВСЕНЯ», пасхального фестивалю «Українська писанка – 2005», різдвяного свята «Три празники в гості». Ансамбль «Перлина» також брав участь у виставці образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва «Жінка в мистецтві» і виставці вишивки М. Покиданця «Шевченкові думи в мистецьких узорах».

Варто відзначити також просвітницьку функцію колективу – ансамбль став засновником тематичних літературно-музичних програм «Крізь роки». Серед них найбільшу популярність мають концерти, присвячені творчості видатного земляка, українського композитора М. Леонтовича.

Ансамбль «Перлина» також брав участь у мистецькому проекті «Хорові Асамблеї М. Д. Леонтовича» і Обласному мистецькому святі «Співець подільського краю» з нагоди 110-ї річниці від дня народження Р.А. Скалецького, де отримав диплом за найкращу інтерпретацію твору українського композитора.

На нашу думку, участь ансамблю «Перлина» у різних культурно-мистецьких заходах, що відбуваються на Вінниччині, є надзвичайно важливою, по-перше, з погляду задоволення естетичних потреб широкої слухацької аудиторії, по-друге, сприяє популяризації та розвитку найкращих досягнень української музичної культури.

Із січня 2017 р. ансамбль «Перлина» очолює викладач Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича Ольга Островська, випускниця Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Мисткиня продовжує традиції, започатковані Т. Драченко. О. Островська працює над розвитком вокальної техніки учасників ансамблю, що є головним показником їх виконавської майстерності й визначальним для розкриття художнього змісту виконуваного твору. Головним у вокально-ансамблевій роботі О. Островська вважає інтонацію та ансамблевий стрій у поєднанні з правильною постановкою голосу. Основним у виконавстві колективу, на думку керівника, є не сила звучання, а максимальна відточеність манери звуковедення, повне взаєморозуміння усіх учасників ансамблю.

У процесі роботи О. Островська вимоглива і безкомпромісна, ретельно опрацьовує партитури, внутрішньо оволодіває ними; виховує у виконавців уміння за допомогою голосу, міміки, жестів передавати характер твору, змушу-

вати відчувати радість, смуток, піднесеність [8]. О. Островська відзначається цілковитою самовіддачею в роботі й умінням втягнути у творчий процес виконавців, навчає їх ефективно взаємодіяти з широкою слухацькою аудиторією.

У складі колективу налічується 13 виконавців: І сопрано – 2 осіб, ІІ сопрано – 3 осіб, І альти – 5 осіб, ІІ альти – 3 осіб. На початку кожного навчального року виконавський склад колективу оновлюється.

Сьогодні творчим кредо жіночого вокального ансамблю «Перлина» є популяризація творів сучасних вітчизняних композиторів і української народної пісні. Так, ансамбль активно пропагує композиції сучасних українських авторів – О. Бордюгової («Соловейко»), І. Ковтуна («Встала весна»), Д. Скоропад («Щедрик», «Тіні»), В. Стеценка («Ой як мені чудно»), Б. Фільц («Червона калино, чого в лузі гнешся»), М. Шуха («Усі зорі зеленіють»), що побудовані на народному мелосі з використанням прийомів сучасної композиторської техніки («терпких» дисонантних гармонічних сполучень, секундових звучань, divizi в партіях, прийомів поліметрії та поліритмії). До репертуару колективу також входять обробки українських народних пісень («Ой ходить сон», обр. В. Калениченка, «Сива зозуля», обр. М. Леонтовича), яким притаманна висока майстерність, професійний підхід до фольклору, відображені тембральні особливості ансамблевого співу. Введення естрадної композиції Р. Лісової «Святковий рок-н-ролл» до репертуару ансамблю виявляє прагнення до розширення його стильових меж.

Творчість ансамблю «Перлина» ґрунтується на засадах академічного мистецтва. Виконавському стилю колективу притаманна академічна манера співу, що характеризується прикритим способом звукоутворення, локальною манерою голосоведіння, уніфікованою артикуляцією, співом на основі поєднання регістрів у діапазоні до двох октав, вокальним виконанням на прикладах літературної мови [1]. Водночас, оскільки у творах сучасних українських композиторів, що займають вагоме місце у репертуарі колективу, використовуються нові засоби виразності, розмовні інтонації, дисонантність, кластерні гармонії, специфічні способи звукоутворення, то виконання таких композицій потребує оволодіння великою кількістю вокальних прийомів, характерних для різних виконавських манер. Колектив виконує твори a capella та з інструментальним супроводом.

Характерними ознаками виконавського стилю вокального ансамблю «Перлина» є чистота та виразність інтонування, злагодженість ансамблевого співу, емоційність виконання, багатство виконавських прийомів та засобів, професіоналізм.

Аналіз творчих засад жіночого вокального ансамблю «Перлина» виявляє тяжіння до просвітницької діяльності, що сприяє задоволенню естетичних потреб та інтересів широкої слухацької аудиторії і активну популяризацію української пісні.

Орієнтація колективу на просвітницьку діяльність передбачає оволодіння жанрово-стильовим розмаїттям репертуару, що охоплює як твори старовинної музики, українські народні пісні, так і сучасні композиції. Узагальнення репертуарної політики вокального ансамблю дозволяє відзначити переважну зосере-

дженість колективу на творчості сучасних українських композиторів і обробках українських народних пісень.

Наукова новизна роботи полягає у поглибленні вивчення теоретичних і практичних надбань українських вокальних ансамблів, аналізі їх мистецького досвіду та визначенні ролі вітчизняних колективів у розвитку вокального мистецтва.

Висновки. Отже, слід підкреслити важливу роль творчої діяльності ансамблю «Перлина» Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича для розвитку і популяризації вокального мистецтва на Вінниччині і в Україні загалом. Особливостями творчої діяльності згаданого колективу є: активна музично-просвітницька і концертна діяльність, що сприяє задоволенню естетичних потреб широкої слухацької аудиторії; активна популяризація української пісні; жанрово-стильова розмаїтість репертуару; висока професійна майстерність виконавців.

Стаття не вичерпує усієї проблематики розгляду творчості навчальних вокальних колективів і окреслює перспективні напрями наукової розробки питань діяльності професійних і аматорських вокальних ансамблів, аналізу їхнього репертуару та узагальнення мистецького досвіду.

Література

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник / В. Г. Антонюк. – К.: ЗАТ «Віпол», 2007. – 174 с.

2. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія / В. Антонюк. – [вид. 2-ге, пер. і доп.]. – К.: Українська ідея, 2001. – 144 с.

3. Вокальні ансамблі: реп. збірник. – [упор. Тукало Д. В., Драченко Т. М.]. – Вінниця: ВМГО «Розвиток», 2005. – 104 с.

4. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва / Б. Гнидь. – К.: НМАУ, 1997. – 318 с.

5. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. Є. Гребенюк. – К., 2000. – 39 с.

6. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики: учеб. пос. / Л. Б. Дмитриев. – М., 1968. – 676 с.

7. Євтушенко Д. Питання вокальної педагогіки / Д. Євтушенко, М. Михайлов-Сидоров. – К.: Мистецтво, 1963. – 338 с.

8. Інтерв'ю з керівником жіночого вокального ансамблю «Перлина» Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича Ольгою Островською від 25.03.2017. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Сідлецької Т. І.

9. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва / І. Колодуб. – Харків: Промінь, 1999. – 119 с.

10. Львов М. Из истории вокального искусства / М. Львов. – М.: Музгиз, 1964. – 228 с.

11. Назаренко И. К. Искусство пения: хрестоматия / И. К. Назаренко. – [общ. ред. Р. Берберова]. – [изд. 3-е, доп.] – М.: Музыка, 1968. – 622 с.

12. 50 років Вінницькому училищу культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича. – Вінниця: ДП «Державна картографічна фабрика», 2008. – 176 с.

13. Поляхівський Я. Наче букет троянд / Я. Поляхівський // Подолія. – 2007. – 23 січня.

14. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: навч. пос. / О. Г. Стахевич. – Вінниця: Нова книга, 2013. – 176 с.

15. Философский энциклопедический словарь / [гл. ред.: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов]. – М: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.

References

1. Antonyuk, V. G. (2007). Vocal Pedagogic (solo singing). Kyiv: ZAT «Vipol» [in Ukrainian].

2. Antonuk, V. (2001). Ukrainian vocal school: ethnology anthropology aspect. Kyiv: Ukrayinska ideya [in Ukrainian].

3. Tukalo, D. V. & Drachenko, T. M. (2005). Vocal ensembles. Vinnytsia: VMHO «Rozvytok» [in Ukrainian].

4. Hnyd, B. (1997). History of vocal art. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

5. Grebenyuk, N. Y. (2000). Vocal performance creativity. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6. Dmytryev, L. B. (1968). Bases of vocal methodology. Moscow [in Russian].

7. Yevtushenko, D. & Myxajlov-Sydorov, M. (1963). Issue of Vocal Pedagogics. Kyiv: Mystectvo [in Ukrainian].

8. Interview with Olha Ostrovska, the head of the vocal ensemble «Perlyna» of Vinnytsia college of Culture and Arts named after M. D. Leontovych from 25.03.2017. (2017). Audio-record and text from Tetyana Sidletska private archive [in Ukrainian].

9. Kolodub, I. (1999). Issue of theory of vocal art. Kharkiv: Promin [in Ukrainian].

10. Lvov, M. (1964). From history of vocal art. Moscow: Muzhyz [in Russian].

11. Nazarenko, Y. K. (1968). Vocal Art. R. Berberov (Ed.). Moscow: Muzyka [in Russian].

12. 50 years of Vinnytsia College of Culture and Arts named after M. D. Leontovych (2008). Vinnytsia: DP «Derzavna kartohraficna fabryka» [in Ukrainian].

13. Poljaxivskyj, Ja. (2007). As a bouquet of roses. Podoliia [in Ukrainian].

14. Stakhevych, O. H. (2013). From history of vocal-performing styles and vocal pedagogics. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].

15. Philosophical encyclopedic dictionary. (1983). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

УДК 781.2

П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної музичної академії України
імені П.І.Чайковського

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Мета роботи *– виявити у музичному творі різні фігури інтексту, що дозволить осягнути механізм функціонування методу інтертекстуального аналізу в контексті семіотичного підходу. Аналіз різних фігур інтексту здійснено на прикладі жанру постлюдії, що виявився доволі пластичним та суголосним тенденціям оновлення музичної мови другої половини XX ст.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні методу інтертекстуального аналізу, що дозволить зрозуміти логіку та принцип організації окремого музичного дискурсу.* ***Наукова новизна*** *полягає у виявленні міжтекстових асоціативних зв'язків на рівні фігур інтексту та їх функцій в контексті музичного формоутворення, де «чуже слово» набуває значення не тільки структурного компонента, але й семантичного зерна, навколо якого сконцентровано змістовні рівні музичного тексту.* ***Висновки****. На основі аналізу одного з яскравих творів українського композитора Валентина Сильвестрова «*Postludien*» (1981/82) було виявлено цитації й текстові алюзії як важливий засіб конструювання смислу музичного тексту, що свідчить про володіння композитором особливим видом текстової імплікації.*

Ключові слова: *метод інтертекстуального аналізу, міжтекстові взаємодії, текстові алюзії, цитації, фігури інтексту.*

Пятницкая-Позднякова Ирина Станислововна*, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.Чайковского*

Некоторые аспекты интертекстуального анализа музыкального произведения

Цель работы *– выявить в музыкальном произведении различные фигуры интекста, что позволит понять механизм функционирования метода интертекстуального анализа в контексте семиотического подхода. Анализ различных фигур интекста осуществлён на примере жанра постлюдии, который оказался довольно пластичным и созвучным тенденциям обновления музыкального языка второй половины XX в.* ***Методология исследования*** *заключается в применении метода интертекстуального анализа, что позволит понять логику и принцип организации отдельного музыкального дискурса.* ***Научная новизна*** *заключается в выявлении межтекстовых ассоциативных связей на уровне различных фигур интекста и их функций в контексте музыкального формообразования, где «чужое слово» приобретает значение не только структурного компонента, но и семантического зерна, вокруг которого сконцентрированы содержательные уровни музыкального текста.* ***Выводы.*** *На основе анализа одного из ярких произведений украинского композитора Валентина Сильвестрова «Postludien» (1981/82) было выявлено цитации и текстовые аллюзии как важное средство конструирования смысла музыкального текста, свидетельствующие о владении композитором особым видом текстовой импликации.*

Ключевые слова: *метод интертекстуального анализа, межтекстовые взаимодействия, текстовые аллюзии, цитаты, фигуры интекста.*

© П'ятницька-Позднякова І. С., 2017

Pyatnitskaya-Pozdnyakova Irina, *PhD in Arts, associate professor, Doctoral student of P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

Some aspects of the intertextual analysis of a musical composition

Purpose of Research. *The purpose of the work is to reveal different figures of intext in a musical text that will allow us to understand the mechanism of functioning of the intertextual method of analysis in the context of the semiotic approach. The analysis of a variety of text inclusions is made on the examples of the postlude genre that is seen to be rather flexible and accordant with the trends in the updates of the musical language of the second half of XX century.* ***Methodology.*** *The research methodology involves the method of intertextual interactions that will allow us to understand the logic and the principle of organization of the distinct musical discourse.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty is to identify the intertextual associative links on the level of the various figures of intext and their functions in the context of musical shaping, where «the other word» becomes not only the structural component. Moreover, it also becomes the semantic value, where substantial levels of musical text are concentrated.* ***Conclusions.*** *Based on the analysis of one of the best works of the Ukrainian composer Valentin Silvestrov «Postludien» (1981/82), the author has found out the intertextually interactions citations and textual allusions, which are the important means of the musical text construction. It show the composer who has perfect skills of the special kind of textual implications.*

Key words: *method of intertextual analysis, intertext interaction, textual allusions, citations, figures of intext.*

Актуальність теми дослідження. Сучасний музичний дискурс характеризується досить складними процесами смислоутворення, що реалізуються на рівні музичних текстів як структурно організованої цілісності. Інформація, закладена у музичному тексті, об'єднує усі елементи його смислових рівнів, що стає своєрідною репрезентацією ментальної моделі особистості композитора. В такому контексті вектор аналізу має бути спрямований на виокремлення різних інтертекстуальних взаємодій, або, у термінології М. Бахтіна, «чужого слова», що органічно інкрустоване у музичний простір оригінального музичного твору. Одним з методів виявлення різних міжтекстових взаємодій в контексті звукового простору є метод інтертекстуального аналізу. Попри те, що метод був заявлений, насамперед, у літературознавстві, сучасна композиторська практика, що формує новий погляд на звуковий матеріал, також може бути осмислена з цих позицій.

Застосування методу у контексті теоретичного музикознавства є виправданим, оскільки будь-який музичний твір потенційно має різностильові складові, сюжетні схеми та конструктивні моделі, що утворюють інтертекстуальний простір, в якому віддзеркалено різні культурні тексти та позатекстова реальність. У такому розумінні інтертекстуальність – це своєрідний полілог між текстом і тими його складовими, що відсилають до «інтекстів», аналіз яких дозволить зрозуміти логіку та принцип організації музичного дискурсу. Музичний дискурс нами мислиться як художня практика, що існує в контексті конкретного соціуму та включає у себе не тільки презентацію конкретного музичного твору, але й мету, установки, досвід особистості творця (композитора) та інтерпретатора, аналітичний вимір музичного тексту та контекст його функціонування (рецензії, аналіз, критика тощо). Між музичним текстом і дискурсом вибудовуються відносини реалізації, оскільки дискурс знаходить своє

вираження безпосередньо у тексті, який, при цьому, може бути вираженням кількох дискурсів особистості композитора. Оскільки музичний текст – це знакова система, то інтертекстуальність є своєрідним семіотичним простором між різними текстами, що відносяться до різних мовних систем, проте між собою референційно співвіднесені. Різні фігури інтексту дозволяють апелювати до стилю (жанру) за допомогою цитат, глибинних алюзій тощо, виявлення яких дозволить реконструювати смислові рівні музичного дискурсу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливий вплив на формування інтертекстуального методу аналізу мали ідеї М. Бахтіна про «чуже слово», що виникає під час взаємодії з іншими текстами, «утворюючи певний «діалог» [3, 35]. Інтертекстуальність мислилася вченим як присутність у новому тексті елементів попередніх художніх текстів. Розуміння інтертекстуальності як величезного цитатного фонду, що може бути використаний у музичних текстах, було висловлено у працях Б. Гаспарова та у подальшому отримало досить широкий діапазон тлумачень «від цитати до «відбитка структури», що являє собою певні «уламки», які мають лише метонімічну функцію» [11, 436]. Наступний аналіз різних текстових взаємодій з метою виявлення глибинних смислів дозволив виокремити нові модуси для осягнення «чужого слова» на рівні цитацій, стилізацій, алюзій й осягнути їх смислові виміри.

Метод інтертекстуального аналізу спрямований на виявлення міжтекстових взаємодій на рівні фігур інтексту та їх функцій у контексті музичного смислоутворення. Алгоритм аналізу передбачає виокремлення та осягнення ролі різних фігур інтексту в контексті драматургії конкретного музичного твору, де «чуже слово» може бути не тільки структурним компонентом, але й набувати значення семантичного зерна, навколо якого сконцентровано змістовні рівні твору. Таке розуміння інтертекстуальності зумовлено працями Р. Барта [2], Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріда, Р. Якобсона, Ю. Крістєвої [8], М. Бахтіна [3], Ю. Тинянова, Ю. Лотмана [9] та багатьох інших. У теоретичному музикознавстві метод міжтекстових взаємодій був розроблений у працях М. Арановського [1], набувши значення домінантної ідеї у дослідженні музичного тексту як творчого феномену. Наприкінці 90-х рр. XX ст. метод інтертекстуального аналізу набуває свого подальшого осмислення у працях Б. Каца [6], Л. Д'ячкової [4], А. Клімовицького [7], М. Раку [10], І. Пясковського, В. Москаленка, І. Коханик, О. Зінькевич, Ю. Чекана, Б. Сюти, О. Самойленко, Є. Харченко, Л. Березовчук, Є. Яблонської, Л. Казанцевої та багатьох інших.

Загалом, інтертекстуальність є невід'ємною рисою мистецтва постмодерну з його асоціативністю, діалогічністю, полістилістикою, що обумовлено іманентними якостями творчого мислення, завдяки якому можливим є пізнання дійсності крізь призму «чужого слова». Використання фігур інтексту в контексті звукового простору може мати прояв як на зовнішньо-композиційному, так і внутрішньоструктурному рівні, що дозволяє виявити різні запозичення на рівні цитацій, стилізацій, алюзій до стилю (жанру), звернення до лексики окремого композитора, які більш рельєфно виокремлюють змістовні виміри музичного тексту.

Метою статті є звернення до методу інтертекстуального аналізу задля виявлення фігур інтексту, в контексті якого найбільш поширеними прийомами є звернення до лексики іншого композитора, різні цитації, текстові алюзії, аналіз чого буде здійснено на прикладі жанру постлюдії, що виявився доволі пластичним, гнучким та суголосним тенденціям оновлення музичної мови другої половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження**.** Матеріалом для аналізу обрано три мініатюри «Postludien» (1981/82) українського композитора Валентина Сильвестрова, які стали першими постлюдіями у його творчості. Жанрова співвіднесеність цих п’єс напрочуд глибоко передає смислові рівні постлюдії як інтонаційного простору, де звучання спрямовано до глибинних шарів пам’яті слухача, а музичний часопростір не зникає, а наповнюється рухом смислів. Жанр постлюдії обрано не випадково, оскільки у цьому досить витонченому музичному часопросторі важливу роль набувають інтонації, які вже відзвучали, але продовжують своє існування в обертональному вимірі, а смислові підтексти набувають зримих форм. Крім того, звернення до «чужого слова» в контексті жанру постлюдії переходить на рівень смислоутворюючих елементів, де кожна деталь («ледь-ледь» у висловлюванні самого композитора) стає носієм смислу.

Загалом, жанр постлюдії у другій половині ХХ ст. набуває найрізноманітніших втілень, від заключних частин циклів класичного типу (квартет №3 Б. Лятошинського, квартет І. Карабиця тощо) до самостійних жанрів. Проте саме у творчості В. Сильвестрова постлюдія набула стильових ознак творчості, що посприяло оновленню музичного мовлення композитора: «У розвиненій культурі, яка вже все ніби випробувала, для прояву творчої енергії достатньо підключення до минулого досвіду, натяк. <…> Відбувається щось на зразок такого процесу: миттєвість спалахує й виникає відгомін. Форми постлюдій – це ніби сліди миттєвостей, які згасають» [14, 160]. Цю яскраву та напрочуд поетичну метафору досить ґрунтовно осмислює В. Мартинов у праці «Музика opus post» [12] й доходить висновку, що ситуація в музичному мистецтві другої половини ХХ ст. свідчить про те, що «..життя і драма здійснилися, а залишилася тільки постлюдія», тобто відбулася сама «сучасність» й «ми виявилися у стані, що наступає після звершення «сучасності», тобто у стані «постсучасності» [12], або, в термінології В. Сильвестрова, – «постлюдійності».

Починаючи з 70-х років ХХ ст., після полістилістичних експериментів В. Сильвестров звертається до музики «тиші», медитації, яка дозволяє відкрити більш глибокий світ. Жанр постлюдії в цей час представлений у якості розгорнутих завершень (коди кантати, вокального циклу «Тихі пісні» тощо). На початку 80-х постлюдія у творчості композитора набуває ознак самостійного жанру, де глибокі філософські роздуми отримують значення основної ідеї. З’являється цілий ряд творів цього жанрового спрямування, серед яких постсимфонія (П’ята симфонія), Постлюдія DSCH, Постлюдії для скрипки соло, для віолончелі та фортепіано, для фортепіано та оркестру тощо. Остання третина ХХ ст. у творчості композитора зорієнтована на пошук гармонії у сфері чистої лірики, а жанр постлюдії набуває знакових форм, де ідеї постскриптуму отримують нове

осмислення: «По суті постлюдійність у моєму розумінні – певний стан культури» [15, 16]. Для композитора це своєрідна післямова, в якій звуки згасли, проте луна не згасає, а «триває, всупереч законам акустичних коливань» [15, 16]. Сам автор характеризував жанр постлюдії як відкриту форму, проте, яка відкрита «не в кінці», що є більш звичним, а «на початку», тобто композиційно твір розпочинається з того моменту, з якого повинен завершуватися. Якщо в літературі звернення до «сповідальної прози» спричинило появу течії, де важливим стає відчуття мовчазної тиші, медитативність та динамічна статика зовнішнього дійства, то в музиці виникають нові форми умовності, однією з яких стає жанр постлюдії як своєрідний знаковий простір, як «тихий голос» внутрішнього світу особистості митця.

Те, що жанр постлюдії набув деяких трансформацій саме у ХХ ст., свідчить про складність епохи: «музика ХХ ст. виявляється грандіозним катаклізмом, що приголомшує самі основи традиційного музичного мислення. Суміжні короткі ланки в довгому ланцюгу змін дуже схожі одна з одною, несуміжні здаються вже такими, що не належать одному ланцюгу. Оновлення і новаторство стали нормою…» [16]. Процеси оновлення музичної мови сприяли не стільки кількісним, скільки якісним змінам, проте при переході у нову якість парадоксальним виявилося звернення до вже існуючих жанрів. Можливо, тому виникає свого роду неприйняття оновленої мови вже відомого, що схоже на застосування вже відомих символів задля означення нової якості. Такий підхід притаманний саме для складних в еволюційному плані музичних періодів, чим виявилася друга половина ХХ ст. з її лабораторним характером пошуку, що в результаті вплинуло на формування нової музичної парадигми.

Жанрові канони та вже відкристалізовані форми починають співіснувати з новими тенденціями, які поволі дистанціюються, але не втрачають зв’язку з традиційним, щоразу звертаючись до «чужого слова» задля розуміння власного. Навіть якщо музичний дискурс композитора презентує доволі новаторський композиційний процес, для його пояснення митець звертається до традиційних форм, що в теоретичному музикознавстві отримало назву «непримиренності парадигм» (за висловленням Т. Куна), або «закону білил» (в термінології Лє Корбюзьє). Це свідчить про те, що навіть у творчості новаторів завжди присутня традиція, на чому неодноразово наголошувала музикознавець О. С. Зінькевич: «…діалектика художнього процесу визначається, як відомо, взаємодією двох протилежних тенденцій, з одного боку – прагненням до *подолання* нормативності, що склалася у попередньому досвіді (що у побуті визначається як «новаторство»), з іншого – тяжінням до стійкості, стабільності («традиція») [5, 9-10].

Аналогічні тенденції спостерігаються у розвитку жанру постлюдії, яка виникла в надрах середньовічної музики як своєрідне завершення п’єси, в барочній музиці отримала самостійну художню цінність у вигляді інструментальних завершень вокальних творів, а в музиці романтиків набуває жанрових характеристик (тяжіє до мініатюри). Складні процеси оновлення музичної мови ХХ ст. накладають новий відбиток на жанр постлюдії, де панівну роль починає відіг-

равати ідея «відлуння». Це своєрідний «мінус-простір» (за визначенням А. Шнітке), в якому наявний ефект звучання після завершення, коли психологічний часопростір не завершується з останніми звуками, а ніби продовжується за межами реального звучання, вибудовуючи власні закони динамічної статики, де «…час повинен відчуватися як перевтілення» [14, 105].

У постлюдіях немає яскравих, густих музичних фарб на зразок «колористичних плям», кульмінаційні центри ніби розосереджені по всьому твору, а лінеарність стає принципом формотворення, упорядковуючи безкінечний часопростір з його медитативністю, паузами, де «мить спалахує і далі відгомін» [14, 134]. Це досить важлива характеристика жанру постлюдії, так само як і «післязвучання», що мислиться як акустичний фон, в якому живе звук. Жанр постлюдії можна вважати своєрідним знаком епохи ХХ ст., сповненим досить глибокої естетики змісту, медитативної лірики, сприйняття якої дозволяє відчути внутрішню гармонію. При цьому вектор сприйняття спрямований у минуле, що знову «проживається» та по-новому осмислюється. В такому контексті досить цінним є висловлювання Е. Чигарьової про музичну медитацію як своєрідний процес «злиття людини з вищим началом <…>, [де] мить дорівнює вічності» [18, 105]. Тобто музичний часопростір набуває матеріальних вимірів та впливає на формування змісту самого жанру. Зовні здається, що будується статична форма, позбавлена конфліктності драматургії, контрастності та динаміки, проте це цей рух трансформується із зовнішнього у внутрішній, надаючи загальній драматургії динамічного розвитку, де музичний вимір набуває «обертональних смислів»: «музика має семантичну обертональну сферу, що присутня як в композиторській, так і виконавській творчості у вигляді свого роду астральних тіл, німбів» [14, 107]. Саме цей внутрішній вимір є більш насиченим, в той час як зовнішня побудова характеризується домінуванням повільних темпів, зупинок та згасань. Таке протиставлення внутрішнього світу зовнішнім засобам втілення є прикладом не полярності, а синтезу, розрахованим на розуміння смислових підтекстів. Фрагментарність та відкритість врешті вибудовують розосереджену форму постлюдії (dispers form), а інтонаційний вимір здатний розкрити семантичний шар певного історико-культурного часу.

«Postludien» (1981/82) Валентина Сильвестрова є своєрідним триптихом, де кожна п’єса присвячена трьом епохам, які вже промайнули. Перша *«Постлюдія DSCH»* для сопрано, скрипки, віолончелі та фортепіано межує з меморіальним жанром, де напрочуд яскраво представлено варіацію на тему-монограму Д. Шостаковича, що зберігає принципи музичного мислення та риси стилю композитора. Звернення до лексики іншого композитора має прояв на рівні застосування монограми як цитати, що породжує різні, здавалося б, не пов’язані з нею мотиви. Так, у першому звучанні монограми прочитуються два образи, побудовані на основі ляментозної інтонації, але різні за характером та смисловим наповненням, де висхідна секунда (d-es) звучить гостродраматично й динамічно, у той час як низхідна (c-h) – лірико-трагічно. У такому контексті сама монограма прочитується як знак цілої епохи з її характерними інтонаціями плачу, самотності, а тематичний матеріал ніби розірваний на окремі «уламки». У цій

постлюдії напрочуд органічно поєднано майже протилежні образи, в чому знаходить прояв сам принцип постлюдійності. Трагедійна інтонація розчиняється у лірико-просвітленому звучанні, що, ніби живий струмінь, вливається у драматургічну канву твору, а висхідні секундові секвенційні мотиви, не знаходячи устою, спадають незаповненими квінтовими інтонаціями, які підхоплює партія фортепіано.

Звернення до лексики Д. Шостаковича в контексті першої постлюдії є органічним, оскільки сам принцип постлюдійності був характерний і для творчості композитора, що мав прояв в останньому струнному Квартеті № 15 (твір. 144 мі-бемоль мінор), де повільний темп звучання без пауз між його шести частинами (attaca) створює майже вселенський трагічний образ. Використання монограми Д. Шостаковича та вибір складу інструментів драматургічно обґрунтований та мотивований незримим зв'язком між двома композиторами. Голос фортепіано доповнює голоси струнних, де на майже витонченому нюансі «dolcissimo» з вокалізованого «а» народжується ледь відчутне «Amen…», що ніби «розчиняється» у просторі як знак прощання з епохою, яка вже минула. Це світла туга за невідворотно минущим та, водночас, щира вдячність за те, що нею просякнуте й наповнене майбутнє, усвідомлення того, що відзвучало, але не зникло у музичному часопросторі.

У постлюдії виникає своєрідний рух назад від того, про що згадувалося, з метою відчути ледь помітний шлейф минулого. Зокрема, ляметозні низхідні мотиви в сопрановій партії спочатку «гаснуть» (4 т.), а у повторному проведенні звучать у дзеркальному оберненні (9 т.). У середньому розділі принцип повторюваності набуває фактурної організації матеріалу, в основі якого тріольна терцева група у партії скрипки та фортепіано (f-d, т. 15), що є своєрідною інваріантною структурою, яка завжди упізнається, навіть якщо отримує подальші трансформації. Своєрідне завмирання тріольної групи на верхній терції створює ефект обертонального мерехтіння, ледь відчутно посилений кварто-квінтовим мотивом на нюансі pizz. у віолончелі. Повторюваність репризного розділу збільшує його в об’ємі та призводить до деякої фрагментарності музичного матеріалу, в основі якого низхідний ляментозний мотив (друга частина монограми), семантика трагізму якого (на нюансі ppp зі штрихом dolcissimo) трансформується у скорботний «уламок» монограми («Amen…»). Цим композитор підкреслює важливість репризного розділу, у чому має прояв принцип постлюдійності. Загалом, принцип повторюваності у постлюдіях В. Сильвестрова має каденційний характер незалежно від його положення в контексті форми твору та є своєрідним інваріантом в утворенні варіативних структур, які оновлюють інтонаційний матеріал.

Другою у циклі є *Postludium*[1] *для скрипки соло*, що мислиться як алюзія до барочного типу з характерним імпровізаційним розвитком, на що вказує великий позатекстовий спектр значень. Знаковим є звернення композитора до мелодії «чужого слова» – старовинної балади, яка вже була озвучена в «Тихих піснях» раніше. Важливу формотворчу роль у постлюдії набуває низхідна квінтова інтонація-епіграф, як інтервальне зерно, з якого з’являються наступні мо-

тиви (тт.. 5-6, 12, 18-19, 24), семантика яких має цілий спектр значень – від ілюзорної пустоти до космічної гармонії.

Третя п'єса циклу – *Postludium*^{2} *для віолончелі та фортепіано* – є своєрідною алюзією романтичної елегії, в якій процес розвитку майже відсутній, а побудова заснована на послідовності двотактових кадансів, які динамічно й темпово поступово щезають, фактурно завмирають, але ніби продовжують своє існування у паузах. Характерним є повторення гармонічних та мелодичних зворотів, які щоразу звучать в новому прочитанні як прояв принципу єдності в різноманітності, варіантної множинності. Квінтова інтонація, що семантично пов'язана з лексикою жанру елегії, лежить в основі мотиву постлюдії, якою просякнутий не тільки мелодико-гармонічний, але й фактурний план, утворюючи секвенційний матеріал.

Якщо у другій постлюдії початкові інтонації суголосні заключному звороту, що звучить в d-moll, то у третій постлюдії на початку звучить тонічний тризвук D-dur як «чуже слово», що характерне для завершення інструментальних та вокальних творів романтизму. Остання постлюдія з циклу апелює до жанру елегії, яка «не може бути вичерпаною» [14, 127] та сприймається як своєрідне «післязвучання». Постлюдія з долею умовності може бути осягнута з позиції елегійної модальності (в інтерпретації Є. Назайкінського), при цьому модус модальності самої постлюдії прочитується як похідний по відношенню до романтичної елегійності, рефлектуючи у контекст образності, що має прояв на рівні музично-мовленнєвих засобів. Проте не образність обумовлює вибір музичних засобів, а саме музичне мовлення композитора дозволяє говорити про відтворення рис жанру елегії з її особливим світовідчуттям.

Такі алюзії до жанру елегії не випадкові, адже принцип постлюдійності характерний для елегії з її особливим типом драматургії, висхідними квартовими та низхідними секундовими інтонаціями, ямбічною ритмікою, гармонічною пульсацією, орієнтацією на камерність та сконцентрованість на внутрішньому часопросторі. У такому контексті жанр елегії прочитується як своєрідний знаковий простір із притаманним вокалізованим типом мелодики, близьким до вербального мовлення, вільною ритмізацією, підкреслено діатонічним планом консонантного простору, в якому відбувається співставлення далеких тональностей, перемінність гармонічних функцій, що прочитуються як пошук недосяжної гармонії. Таке відчуття стає можливим завдяки застосуванню прийому «уникнення тоніки», постійного пошуку опори (устою), що призводить до відчуття втрати реальності. Це своєрідна проекція принципу елегійності з його подвійною сутністю, чим підкреслюється співзвучність із тим часом, що промайнув, залишивши по собі тільки «елегійний шлейф». Звернення до семантики жанру елегії досить органічно втілено за допомогою музичної лексики, модус висловлювання якого також має минулий час (уже відзвучало, згадалося, промайнуло), повільний темп, мініатюрність форми та смисловий підтекст «розшифрованих миттєвостей» та «космічних пасторалей» (за висловленням В. Сильвестрова).

«Семантика прощання», з точки зору В. Сильвестрова, є характерною для жанру постлюдії в цілому, що є втіленням післязвукового простору, який дозволяє слухачеві поринути у світ образів. Для усіх п'єс циклу характерним є фонові педалі та повільні темпи, завдяки чому навіть паузи набувають звучання, а розосереджена фактура віддзеркалює внутрішню крихкість та легкість. Характерні особливості жанру постлюдії вплинули на виразность музичного мовлення В. Сильвестрова з характерною динамічною статикою та безконфліктною драматургією.

Принцип побудови з каденційного звороту впливає на тип драматургії постлюдії та є домінантною характеристикою жанру, що виник із заключного розділу форми. Зокрема, у першій постлюдії «DSCH» такими є перші п'ять тактів, що у подальшому (тт. 28-31) прозвучать на протилежному нюансі p>ppp зі штрихом Meno mosso. Проте, на початку мелодичний зворот звучить на нюансі від mf>p до mp>ppp та прочитується як кульмінаційний епізод всього твору. У цьому контексті досить цінним є думка Е. Назайкінського, який наголошував на аналогічних процесах у кодах музичних творів, де заключна фраза «тяжіє до логічно-смислової сторони змісту» [13, 279]. Структурну роль у формотворенні постлюдій відіграє і принцип повторюваності, де мотиви відлунням звучать в інших голосах партитури.

У постлюдіях наявна велика кількість агогічних градацій, де штрих стає повноцінним елементом смислового виміру та впливає на тип драматургії жанру, що у працях теоретиків отримав назву «медитативного» (в термінології В. Холопової), «відкритого» або «розімкненого» (в термінології Є. Чигарьової). Серед основних смислових асоціацій терміна «медитативний» наявні роздум та зосередженість, проте медитативність може вважатися якістю самого процесу творчості, з притаманним йому вільним плином думки, самозаглибленням та рефлексією. В постлюдіях медитативність реалізується за допомогою агогічних (dolcissimo leggier, sotto vose, lontano) прийомів, деталізованих динамічних відтінків (mf>pp; p>ppp), характерних прийомів «обертональних шлейфів», що сонорним сяйвом огортають післязвучання, розмиваючи їх, чим підсилюють ефект «мерехтіння» думки. Метроритмічні особливості медитативності при уявній статиці набувають рис внутрішнього конфлікту на рівні поєднання чітких ритмічних формул із розосередженими, плинними формами (тріольні групи із залігованими звуками).

Напрочуд змістовними є деталізовані авторські ремарки, що мають найтонші градації та слугують своєрідним вектором спрямування слухацької уваги, завдяки чому можливим стає відкриття ціннісного виміру музичного твору, а виконавські характеристики «входять у текст і стають його невід'ємною частиною» [14, 115]. Зокрема, суто авторським є позначення уповільнення темпу, що має не стільки функціональну роль, скільки смислове навантаження; ремарки на зразок «незначне» rit.¬, тимчасове m.m.¬, або «модуляція подвоєного звука у фортепіанний тон», які автор мислить як смисловий простір музичного тексту тощо. Саме в таких уточненнях, своєрідних quasi-характеристиках музичного тексту розкривається смисловий вимір постлюдій В. Сильвестрова. Деталізова-

на агогіка може вважатися характерною ознакою постлюдії як жанру з його крихкістю форм, прозорістю фактури, статичною динамікою, пластичністю й континуальністю думки.

Елементи музичної лексики в постлюдіях набувають не стільки індивідуалізованих ознак, скільки знакових, наповнюючи смисловий шар жанру. Як знакова структура прочитується прозора *фактура* постлюдій композитора, завдяки якій музичний простір стає розосередженим, а часовий набуває функцій організації музичного матеріалу, що існує у власному вимірі, де уповільнення звучання сприймається не як «звукова нерухомість», а як обертональний простір. При цьому окремі голоси, які вже прозвучали, можуть бути підхопленими на інших фактурних рівнях і продовжити звучати в різних голосах луною в єдиному педалізованому звучанні.

Як принцип розвитку мелодичного висловлювання у постлюдії прочитується лінеарність, що, попри різні зупинки та повтори, синтезує різний музичний матеріал, надаючи йому структурної цілісності. При цьому мелодичні лінії (вокалізоване соло в першій постлюдії, інструментальне соло у двох наступних) не набувають значення окремого засобу виразності, а вплітаються у музичну канву мелодичного матеріалу, створюючи єдиний ансамбль звучання. Важливими характеристиками постлюдій є мініатюрна форма, принцип мотивного руху, тривалі обертональні паузи, прозорий фактурний малюнок, що має розосереджену структуру окремих голосів, які в сукупності утворюють своєрідну рухому статику.

Наукова новизна полягає у виявленні міжтекстових асоціативних зв’язків на рівні фігур інтексту та їх функцій в контексті музичного формоутворення, де «чуже слово» набуває значення не тільки структурного компонента, але й семантичного зерна, навколо якого сконцентровано змістовні рівні музичного тексту.

Висновки. Отже, метод текстових взаємодій є виправданим у контексті семіотичного підходу, де виявлення фігур інтексту дозволяє осягнути логіку та принцип організації музичного тексту. Виявлення цитацій і текстових алюзій, як важливого засобу конструювання смислу музичного тексту, віддзеркалює специфіку світосприйняття і характер художнього мислення композитора, який володіє особливим видом текстової імплікації.

Примітки

[1] Друга постлюдія для скрипки соло присвячена Тетяні Грінденко, видатній сучасній скрипальці, організатору першого ансамблю «Академія старовинної музики», творчість якої була спрямована на відродження аутентичного виконання старовинної музики.

[2] Третя постлюдія для віолончелі та фортепіано присвячена Івану Монігетті, відомому віолончелісту, якому композитор присвятив ще один свій твір – Сонату для віолончелі та фортепіано (1983).

Література

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1998. – 344 с.

2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. / Р. Барт. – М.: «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.

3. Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 6-31.

4. Дьячкова Л. С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения / Л. С. Дьячкова // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129. – С. 17-40.

5. Зинькевич Е. С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема / Е. С. Зинькевич // Mundus musicae. Тексты и контексты: избранные статьи. – К.: Задруга, 2007. – С. 7-17.

6. Кац Б. А. Об интертекстуальности последней симфонической темы Брамса / Б. А. Кац // Выбор и сочетание: открытая форма: Сб. ст. к 75-летию Ю. Г. Кона. – Петрозаводск; СПб., Музфонд, 1995. – С. 102-108.

7. Климовицкий А. И. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия / А. И. Климовицкий // Россия – Европа: контакты музыкальных культур: Сб. научных трудов Рос. института истории искусств. Проблемы музыкознания. – Вып. 7. – СПб., 1994. – С. 221-274.

8. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427-457.

9. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Ю. Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская школа. – М.: Гнозис, 1994. – С. 50-51.

10. Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа / М. Г. Раку // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 9–21.

11. Ревзина О. Г. О понятии коннотации / О. Г. Ревзина // Языковая система и ее развитие во времени и пространстве: Сб. научн. статей. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 436-446.

12. Мартынов В. И. Зона opus post, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/199201-zona-opus-posth-ili-rozhdenie-novoy-realnosti/#toc9

13. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

14. Нестьева М. И. Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе. Беседы, статьи, письма / М. И. Нестьева. – К., 2004. – 145 с.

15. Сильвестров В. В. Сохранять достоинство / В. В. Сильвестров // Советская музыка. – 1994. – № 4. – С. 16.

16. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Н .Холопов // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 52-104. – Режим доступа: http://www.kholopov.ru/izm/

17. Чередниченко Т. В. Валентин Сильвестров. / Т. В. Чередниченко // Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение. – 2002. – С. 331.

18. Чигарёва Е. И. А. Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци: к проблеме медитативной концепции / Е. И. Чигарёва // Музыкальное искусство и религия. – М., 1994. – С. 104–117.

References

1. Aranovskiy, M. G. (1998). Musical text. Structure and properties. Moscow: Music [in Russian].

2. Bart, R. (1994). Selected works. Semiotics. Poetics. Moscow: «Progress», «Universe» [in Russian].

3. Bakhtin, M. M. (1975). Problems of content, material and form in verbal creativity. Issues of Literature and Aesthetics. Moscow: Imag. Literature [in Russian].

4. Dyachkova, L. S. (1994). Intertext problems in the artistic system of a musical work. Interpretation of a musical work in the context of culture. The Gnesins RAM, 129, 17-40 [in Russian].

5. Zinkevich, E. S. (2007). The logic of the artistic process as a historical and methodological problem. Mundus musicae. Texts and contexts: selected articles. Kyiv: Zadruga [in Ukrainian].

6. Katz, B. A. (1995). Intertextuality of the last symphonic theme of Brahms. Selection and combination: an open form. Collections of articles dedicated to the memory of Yu. Kon. Petrozavodsk; SPb.: Muzfond [in Russian].

7. Klimovitsky, A. I. (1994). «The Queen of Spades» by Tchaikovsky: cultural memory and cultural premonitions. Russia-Europe: contacts of musical cultures: Collection of the scientific works of Rus. Institute of Art History. Problems of musicology, 7, 221-274 [in Russian].

8. Kristeva, Yu. (2000). Bakhtin word, dialogue, novel. French semiotics: From structuralism to poststructuralism. (Kosikov G., Trans). Moscow: IG Progress [in Russian].

9. Lotman, Yu. M. (1994). Lectures on Structural Poetics: Yu. Lotman and Tartu-Moscow School. Moscow: Gnosis [in Russian].

10. Raku, M. G. (1999). «The Queen of Spades» of the Tchaikovsky brothers: experience of intertextual analysis. Music Academy, 2, 9-21 [in Russian].

11. Revzina, O. G. (2001). On the notion of connotation. Language system and its development in time and space. Moscow: MGU [in Russian].

12. Martynov, V. I. (2005). Zone opus post, or the birth of a new reality. Retrieved from http://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/199201-zona-opus-posth-ili-rozhdenie-novoy-realnosti/#toc9 [in Russian].

13. Nazaikinskiy, E.V. (1982). Logic of musical composition. Moscow: Music [in Russian].

14. Nestieva, M.I. (2004). Valentin Silvestrov. Music is the singing of the world about oneself. Conversations, articles, letters. Kyiv [in Ukrainian].

15. Sylvestrov, V. V. (1994). Preserve Dignity. Soviet Music, 4, 16 [in Russian].

16. Kholopov, Yu. N. (1982). Changing and unchanging in the evolution of musical thinking. Problems of tradition and innovation in contemporary music. Moscow: Sov. Composer. Retrieved from http://www.kholopov.ru/izm/ [in Russian].

17. Cherednichenko, T.V. (2002). Valentin Silvestrov. Music stock. The 70th. Problems. Portraits. Cases. Moscow: New literary review [in Russian].

18. Chigareva, E.I. (1994). A. Schnittke. Choral concert on verses by G. Narekatsi: to the problem of the meditative concept. Musical art and religion, 104-117 [in Russian].

УДК 785.161

Тормахова Вероніка Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри джазу та естрадного співу
Київського національного університету
культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ДЖАЗІ

Метою роботи *є аналіз особливостей інтерпретації в джазовому мистецтві та її зв'язок з явищем імпровізації.* ***Методологія*** *полягає в застосуванні методів аналізу, синтезу. Застосування зазначених методів пов'язане з дослідженням сучасної музикознавчої літератури, в якій представлені різні погляди на музичну інтерпретацію, в тому числі і в джазі.* ***Наукова новизна*** *полягає у дослідженні специфіки інтерпретації джазових творів, яке демонструє поєднання стабільного та мобільного факторів. Наголошується на тому, що в джазі завдяки явищу імпровізації постає широке поле для появи інтерпретаційних виконавсько-композиторських версій. Здійснено виокремлення рис джазового мистецтва останніх років, в якому змінюється характер імпровізації у бік розширення виконавського творчого потенціалу. Вперше в українському музикознавстві представлено погляди американських дослідників J. Brye та J. Levinson.* ***Висновки.*** *Поява інтерпретаційних версій твору є сутнісною рисою музичного мистецтва. Є ряд стильових напрямків, для яких створення власного бачення композиції є неминучим, серед яких провідна роль відводиться джазу. Ступінь виконавської свободи при відтворенні джазового стандарту найбільш яскраво проявляється у музичній імпровізації. Попри те, що існує ряд своєрідних «обмежень» при побудові самої імпровізації, в музиці XXI ст. відбувається розширення принципів її реалізації. Імпровізація на квадрат, лад, стиль (окрім більш традиційної імпровізації) сприяють появі чисельних інтерпретаційних версій джазових творів, які в повній мірі втілюють ідею єднання традиції та новації, стабільного та мобільного чинників, що є основою розвитку мистецтва.*

Ключові слова: *інтерпретація, імпровізація, джаз, виконавець.*

Тормахова Вероника Николаевна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры джаза и эстрадного пения Киевского национального университета культуры и искусств*

Особенности интерпретации в джазе

Целью работы *является анализ особенностей интерпретации в джазовом искусстве и его связь с явлением импровизации.* ***Методология*** *заключается в применении методов анализа, синтеза. Применение указанных методов связано с исследованием современной музыковедческой литературы, в которой представлены различные взгляды на музыкальную интерпретацию, в том числе и в джазе.* ***Научная новизна*** *заключается в исследовании специфики интерпретации джазовых произведений, которое демонстрирует сочетание стабильного и мобильного факторов. Подчеркивается, что в джазе благодаря явлению импровизации возникает широкое поле для появления интерпретационных исполнительно-композиторских версий. Осуществлено выделение особенностей джазового искусства последних лет, в котором меняется характер импровизации в сторону расширения исполнительского творческого потенциала. Впервые в украинском музыковедении представлены взгляды американских исследователей J. Brye и J. Levinson.* ***Выводы.*** *Появление интерпретационных версий произведения является сущностной чертой музыкального искусства. Есть ряд стилевых направлений, для которых создание собственного видения композиции является неизбежным, среди которых ведущая роль отводится джазу. Степень исполнительской*

© Тормахова В. М., 2017

свободы при воспроизведении джазового стандарта наиболее ярко проявляется в музыкальной импровизации. Несмотря на то, что существует ряд своеобразных «ограничений» при построении самой импровизации, в музыке XXI в. происходит расширение принципов ее реализации. Импровизация на квадрат, звукоряд, стиль (кроме более традиционной импровизации) способствует появлению многочисленных интерпретационных версий джазовых произведений, которые в полной мере воплощают идею единения традиции и новации, стабильного и мобильного факторов, является основой развития искусства.

Ключевые слова: *интерпретация, импровизация, джаз, исполнитель.*

***Tormakhova Veronika**, PhD in Arts, associate professor, associate professor of the Department of Jazz and Pop singing, Kyiv National University of Culture and Arts*

The features of interpretation in jazz

***Purpose of Research.** The purpose of the article is to analyse the characteristics of interpretation in jazz and its relationship with the phenomenon of improvisation. **Methodology.** The methodology consists of such methods as analysis and synthesis. The author applies the methods, associated with musicological study of modern literature, which presents different views on the interpretation of the music, including jazz**. Scientific novelty.** The scientific novelty is to study the specifics of jazz interpretations of works that highlights a combination of stable and mobile factors. It is noted that the jazz improvisation, due to the phenomenon, raises a wide field for the emergence of interpretational composer-performing versions. The author distinguishes the features of the today jazz, which changes the nature of improvisation towards the expansion of executive creativity. For the first time in Ukrainian musicology, the views of American researchers J. Brye and J. Levinson are presented. **Conclusions.** The appearance of interpretational versions of the work is an essential feature of the music. There are a number of stylistic directions, which create their own vision of the compositions. It is inevitable, including the leading role of jazz. The degree of freedom of performance in the playing of jazz shows the standards in musical improvisation. Although there are some sorts of «restrictions» in the construction of the improvisation in the music of the XXI century. The improvisations on the square, scale, style (except for the more traditional improvisation) contribute to the emergence of numerous interpretational versions of jazz works that fully embody the idea of the unity of tradition and innovation, stable and mobile factors that are the basis of art.*

Key words*: interpretation, improvisation, jazz, performer.*

Актуальність теми дослідження. Музика як вид мистецтва безпосередньо пов’язана з процесуальністю. На відміну від живопису, в якому мистецький твір постає у сталому, завершеному вигляді, в музиці, в силу наявності такого неодмінного компонента як виконання, звукова версія кожного разу трохи видозмінюється. Цей процес знаходить своє відображення у явищі інтерпретації. У джазі специфіка інтерпретації має характер, що принципово відрізняє його від іншої неакадемічної музики. Дослідження особливостей джазової інтерпретації та її зв'язок з імпровізацією є актуальним завданням, розробка якого сприятиме формуванню уявлення про сутність та специфіку створення інтерпретаційних версій в різних стилях.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема музичної інтерпретації представлена в ряді робіт, в яких основний науковий інтерес припадає на дослідження специфіки самого явища та його типологічних рис в межах академічної музики. Це праці В. Москаленка, В. Тормахової. Специфіка джазового мистецтва, власне його сутність нерозривно пов’язана з імпровізацією, вивченню якої приділено увагу таких дослідників, як Є. Барбан, О. Баташев, Д. Лівшиц. Деякі

аспекти музичної інтерпретації в джазовому мистецтві представлені в роботах американських дослідників, насамперед John Brye та Jerrold Levinson.

Метою дослідження є аналіз особливостей інтерпретації в джазовому мистецтві та її зв'язок з явищем імпровізації.

Виклад основного матеріалу**.** Для музичного твору притаманне поєднання стабільного та мобільного факторів. З одного боку, існує текст, що не повинен змінюватися, проте під час кожного виконання відбувається його переосмислення та створюється нова інтерпретаційна версія. Сучасний мистецтвознавець В. Москаленко вказує на те, що текст музичного твору є повідомленням про музично-інтонаційну програму, яка створена композитором і сприймається слухачем в нескінченних варіантах її виконавчих втілень. «У музиці головним об'єктом інтерпретування є музичний твір. Мета музичної інтерпретації – розкрити його виражальні можливості. Досягнення цієї мети в крупному плані передбачає два етапи творчої діяльності інтерпретатора: 1) розуміння музичного твору; 2) створення його інтерпретаційної версії» [5, 108]. Відповідно виникає питання про те, яким чином реалізується цей принцип в джазі. Джазове мистецтво представлено різноманітними стильовими відгалуженнями, в яких роль творчого начала виконавців є не однаковою, так, абсолютно різними є напрямки бібоп та smooth-джаз. Проте є деякі спільні аспекти. Насамперед в джазі на перший план виступає особистість музиканта як носія творчості, що має синтетичний характер та тлумача художньої інформації, тому такий тип творця містить в собі якості і композитора. Джазовий музикант не обмежений нотним текстом і вказівками композитора, в певному сенсі сам виконавець є співавтором.

Основою джазового мистецтва є стандарти – музичний твір, що є частиною загальновідомого джазового репертуару. В основному, джазові стандарти у нотному записі представлені у вигляді мелодії з «цифровкою» – позначенням акордів у буквено-цифровому вигляді. В даному випадку саме це виступає основою тексту, який буде піддаватись інтерпретації. Можлива також наявність певних «еталонних» виконань кожної композиції, аудіо- чи відеозапис якої буде текстом. Американський дослідник Джон Брє (John Brye) наголошує на тому, що, на превеликий жаль, в джазі нотний текст відіграє набагато менш важливу роль, ніж в академічній музиці. Нотний запис досить важко може передати відчуття свінгу, специфіку метроритмічної організації, специфіку артикуляції. Також внаслідок недостатньої розробленості системи запису джазового тексту неможливо точно позначити авторський задум. «Існує проблема прочитання, інтерпретації та вірного відтворення стилю джазової музики. Позначки для інтерпретації і артикуляції, які можна знайти в нотах джаз-бендів абсолютно відрізняються за змістом від тих, що є в оркестровій музиці. Це ускладнюється тим фактом, що видавці джазової музичної літератури ще не прийшли до певних універсальних систем щодо створення стандартизованої системи позначень і артикуляції» [7, 1]. Так у своїй роботі «Interpretation of Jazz Band Literature» він наводить практичні рекомендації щодо вірної нотації джазових композицій, порівнюючи вірну та хибну артикуляцію, специфічну ритмічну організацію. Дж.

Брє пропонує в якості необхідної умови при створенні інтерпретації джазового твору починати з прослуховування, яке не може бути заміненим розучуванням лише нотного тексту. «Незалежно від того, в якому джазовому стилі написана музика, яку грає колектив, виконавці та режисер повинні знати, як вона звучить. Проводячи деякий час у прослуховуванні композиції в різних музичних стилях, вони прийдуть до їх глибшого розуміння і оцінки… Пам'ятайте, що «музика» – це звук, а запис на сторінці це всього лише приблизне визначення» [7, 8].

Коли виконавець створює інтерпретаційну версію джазового стандарту, він володіє широким колом можливостей. Серед компонентів, які найпершими піддаються змінам, можна згадати інструментовку, аранжування, що можуть бути будь-якими та регулюватися наявним виконавським складом. Попри те, що гармонічна послідовність задана текстом, досить часто навіть вона піддається змінам в ході виконання. Більше того, насичення гармонічної лінії яскравою акордикою, з використанням тритонових замін, еліпсів, непередбачуваних звоpотів є ознакою професійного рівня виконавця, який не лише відтворює, але й додає власне творче начало. Аналізуючи специфіку вокальної інтерпретації в джазі, американський мистецтвознавець Дж. Левінсон (Jerrold Levinson) вказує на те, що свобода співака стосовно зміни обраного стандарту є набагато більшою ніж у виконавця класичного репертуару. «Ця свобода включає в себе, але не обмежується змінами метру; замінами звуків мелодії; замінами слів; переаранжуванням; зміною ритму; змінами акцентів; зміною стилю, наприклад, з балади на свінг чи босу; змінами стилю середини пісні; варіаціями з темпом; чи співати чи ні у вступі…» [8, 1]. Часом така величезна свобода зводить існуючі інтерпретації у більш високу форму, що їх називають «каверами». На думку Левінсона, виконуючи джазовий стандарт, неможливо не інтерпретувати його, він завжди виступає в якості повідомлення.

Творча інтерпретація джазового виконавця використовуються у відповідності з різними напрямками, в яких працює музикант. Свінгова музика передбачає більш осмислений підхід до форми твору, його аранжування; імпровізація у свінгу передбачає демонстрацію не технічних можливостей музиканта, а оригінальність джазового мислення, логічність, пропорційність, естетичну привабливість імпровізованих фраз. «Важливе значення для інтерпретації також має вибір стильового напрямку, в якому буде виконаний той чи інший джазовий стандарт. Від стилю залежить ритміка, гармонічна мова, трактування мелодики, фразування, тембр, штрихи та інші засоби музичної виразності. У більшості випадків джазові стандарти в наш час виконуються не в тих стилях, в яких були створені і це не може на них не вплинути» [6, 243-244]. Також професійне аранжування і якісний звук (робота звукорежисера) в сучасному джазі відіграє все більшу роль в інтерпретації джазового стандарту, створюючи неповторні і оригінальні композиції.

Варто відмітити, навіть якщо джазовий стандарт виконується в певному сенсі «традиційно» – відтворюючи аранжування, стильову приналежність, гармонічну та мелодійну лінії, метроритмічну організацію, що стали загальновідо-

мими завдяки яскравим версіям «легенд джазу» – залишається широке коло для створення власної інтерпретації, що проявляється у явищі імпровізації, без якої джаз втрачає власну сутність. О. Лукіна вказує на те, що можна виокремити тріаду, яка б характеризувала сходження від поступового осягнення матеріалу до повноцінної творчості: імітація – інтерпретація – імпровізація [4]. Варто зазначити, що подібний підхід дослідниця виокремлює у зв'язку з вихованням творчого розвитку у дітей під час музикування. Проте ця ідея заслуговує на увагу. Адже в ході створення власної інтерпретаційної версії в джазі, важливим і необхідним компонентом є імпровізація – сольна чи групова – виконавців.

Розглянемо явище імпровізації більш детально. О. Баташев вказує, що механізм сприйняття композиції та імпровізації є різним. В першому випадку, коли слухач прослуховує композицію, він намагається віднайти щось нове у інтерпретації виконавця, адже почути твір можна неодноразово. Проте, при сприйнятті імпровізації, яка створюється в той самий момент, як грається, потрібне розуміння як з боку публіки, так і інших учасників ансамблю. Така вимога сприяє тому, що виразні засоби повинні обиратися з тих, які включені в певну стійку систему художньої комунікації [2]. Отже, інтерпретація в джазі пов'язана з імпровізацією. Остання ж завжди має комунікативний характер, причому направлена як на «розмову» не лише зі слухачем, але й з іншими виконавцями.

Е. Барбан зазначає, що джазова імпровізація – це різновид комунікативної ситуації (як акт виконання і сприйняття). «Джазова комунікація будується за класичною в теорії інформації шеннонівській схемі: є носій інформації (передавач, імпровізатор), одержувач її (приймач, слухач) і канал зв'язку, що передає інформацію, ступінь «шуму» в якому (перешкоди, що перешкоджають сприйняттю) впливають на адекватність передачі інформації (музичного змісту). При ідеальному випадку джазової комунікації (практично нездійсненної) створена імпровізатором музика повинна без «втрат» у всіх ланках комунікативного ланцюга осягатися слухачем; при цьому комунікативні навички («репертуари») імпровізатора і слухача повинні ідеальним чином співпасти» [1, 163].

Варто відмітити, що хибним буде твердження щодо абсолютної свободи імпровізатора. Насправді, існує ряд закономірностей, які так чи інакше мають враховуватися музикантом при створенні власної імпровізації. Е. Барбан зазначає, що у будь-якому джазовому напрямку існує великий набір інтонем – це мінімальні стійкі інтонаційні обороти. На початку імпровізації музикант здійснює відбір тонем (мінімальна одиниця інтонаційної значимості), інтонем та мотивів. Для кожного джазового напрямку характерний свій «інтонаційній словник, який є вирішальним для його жанрового впізнання. Власне категорії джазової композиції, насамперед такі, як тема, квадрат, риф, паттерн, брейк по-різному трансформуються в ході імпровізації. Адже в музичному творі завжди присутня опозиція стабільного і мобільного начал. Д. Лівшиц зазначає, що «імпровізація реалізується в єдності старого (напрацьовані обороти) і нового (манера їх подачі, характер з'єднання)» [3, 15-16].

З другої половини XX ст. джаз видозмінюється, а разом з ним і характер імпровізації, вона стає більш різноманітною, породжуючи велику кількість інтерпретацій одного твору. Цю тенденцію детально змальовує Д. Лівшиц: «Відтепер джазовий стиль втілює нові імпровізаційні принципи: імпровізація на квадрат (бі-боп), на лад (модальний джаз), вільна імпровізація (фрі-джаз), імпровізація на стиль (джаз-рок і фьюжн)… У джазі останньої третини XX століття (джаз-рок, фьюжн, пост-ф'южн) в ролі імпровізаційної моделі виступають характерні елементи стилю, часом не джазового – рок-н-рольна метроритмічна пульсація на 8/8 в джаз-році, орієнтальні ладові і ритмічні утворення у фьюжн, звучання акустичних інструментів в пост-ф'южн» [3, 15].

Можна відмітити, що для українського джазового мистецтва XXI ст. притаманний досить високий рівень майстерності виконавців, які мають своє власне творче «обличчя» та можуть конкурувати з закордонними провідними джазовими виконавцями. «Сучасні джазові виконавці воліють йти шляхом спеціалізації глибинних принципів інструментальної техніки, прагнуть до осягнення гармонійних і ритмічних особливостей стилів сучасного джазу, «інструментальних» способів мислення. Актуальною тенденцією також є індивідуалізація музикантом власної манери виконання, яка так чи інакше присутня в будь-якій композиції, виконуваної ним, до якого б напрямку джазу вона не відносилась» [6, 242].

Наукова новизна полягає у дослідженні специфіки інтерпретації джазових творів, яке демонструє поєднання стабільного та мобільного факторів. Наголошується на тому, що в джазі завдяки явищу імпровізації постає широке поле для появи інтерпретаційних виконавсько-композиторських версій. Здійснено виокремлення рис джазового мистецтва останніх років, в якому змінюється характер імпровізації у бік розширення виконавського творчого потенціалу. Вперше в українському музикознавстві представлено погляди американських дослідників J. Brye та J. Levinson.

Висновки. Поява інтерпретаційних версій твору є сутнісною рисою музичного мистецтва. Проте є ряд стильових напрямків, для яких створення власного бачення композиції є неминучим, серед яких провідна роль відводиться джазу. Ступінь виконавської свободи при відтворенні джазового стандарту найбільш яскраво проявляється у музичній імпровізації. Попри те, що існує ряд своєрідних «обмежень» при побудові самої імпровізації, в музиці XXI ст. відбувається розширення принципів її реалізації. Імпровізація на квадрат, лад, стиль (окрім більш традиційної імпровізації) сприяють появі чисельних інтерпретаційних версій джазових творів, які в повній мірі втілюють ідею єднання традиції та новації, стабільного та мобільного чинників, що є основою розвитку мистецтва.

Література

1. Барбан Е. Джазовая импровизация (к проблеме построения теории) // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сборник статей. – М.: Сов. композитор, 1987. – С.162-183.

2. Баташев А. Феномен импровизации. [Електроний ресурс]. – Режим доступу: http://www.jazz.ru/pages/batashev/improvisation.htm.

3. Лившиц Д. Р. Феномен импровизации в джазе: Автореф. дисс. кандидата искусствоведения / 17.00.02 – Музыкальное искусство. – Нижний Новгород – 2003. – 24 с.

4. Лукина Е. В. Имитация, интерпретация и импровизация как этапы творческого развития младших школьников в процессе инструментального музицирования: Автореф. канд. педагог. наук./ 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (музыка). – М., 2008. – 18 с.

5. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. № 1(1). – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. – С.106-111.

6. Тормахова В. М. Сучасний погляд на інтерпретацію джазових стандартів // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28-30 квітня 2015 р. – К.: НАКККіМ, 2015. – С.242 – 244.

7. Brye J. Interpretation of Jazz Band Literature [Електроний ресурс]. – Режим доступу: http://www.timusic.net/wp-content/uploads/jazz+artikulation.pdf.

8. Levinson J. Jazz vocal interpretation: a philosophical analysis // JAAC 2012, special issue ‘Song’. – 23 p.

References

1. Barban, Ye. (1987). Jazz improvisation (the problem of constructing a theory). Soviet jazz. Problems. Developments. Master. Digest of articles. (pp.162-183). Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

2. Batashev, A. (1987). The phenomenon of improvisation. Retrieved from: http://www.jazz.ru/pages/batashev/improvisation.htm [in Russian].

3. Livshits, D. R. (2003). The phenomenon of improvisation in jazz. Extended abstract of candidate’s thesis. Nizhniy Novgorod [in Russian].

4. Lukina, Ye. V. (2008). Imitation, interpretation and improvisation as stages of the creative development of younger schoolboys in the course of instrumental music making: Extended abstract of candidate’s thesis. Moscow [in Russian].

5. Moskalenko, V. H. (2008). Analysis in the perspective of musical interpretation. Visnyk of National Music Academy of Ukraine Tchaikovsky, 1, 106-111 [in Ukrainian].

6. Tormakhova, V. M. (2015).The modern view on the interpretation of jazz standards. Art Education in the cultural space of Ukraine XXI century. (pp.242-244). Kyiv, NAKKKiM [in Ukrainian].

7. Brye, J. Interpretation of Jazz Band Literature. Retrieved from http://www.timusic.net/wp-content/uploads/jazz+artikulation.pdf [in English].

8. Levinson, J. (2012). Jazz vocal interpretation: a philosophical analysis, JAAC, special issue ‘Song’ [in English].

УДК: 792.73:784:78.09

Ланіна Тетяна Олександрівна,
старший викладач кафедри
академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка

ФЕНОМЕН ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРОПРОСТОРІ

Мета роботи *- вивчення феномену естрадного вокального ансамблю та особливостей його існування в сучасному культуропросторі.* ***Методологія*** *роботи полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Контекстний та системний методи уможливлюють дослідження художніх феноменів у їхньому безпосередньому включенні у цілісність культури, в систему її органічних взаємозв'язків. Окрім того, було використано культурологічний метод, який передбачає цілісний підхід до феномена культури, виокремлення у ньому сутнісних шарів та аспектів, що органічно перетинаються один з одним. Зазначений методологічний підхід дає змогу розкрити та піддати аналізу певні погляди на зазначені поняття.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в визначенні естрадного вокального ансамблю як феномену культури, а також особливостей його функціонування в сучасному культуропросторі.* ***Висновки.*** *Естрадний вокальний ансамбль виступає як феномен сучасності, що є відображенням культури, її реалій, образів і вподобань. Визначення його як феномена сучасного культуропростору дозволяє розглядати його як системне, багатоаспектне явище, яке, в свою чергу, стає суб'єктом культуропростору і сприяє комунікаційним процесам в суспільстві. Визначено, що в реаліях сучасного культуропростору саме естрадний вокальний ансамбль виступає відображенням в художній області парадоксу збереження індивідуального в типовому.*

Ключові слова: *естрадний вокальний ансамбль, культуропростір, ансамблеве виконавство.*

Ланина Татьяна Александровна*, старший преподаватель кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченка*

Феномен эстрадного вокального ансамбля в современном культурном пространстве

Цель работы - изучение феномена эстрадного вокального ансамбля и особенностей его существования в современном культурном пространстве. ***Методология*** *работы заключается в применении сравнительного, историко-логического методов. Контекстный и системный методы дают возможность исследования художественных феноменов в их непосредственном включении в целостность культуры, в систему ее органических взаимосвязей. Кроме того, был использован культурологический метод, который предусматривает целостный подход к феномену культуры, выделение в нем сущностных слоев и аспектов, которые органично пересекаются. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу определенные взгляды на эти понятия.* ***Научная новизна*** *работы заключается в определении эстрадного вокального ансамбля как феномена культуры, а также в изучении особенностей его функционирования в современном культурном пространстве.* ***Выводы.*** *Эстрадный вокальный ансамбль выступает отражением современных реалий, образов и предпочтений. Всестороннее изучение феномена такого ансамбля позволяет предполагать, что он из системного многоаспектного явления становится субъектом культуропросторанства и способствует коммуникационным процессам в обществе. Кроме того, установлено, что в реалиях современного бытия именно эстрадный вокальный ан-*

© Ланіна Т. О., 2017

самбль выступает как отражение в художественной области парадокса сохранения индивидуального в типичном.

Ключевые слова: *эстрадный вокальный ансамбль, культурное пространство, ансамблевое исполнительство.*

Lanina Tetiana, *senior lecturer of the Department of the Academic and variety singing, the Institute of Arts, Borys Grinchenko Kyiv University*

The phenomenon of a pop vocal ensemble in contemporary cultural space

Purpose of Research. *The research is related to the studying of the vocal pop forms, including the consideration of the phenomenon of a pop vocal ensemble in contemporary cultural space. This work is dedicated to variety shows and their art specific characteristics in context of vocal and ensemble performance and ways of their professionalization under modern conditions.* ***Methodology.*** *The methodological approach allows to reveal and to analyse artistic phenomenon as a part of the cultural process. The author uses the cultural method in the research. This approach allows us to consider all parts of it and their relationship.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of the work is an attempt to consider a pop vocal ensemble as a phenomenon of modern culture that has a huge social and psychological potential. The sources of Variety Show Art are studied. The theoretical problems of the pop vocal ensemble are researched. The character determination and the specific characteristics of the variety show are analysed. The sources of their origin and spreading of vocal ensemble and the variety show performance are researched its origin and genre structures and performance peculiarities are considered.* ***Conclusions.*** *The pop vocal ensemble presents a reflection of contemporary realities, images and preferences. The comprehensive study of the phenomenon of the ensemble suggests that this systemic multidimensional phenomenon becomes subject of the cultural space and facilitates communication processes in society. The author also determines that the pop-vocal ensemble appears as a reflection in the field of art of modern life and a typical individual of epoch.*

Key words*: pop vocal ensemble, cultural space, ensemble performance.*

Актуальність теми дослідження**.** Сьогодні ми дедалі частіше стикаємося з потребою якісного відображення реалій сучасного буття в мистецтві. Це обумовлено розвитком національної культури, виникненню власних інтерпретацій всесвітньо усталених форм в контексті української ментальності. На жаль, в сучасному культуропросторі достатньо великий розбіг видів мистецтва викликає скоріше психологічну деструкцію у реципієнта. Потреба збереження національного та вихід на новий постглобалізаційний рівень формує необхідність звернення до усталених мистецьких форм. Одним з найбільш природних видів мистецтва є вокальне мистецтво. Вокальна культура, склавшись і відокремившись, зайняла своє місце в загальній культурі, і сьогодні відіграє значущу соціальну роль. Так, відбувається об'єднання композиторів, виконавців, цінителів музики та вокального виконання в особливе музичне співтовариство, з одного боку, зазначене національною своєрідністю, з іншого, – відповідне загальноєвропейським, і навіть світовим тенденціям. Використання пісні в житті людини сягає давнини. Голосова емоційна комунікація є генетично обумовленою складовою суспільного життя. Розвиток ансамблевого виконавства постає як цілком логічна складова вокального мистецтва, а в українській культурі – пісня, особливо у ансамблевому виконанні є майже архетипічним явищем. «Втілюючи провідні настрої, потреби та сподівання народу, саме пісня набуває тих комунікативних рис, які впливають на людську особистість та її входження в світовий контекст полікультурного простору» [3, 150]. Саме пісня є осередок втілення

найбільш важливих тем та образів, які хвилювали суспільство в певний час. Більше того, як відомо, саме вокальне мистецтво найбільш повно та доступно через вербально-словесне навантаження існує як маркер епохи. При цьому, слід зазначити, що сьогодні найбільш характерне звернення до естрадного вокального мистецтва. Звісно, що естрада традиційно належить до масової культури, яка орієнтована на задоволення інтересів споживача. Але в сучасному соціокультурному континуумі подання «складного» та «високого» більш простою мовою дозволяє певним чином виходити на новий рівень існування, щоб мінімізувати ті серйозні стреси, які навалилися на стале глобалізоване постіндустріальне середовище.

Аналіз досліджень і публікацій**.** Сьогодні існує ціла низка робіт, присвячених різним аспектам дослідження вокального виконавства. З точки зору історичної ретроспективи вокальне мистецтво розглянуто у працях Д. Аспелунда, В. Багадурова, К. Вітвицького, Ю. Грищенко, Б. Гнидь, П. Голубєва, Н. Гребенюк, Л. Дмитрієва, К. Злобіна, І. Левідова, Д. Люш, М. Микиша, В. Морозова, І. Прянішнікова, Л. Работнова, О. Стахевича, Р. Юссона, В. Юшманова, Ю. Юцевича та ін. Сформовано концептуальні погляди на проблеми українських вокально-виконавських шкіл (В. Антонюк, Б. Гнидь, Г. Кабка, Т. Михайлова, В. Рожок та інші). Досліджено процес хорового виконавства (А. Авдієвський, Ю. Алієв, Б. Асаф'єв, А. Болгарський, С. Дорогий, В. Живов, О. Кошиць, Д. Локшин, К. Пігров, К. Птіца, В. Соколов, Г. Стулова, П. Чесноков та інші). Обґрунтовано технологію та організаційні основи естрадного вокального виконавства (Д. Бабич, Н. Дрожжина, О. Кліп, М. Попков, К. Лінклейтер, С. Ріггс та інші).

Достатня кількість наукових праць не вичерпують усіх питань, й феномен естрадного вокального ансамблю залишається не повністю висвітленим в науковій літературі. Це обґрунтовує *актуальність* теми.

Мета статті – визначити феномен естрадного вокального ансамблю в умовах сучасного культуропростору.

Виклад основного матеріалу**.** Як відомо, в Україні виникнення естрадного виконавство пов'язують з 50-тими роками ХХ ст., але сутність естрадного виконавства як сценічного, синтетичного оригінального жанру, має більш глибоке підґрунтя. Найдавніші прояви естрадних постановок сягають відкритих святкових дійств за часів Давнього Єгипту, Риму, Греції, зародження вуличних свят в період Київської Русі. Саме тоді виникає театральне мистецтво, яке, як відомо, ніколи не існувало окремо від музичного. Наближеність таких свят до того, що в майбутньому отримає визначення масової культури, близькість до народу як учасника та споживача такого мистецтва, дозволяє припустити зародження та передіснування естрадної музики саме тоді. Без сумніву, ми не можемо це стверджувати однозначно, бо цей період, в цілому, постає як зародження різновидів мистецтва, але той факт, що саме тоді виникає генеза публічного виконання, яке можна розглядати й як генезу естрадного ансамблевого виконавства (що інституалізується тільки у ХХ ст.) є безперечним. Отже, вже з середини ХХ століття формуються естрадно-ансамблеві вокальні групи, як професійні музичні одиниці, створюється репертуар з досить широким вибором виконавців – дует, тріо тощо, з участю хору та різних інструментальних ансамблів й навіть оркестру, й це призводить до того, що формується естрадний вокальний ансамбль як окремий музичний жанр із досить широкими й своєрідними ознаками.

Сьогодні в сучасному просторі культури, де однією з головних вимог мистецтва стає мобільність, динамічність, естрадне виконавство є певною формою публічного спілкування, діалогу масового та індивідуального. В таких умовах естрадний вокальний ансамбль постає як цілком логічне явище, що об'єднує та уособлює найтиповіші образи культури та соціуму. С. Чернікова надає таке трактування цьому поняттю: «естрадний вокальний ансамбль існує як унікальний художній організм, який представляє особливу сферу функціонування музичного мистецтва естради і відрізняється якістю спільності, узгодженості, гармонії цілого і часткового, складанням часток цього цілого і виникненням на його рівні нової якості, котра характеризується використанням голосів співаків, електроінструментів і звукопідсилювальної апаратури» [7, 8]. Тобто, естрадний вокальний ансамбль постає як певна система, що функціонує в межах стилю, складу ансамблю, його іміджу та виконавської манери. Важливою складовою постає той факт, що кожен учасник ансамблю несе свою власну індивідуальну характеристику, й це помітно набагато більше ніж у великих виконавських колективах. Необхідно наголосити, що сьогодні існує велика кількість різноманітних видів та типів ансамблю від підкреслено гротескних, кітчевих («Поющие трусы») до дійсно яскравих художньо цінних, таких як «Пікардійська терція», «Man Sound» та інші. Цікавим фактом стає те, що в сучасному українському культуропросторі навіть, так би мовити, кітч-ансамблі мають достатній вокальний рівень, на відміну від такого ж мистецтва кінця XX ст. Це обумовлено тим, що, з одного боку, естрадне вокальне мистецтво є проявом «психологічного захисту», за М. Муратовим, а з іншого, «маскуванням пустот» [5]. Це обумовлює необхідність цього мистецтва як сутності людського буття.

У той час, ансамбль дозволяє вже говорити про проблеми збереження індивідуальності в масах, при цьому, не виходячи за існуючі межі. Будь-яке естрадне виконавство, а, особливо, ансамблеве, орієнтовано на існування в ньому харизматичної особистості, яка може вести за собою певні маси тих глядачів, які стають публікою. При цьому дуже важливим є те, щоб виконавець не був «потойбічним» явищем. Людина тягнеться до себе подібного, до покращеного типажу, еталону сьогоденного існування. До складу такого вокального естрадного ансамблю входять саме такі типові образи. Але за цим всім стоїть старий код збереження цілісності, збереження типу ідентичності, який не є наявним, який є суто патріархальним, за думкою М. Хрєнова, визначеним у контексті тих чи інших традицій, які повторюються і які є усталеним механізмом відтворення типу видовища і типу його самоздійснення [6]. Це також належним чином корелюється з думкою Т. Каблової, що «твори мистецтва, які несуть інформаційну наповненість, спрямовані не на наслідування реалій дійсності, а на створення іншої художньої реальності, яку можна розцінювати як естетичну рефлексію на існуючу культурно-історичну картину світобуття. При цьому сенс твору мистецтва «виводиться» автором не тільки із зовнішньої (предметної) форми, а й з власної естетичної свідомості, світогляду в цілому, набуває іманентно-значущих рис для характеристики існуючих культуротворчих процесів» [2, 87]. Тобто саме естрадний вокальний ансамбль є тією конкретною формою, що репрезентує егалітарні потреби та уявлення людини.

Ансамблеве виконання найбільш відповідає головному завданню естрадного мистецтва – «працювати для глядача, безпосередньо звертатися до глядача, спілкуватися з глядачем» [6, 41].

Більше за те, сьогодні, коли найбільш важливо звучать питання євроінтеграції, саме естрадний вокальний ансамбль може стати тією платформою, де можливе співіснування окремих націй в єдиному просторі. Звернення до естрадних ансамблів інших країн, поєднання в одному ансамблі різних етносів – все це створює підстави для комунікації, яка і є головним завданням естрадного мистецтва. Слід наголосити, що в такому контексті естрадне вокальне виконавство є транснаціональним явищем не тільки музичної культури, а й людської культури в цілому. Естрадне виконавство сьогодні існує як таке, що користується найбільшим попитом. Це обумовлено з його доступністю для сприйняття, видовищною формою подання, ілюзорною близькістю до соціально важливих типажів.

Сучасні дослідники відзначають, що «естрада стала не просто наймасовішим з мистецтв, а й невід'ємною частиною нашого життя» [4, 239], якісні зміни призвели до виникнення нового соціокультурного простору, який можна назвати «омузичнений соціум» [1, 255]. Подібного роду тотальне «озвучування» соціуму і культури стало можливим багато в чому завдяки тому, що музичне мистецтво естради сьогодні є не тільки сферою мистецтва, а й сферою роботи глобального шоу-бізнесу, який пропонує світу «універсальний формат» створення і сприйняття музики – «шлягер», що виконується« зіркою».Естрадне мистецтво є частиною масової культури, але головним є те, що естрадне вокальне мистецтво несе у собі архетипічні образи і колізії, засвоєні ще на зорі людства фольклорною архаїкою різних народів. Спираючись на класичну компаративістику і антропологію культури, ми знаходимо близькість, що переходила часом в ідентичність фольклорних основ у різних народів. Логічним продовженням такого положення можна вважати вирівнювання параметрів і характеристик масової культури поверх корінних культурних традицій і особливостей складу національної свідомості, навичок поведінки, специфіки психічного складу. Впровадження та використання ансамблевих форм в сучасній естрадній культурі дозволяє цілком правомірно говорити про те, що саме ансамблеве виконавство є формою комунікації, суб’єктності відносин, які виникають на тлі відношення індивідуума та колективу на мікро- та макрорівнях. Долаючи музичні особливості внутрішнього характеру, – бо кожен виконавець має свою, тільки йому притаманну виконавську манеру,– ансамбль з об’єкту, системи, набуває рис суб’єкту по відношенню до слухача, публіки. Публіка в свою чергу, так само, долаючи об’єктивізм власного узагальнення, стає суб’єктом у музичному культуроспростр і. Це проявляється в тому, що естрадний вокальний ансамбль спрямовує свою дію на об’єкт публіки як реципієнта своєї творчості. У свою чергу, публіка з об’єктивного стану слухача та глядача скеровує свої дії на сприйняття музичного матеріалу та його проекцію на своє власне життя, на переживання своїх емоцій, що спрямовані на стосунки з іншими особистостями. Тобто, спираючись на дослідження М. Муратова щодо суб’єктності в мистецтві, ми можемо стверджувати, що ансамбль представляє собою суб’єктність музичного культуропростору, яка ґрунтується на взаєминах з іншою суб’єктністю та створює певну емоційність тільки відносно зустрічному емоційному стану суб’єкта публіки. При

цьому естрадний вокальний ансамбль поступово еволюціонує та постає як альтернативна реальність існуючого соціокультурного буття.

Наукова новизна роботи полягає в спробі розглянути естрадний вокальний ансамбль як феномен сучасної культури, що має в собі величезний соціально-психологічний потенціал.

Висновки. Отже, естрадний вокальний ансамбль є носієм всіх сучасних реалій, образів та вподобань. При цьому, об'єктивно відображаючи вищевикладене, він із системного багатоаспектного явища стає суб'єктом культуропростору та, в свою чергу, в загальному колі слухачів-реципієнтів зберігає суб'єктивність, що є важливим аспектом реалізації якостей людини, процесом переживання суб'єктом своєї причетності до справжнього буття, реалізації суб'єктом своєї самобутності, в тому числі, і національної.

Література

1. Акопян К. З. Происхождение шлягера из духа фарса // Массовая культура и массовое искусство. „За" и „против" / Акопян Карен Завенович [и др.]; Акад. гуманитар. исслед. – М.: Гуманитарий, 2003. – С. 254-308.

2. Каблова Т. Б. Артур Шопенгауер про паралелі етосу музики та «волі до життя» у Всесвіті / Т. Б. Каблова // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2016. – № 4. – с.86-89.

3. Каблова Т. Б. Народна пісня як інтенціальна складова у творчості М. В. Лисенка / Т. Б. Каблова, В. М. Тетеря / Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXXVII]. – К.: Міленіум, 2016. – С.149-154.

4. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления / Н. Лебрехт. – М.: Классика – XXI, 2004. – 588 с.

5. Муратов М. М. О роли современного искусства в формировании национальной идентичности [Електронний ресурс] / М. М. Муратов – Режим доступу до ресурсу: http://libweb.kpfu.ru/z3950/phil/0754327/091-093.pdf.

6. Хренов Н. Развлекательные функции телеэстрады / Н. Хренов // Телевизионная эстрада: [сб. ст. / ВНИИ искусствознания; отв. ред. Ю. Богомолов, А. Вартанов]. – М.: Искусство, 1981. – С. 9-25.

7. Чєрнікова С. В. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / С.В. Чєрнікова ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І.П.Котляревського. – Х., 2008. – 18 с

References

1. Akopyan, K. (2003). Origin of a hit from the spirit of farce. Mass culture and popular art. «For» and «Against». Moscow: Gumanitariy [in Russian].

2. Kablova, T. (2016). Arthur Schopenhauer about the parallels of music ethos and the «volition to live» in the Universe. Visnyk NAKKKiM, 4, 86-89 [in Ukrainian].

3. Kablova, T. & Teteria, V. (2016). Folk song as intentional part of M. Lysenko's creativity. Aktualni problemy istorii, teoryi i practyky khudozhnei cultury, 37, 149-154 [in Ukrainian].

4. Lebrekht, N. (2004). Who killed classical music? The history of one corporate crime. Moscow: Classic-XXI [in Russian].

5. Muratov, M. On the role of contemporary art in the formation of national identity. Retrieved from: http://libweb.kpfu.ru/z3950/phil/0754327/091-093.pdf [in Ukrainian].

6. Hrenov, N. (1981). Television entertainment features of the pop-music. Moscow: Iskysstvo [in Russian].

7. Chiernikova, S. V. (2008). Genesis of the pop vocal-ensemble performance and ways of professionalization. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

УДК 788.51

Перцов Микита Олегович,
викладач кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського
nikitaflute@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ФЛЕЙТОВОГО АНСАМБЛЮ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ОЛЕНИ СЄРОВОЇ

Метою роботи *є аналіз камерних творів для ансамблю флейт сучасної української композиторки Олени Сєрової з акцентом на фольклорному пісенному матеріалі як ознаки авторського стилю.* ***Методологія дослідження*** *грунтується на застосуванні висновків мистецтвознавців К.Гігова та В.Давидової щодо аналізу виконавських інтерпретацій ансамблевих творів для духових інструментів.* ***Наукова новизна*** *дослідження розкриває специфіку творчого доробку сучасної української композиторки, для якої характерне використання неординарних камерних духових складів. У* ***висновках*** *зазначається, що характерною ознакою авторського стилю Олени Сєрової є звернення до фольклору. Для камерно-духових творів української композиторки характерне використання монотембрового флейтового виконавського складу, що є ознакою її безумовного новаторства.*

Ключові слова: *флейта, фольклор, флейтовий ансамбль, Олена Сєрова.*

Перцов Никита Олегович, *преподаватель кафедры камерного ансамбля Национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского*

Особенности флейтового ансамбля на примере творчества Елены Серовой

Целью работы *является анализ камерных произведений для ансамбля флейт современного украинского композитора Елены Серовой с акцентом на фольклорном песенном материале как признаке авторского стиля.* ***Методология исследования*** *основывается на применении выводов искусствоведов К. Гигова и В. Давыдова относительно анализа исполнительских интерпретаций ансамблевых произведений для духовых инструментов.* ***Научная новизна*** *исследования раскрывает специфику творчества современного украинского композитора, для которой характерно использование неординарных камерных духовых составов. В* ***выводах*** *отмечается, что характерным признаком авторского стиля Елены Серовой является обращение к фольклору. Для камерно-духовых произведений украинского композитора характерно использование монотембрового флейтового исполнительского состава, что является признаком ее безусловного новаторства.*

Ключевые слова: *флейта, фольклор, флейтовый ансамбль, Елена Серова.*

Nikita Pertsov, *senior lecturer of the Department of Chamber Ensemble, National Tchaikovsky Academy of Music*

Features of the flute ensemble on the example of O. Serova's works

Purpose of Research*. The purpose of the work is to analyze chamber works for the ensemble of flutes of the modern Ukrainian composer Olena Serova with an emphasis on folklore song material as a sign of the author's style.* ***Methodology.*** *The methodology of the study is based on the application of the findings of art critics K. Gigov and V. Davydov on the analysis of performing interpretations of ensemble works for wind instruments.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of the research reveals the specificity of the creativity of the modern Ukrainian composer, for which the use of unusual chamber wind instruments is characteristic.* ***Conclusions.*** *In the conclusions it is noted that a characteristic feature of the author's style of Olena Serova is the appeal to folklore. The chamber-wind compositions of the Ukrainian composer are characterized by the use of a monotembral flute performer, which is a sign of her unconditional innovation.*

Key words: *flute, folklore, flute ensemble, Olena Serova.*

© Перцов М. О., 2017

Актуальність теми дослідження**.** Характерною ознакою сучасного музичного мистецтва є пошук нових засобів виразності, шляхів подальшого розвитку композиторських технік, винайдення новаторських підходів, які б дозволили втілити авторський задум та відобразили специфіку сучасного світосприйняття. Для композитора досить важко віднайти сферу музичного мистецтва, яка б дозволила максимально проявитись його творчій обдарованості. Пошук творцем новітніх засобів виступає не як самоціль, а як єдина можливість відобразити власні ідеї. Т.Адорно, відомий філософ і теоретик музики, аналізуючи причини появу серії у А.Шенберга вказує на те, що вона виникла «не тільки з необхідності формальної зміни засобів, але також з довільних метань, з експериментів, пов'язаних в першу чергу з пошуком нових, більш інтенсивних форм експресивності... Головне ж у тому, що скасування повторного тону в серії (ряді) – це інтонаційна умова перманентного трансцендування, засіб додання абстрактній ідеї чуттєвості, неопосередкованій прийомами заспокоєння» [1, 19]. Власне актуальним завданням українського музикознавства є дослідження сучасної музичної практики, де ключовим питанням є осмислення всіх новаторських підходів, які використовують композитори.

Аналіз досліджень і публікацій. Варто відмітити, що останні твори сучасних українських композиторів, особливо тих, кого можна віднести до нової генерації, на даний момент поки не знайшли відображення в музикознавчій літературі. Проте інновації, присутні в їх музиці, заслуговують на теоретичне осмислення, що сприятиме усвідомленню можливих подальших шляхів розвитку мистецької практики. Специфіка флейтових сонат та концертів російських композиторів другої половини ХХ ст. розкривається В. Давидовою. Основні проблеми виконавства на духових інструментах у камерному ансамблі аналізуються у працях К. Гігова.

Метою роботи є аналіз камерних творів для ансамблю флейт сучасної української композиторки Олени Сєрової з акцентом на фольклорному пісенному матеріалі як ознаки авторського стилю.

Виклад основного матеріалу. Одним з методів, який сприяє появі чогось принципово нового – це пошук виконавського складу, часто неординарного та незвичного. Такий принцип зазвичай пов'язаний з переосмисленням ролі «традиційних», класичних інструментів. Флейта – інструмент, що має давню історію та досить яскраво представлений в музичній практиці. Її роль у музичній культурі була детермінованою – вона традиційно входить до складів більшості оркестрів. «Класичними» стали камерні ансамблеві твори, в яких одним з інструментів є флейта. Російський музикознавець В.Давидова вказує на те, що в ХХ столітті підвищується увага до інструментів, які раніше вважалися суто оркестровими. «Як відомо, в ХХ столітті, особливо в другій його половині подібну «зміну долі» зазнали багато інструментів, наприклад, альт, ударні, інші духові» [3, 4]. В повній мірі це стосується і ролі флейти, що отримує нове «дихання». Саме з ХХ ст. почали виникати не поодинокі твори для флейти соло. Цей процес обумовлений декількома факторами. Ми розділяємо позицію відомого музикознавця Є.Назайкінського, який зазначав, що причина зміни статусу інструментів зумовлена «з одного боку, прагненням до розширення діапазону художніх можливостей і засобів, до своєрідної універсалізації інструменту, з

іншого ж, навпаки, – прагненням до підвищення міри специфічності, своєрідності індивідуальності звукового вигляду» [4, 6].

Сучасний український композитор, лауреат премії Л.Ревуцького Олена Сєрова написала багато флейтового репертуару, виконавський склад якого дуже різноманітний. В її творчому доробку представлені композиції для флейти соло, які в історії музики XX ст. вже отримали статус «традиційних», якщо згадати «Сірінкс» К.Дебюссі, етюди Ісана Юна, Superscriptio Б.Фернехоу і т.д. Також представлені у Сєрової і неординарні камерні склади, які знайшли втілення у творах для квартету, септету, октету та навіть одинадцяти флейт. Є також твори великої форми – соната для флейти з фортепіано, а також концерт для флейти з оркестром. Подібна жанрова різноманітність флейтового репертуару не лише створює значні можливості для духового виконавства, але і відкривають нову, до цього часу практично не представлену сферу – ансамблю інструментів однієї родини – велика флейта, мала флейта (пікколо), альтова флейта.

Розглянемо специфіку флейтових творів О.Сєрової для камерного ансамблю. Твір «Щедрий вечір» – це обробка української народної пісні для октету флейт (флейта пікколо, чотири великі флейти, дві альтові флейти та басова флейта). Автором обробки є львівський композитор Богдан Сегін, а перекладення для ансамблю флейт зробила О.Сєрова. В образному відношенні даний твір пов'язаний з відчуттям ностальгії, оповіданням про давно минулі часи. Можна провести аналогію зі звучанням антикварної музичної шкатулки, чия кришталево-витончена мелодика намагається занурити слухача у світ казки. Форма твору зберігає генетичний зв'язок з фольклорним першоджерелом, її можна визначити як куплетно-варіаційну. Проте в якості форми другого плану виступає проста тричастинна, де перша частина це такти 1-16, друга – розробкова частина тт. 17-44, а видозмінена реприза тт.45-56. Темп твору чверть дорівнює 40, що можна віднести до Grave. Розвиток здійснюється здебільшого за рахунок фактурних видозмін. При першому восьмитактовому проведенні тема виконується першою флейтою, протискладнення йде у другої флейти, а вже у третьому такті додається третя з підголосковим матеріалом. З п’ятого такту приєднується друга, з сьомого – перша альтова флейти. Розвиток твору йде за принципом зростання, з кожним проведенням теми поступово наростає гучність та щільність фактури. При другому проведенні теми відбувається варіювання послідовності мотивів. Так, в п’ятому такті замість матеріалу низхідної поспівки, повторюється мотив, який зазвичай проходить на початку теми. З третього проведення теми, яке вже виконується на *p*, порівняно з *pp,* яке було від початку твору, задіяні вже всі інструменти ансамблю і виникає враження звучання органу у високому регістрі. Тембральна єдність ансамблю флейт стирає при сприйнятті межі лінії одного інструменту та початок лінії іншого. Така насправді ансамблева гра потребує значних зусиль з боку виконавців, адже повинна зберігатись темпова, артикуляційна єдність, завдяки яким й виникає сплетене звучання.

В четвертому проведенні фактура починає наче «розгойдуватись» за рахунок залучення арпеджіоподібних коливань у середніх голосах. З 29-го по 36-й такти в кульмінаційному розділі форми відбувається пожвавлення руху за рахунок використання більш дрібних тривалостей, які створюють мерехтливу рі-

вномірну пульсацію в середніх голосах. З 37-го такту розпочинається поступовий відхід від кульмінації, в тому числі за рахунок використання масштабно-тематичної структури – дроблення, яка створюється шляхом додавання пауз при викладенні мелодійної лінії, внаслідок чого кожна фраза скорочується, і виникає враження людського позіхання. Перед початком репризи темп уповільнюється, змінюється на один такт розмір, і все застигає на ферматі. В репризі фактура та музичний матеріал схожий на експозиційне проведення теми, проте певну скорботність додає органний пункт другої флейти. Хоча вся композиція витримана в межах класичної мажоро-мінорної системи та позбавлена дисонантних звучань, прикінцеві такти мають якимсь чином зупинити колоподібний рух і це досягається шляхом використання гармонічної вертикалі *h-f-dis-a-e*, в основі якої два тритона, які так і не здобувають розв'язання. Коли ця напружена гармонія зникає, залишається лише витриманий звук *e* у флейти пікколо, на якому і завершується твір.

Попри повторення тематичного мелодійного матеріалу, що наскрізно проходить протягом всієї композиції, не виникає враження одноманітності. Мінливість музичної тканини досягається за рахунок появи підголосків, контрапунктів, остинатних ліній. Зміна ритмічної організації відбувається крізь установлену схему твору, попри мелодійний рух. В основу композиції покладено щедрівку, проте особливість подачі матеріалу демонструє єдність з усім спектром календарно-обрядових пісень. Повторення куплетів створює ефект безперервного руху, але не по колу, а скоріше по спіралі, пов'язаного з життєвим циклом, з ворожінням, з умовлянням, зачаровуванням.

Особливістю твору є своєрідна над-ідея, яка полягає у досягненні стану звучання ансамблю, як єдиного інструменту. Як уже зазначалось, подібний ефект можливий не лише через технічні виконавські аспекти, але, в тому числі і завдячуючи психологічними чинниками. К.Гігов вказує на те, що відхилення в метроритмічному відношенні при виконанні повинно мати норми, спільні для всіх учасників ансамблю. «Метроритм в ансамблі об'єднується внутрішнім відчуттям ритму, який притаманний кожному музиканту-виконавцю. Коли йде мова про виконавців камерного ансамблю, в якому кожний з учасників володіє певним виконавським рівнем, слідує говорити не про те, наскільки у нього розвинене почуття ритму, а яка метроритмічна дисципліна кожного виконавця. Точніше, наскільки кожний учасник ансамблю музично-психічно організований під час виконання» [2, 55].

Щодо тембрального оформлення даного твору, варто вказати на те, що тембр флейт володіє великою здатністю до мінливості. На початку твору звук близький до народної сопілки, в середині при туттійному звучанні нагадує орган, в деяких розділах флейта-пікколо звучить наче челеста чи дзвоники. Ансамблеве звучання флейт також створює тембр, схожий на старовинну музичну шкатулку, що лунає десь здалеку. Подібні ефекти досягаються завдяки особливостям артикуляції та використання різних регістрів.

Інший твір для подібного виконавського складу Олени Сєрової – це «Зимова казка» (2008) для септету – чотирьох флейт, двох альтових флейт та басової флейти. Цей твір є повністю авторським, проте близький до попереднього зв'язками з фольклором. «Щедрівка» була обробкою української народної пісні,

а «Зимова казка» інтонаційно близька до російських народних протяжних пісень. На зв'язок з народністю вказує також авторська ремарка на початку твору: «У дусі народної повільної російської пісні». Тема казки в історії музичного мистецтва особливо яскраво була представлена наприкінці XIX – на початку XX ст. До неї зверталися західноєвропейські митці – М.Равель, російські – П.Чайковський, М.Римський-Корсаков, А.Лядов, М.Метнер, С.Прокоф'єв, українські – М.Лисенко, В.Косенко та інші. Подібний інтерес був зумовлений потягом до фольклору, народних начал, епосу, який був притаманний для романтичного світогляду. Зазвичай музичні казки є сферою прояву найбільш ліричних, ніжних та витончених почуттів, пов'язаних зі світом дитинства, що в повній мірі можна віднести до «Зимової казки» Сєрової.

В інтонаційному, образному та ладовому відношенні твір Сєрової досить близький до «Казок старої бабусі» С.Прокоф'єва. Проте особливості оркестрування скоріше нагадують Равелівські «Казки матінки гуски». «Зимова казка» написана у двочастинній формі, типу АВ, що посилює її близькість до фольклору, в якому слідом за протяжною піснею завжди йде танцювальна, або можуть контрастувати заспів та приспів.

Розпочинається твір з ледь чутного фону у всіх інструментів, окрім басової флейти, на який у третьому такті накладається мелодія по типу награвань у першої флейти. Фон створюється завдяки імітації звуків вітру, шляхом застосування прийому whistle tones. В основі мелодії закладено поспівку квартового діапазону, яка близька до архаїчних шарів фольклору. Поєднання ледь чутного «дихання» флейт, що мають вільно робити crescendo та diminuendo, та мелодії, яка нагадує награвання пастушої сопілки, створюють епічну картину давно минулих часів, що перетворились на казку, яку оповідають дитині зимовим засніженим вечором.

Наслідування звучанню вокальній та інструментальній народній виконавській манері досягається також завдяки прийому низхідного глісандування наприкінці фраз. Специфіка метроритмічної організації музичного матеріалу при експозиційному проведенні теми також генетично пов'язана з фольклором, що виражається у застосуванні ритмічно-акцентного варіювання мотиву.

При другому проведенні теми, фон у третьої флейти замінюється мелодією, в той час як інші інструменти починають грати підголоски. Превалює варіантний тип розвитку. Фон, утворений за рахунок продування, буде проходити остинато в одній або декількох партіях з першого по двадцять сьомий такти. Проведення мелодійних мотивів створюють ефект того, що пастуші награвання лунають десь у горах, коли чутно і сопілку, і відлуння від неї, які утворюють поліфонічний контрапункт. В гармонічному відношенні в результаті лінеарного мислення автора утворюються мікрокластери, що нагадують гетерофонний тип голосоведіння. Кожне проведення першопочаткового мелодійного елементу створює ефект обрамлення, яке асоціюється з голосом того, хто розповідає казку, а матеріал після нього постає у якості картини, що візуалізується в уяві слухача.

Перед початком другого розділу «Зимової казки» в 55-56 тактах виникає досить складний для точного інтонаційного ансамблевого виконання матеріал. Від звуку *с* другої октави звук має вільно ковзнути вниз на останній чверті так-

ту, а в наступному такті зіграти на першу долю штучний флажолет *с*. В 56 такті в той же час вже звучить звук *с* третьої октави у першої флейти. Якщо врахувати, що повинен виникнути ідеальний октавний унісон у п'яти учасників в умовах динаміки *p* на ферматі, то подібний епізод вимагає надзвичайної уваги до інтонації з боку учасників ансамблю. Музикознавець К. Гігов вказує, що процес музичного виконавства у камерному ансамблі висуває ряд проблем з загальною ансамблевою інтонацією. «Проблема інтонації у ансамблі тісно пов'язана з зонною природою звуковисотного слуху і виступає як загальна, комплексна… В процесі ансамблевого виконання кожний інструменталіст повинен здобувати ніби «подвійний» звуковисотний слух, бо йому доводиться враховувати звучання не тільки свого інструмента… Інтонаційно слух ансамбліста спрямований на звучання ще хоча б одного інструмента» [2, 73-74].

З 57-го такту розпочинається другий розділ п'єси, для якого характерний інший тип фактури, темп (allegro), ритмічна організація, виконавські штрихи. Його жанровими витоками є моторно-танцювальне начало. Ефект казковості посилюється за рахунок використання стакато, музична тканина в ритмічному відношенні починає подрібнюватись за рахунок використання пауз, плинність та поступеневість попереднього розділу змінюються великими стрибками. Виникає картина дитячих пустощів, ймовірно гру у піжмурки чи доганялки. Інтонаційно цей матеріал пов'язаний з попереднім розділом, він є своєрідним варіантом основного мотиву. Починаючи з 85-го такту відбувається зміна фактури, виникають гаммоподібні висхідні пасажі – це своєрідне проростання першопочаткового фону, який з «продування» оформився у музичні тони. На тлі цього фону продовжується рух мелодії у першої флейти.

З 103-го такту починається кульмінаційний розділ, що призводить до точки кульмінації у 111 такті, яка підкреслена використанням найвищого звуку – соль третьої октави, після якого розпочинається спуск та зменшення гучності, темп на декілька тактів уповільнюється, проте потім знову прискорюється. Кульмінація співпадає з точкою золотого перетину. Матеріал другого розділу інтонаційно виростає з першого, з 115 такту до кінця твору відбувається об'єднання всіх типів фактури, які були представлені від самого початку твору: пасажі, стрибки на стакато, мелодійні елементи, пов'язані з награванням.

Функції партій флейт є спільними. Майже в кожному голосі проходять елементи мелодії, фон, контрапунктичні голоси. Єдиним виключенням є партія басової флейти, яка бере на себе функцію басу, тому в ній майже не представлені мелодійні уривки. У цьому ансамблі формується поліфонічність мислення. Тембральна єдність створює ефект єдиного інструменту, де не чутно кінця партії одного та початку партії іншого. Проте, порівняно з попереднім твором, в «Зимовій казці» виникає асоціація з багатьма голосами, що оповідають одну й ту ж історію, але кожний якось по-своєму. Як це і характерно для фольклору, що транслюється в усній формі.

Наукова новизна. У статті здійснено детальний аналіз творів для ансамблю флейт сучасного українського композитора О.Сєрової. Наголошено, що винайдення нових шляхів розвитку музичної культури пов'язане з поєднанням традицій та новацій. У якості «стабільного» фактору виступає використання фольклору, що відіграє важливу роль для національної композиторської школи.

Новаторство ж пов'язане зі створенням ансамблю інструментів, які не лише можна віднести до однієї оркестрової групи, але й належать до однієї родини – флейт. Подібний авторський вибір зумовлює ряд труднощів виконавського характеру, що пов'язані з необхідністю диференціювати окремі лінії в рамках монотембрового звучання.

Висновки. У творах О.Сєрової для камерного флейтового ансамблю можна виділити ряд спільних особливостей. Обидва твори мають яскраве фольклорне начало, що проявляється на інтонаційному, метроритмічному та ладовому рівнях. Досить великий діапазон особливостей тембрального спектру флейти надає великі можливості для створення різноманітних образів. Залучення інструментів однієї родини (флейт) здатне сприяти досягненню ефекту тембральної єдності, якщо використовувати їх в регістрах, де менше проявляється їхнє специфічне тембральне забарвлення (високий регістр у флейти пікколо, низький у альтової флейти та т.п.). Разом з тим використання різних регістрів у флейтовому ансамблі може сприяти не інтеграції, а диференціації тембру, коли виникає імітація звучання органу, сопілки, дзвоників, челести, скрипки.

Окремим проблемним питання, що постає при виконанні твору духовим флейтовим ансамблем є питання метроритмічної та інтонаційної єдності. У цьому випадку неабияку роль відіграє технічна майстерність виконавців, їхнє психологічне налаштування та почуття ансамблевості, яке передбачає спільне дихання, що призводить до спільного мислення. Отже, у творах сучасних українських композиторів виникає неординарна стилістика, яка сприяє оновленню музичної культури. Вона поєднує традиційність та спадкоємність з музикою попередників, що проявляється у тісному зв'язку з фольклорним началом і спільності ладогармонічних компонентів та новаторських підходів, що сприяє переосмисленню ролі традиційних інструментів та пошукам нових виконавських складів.

Література

1. Адорно Т. Философия новой музыки / Теодор Адорно; [пер. с нем. Б.Скуратова, вст. ст. – К. Чухрукидзе]. – М.: Логос, 2001. – 352 с.

2. Гигов К.А. Основные проблемы исполнительства на духовых инструментах в камерном ансамбле: (На примере духового квинтета: флейта, гобой, кларнет, валторна и фагот): Дис ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Гигов Красимир Асенов. – М., 1977. – 165 с.

3. Давыдова В.П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты): Автореф. диссертации кандидата искусствоведения: 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2007. – 26 с.

4. Оркестр. Инструменты. Партитура / Отв. ред. Е.В. Назайкинский. Вып.1. – М., 2003. – 239 с.

References

1. Adorno, T. (2001). Philosophy of New Music. Moscow: Logos [in Russian].

2. Gigov, K. A. (1977). The main problems of playing wind instruments in chamber ensemble: (On an example of a wind quintet: flute, oboe, clarinet, horn and bassoon. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].

3. Davyidova, V.P. (2007). Music for Flute Russian composers of the second half of the XX century (for example, concert genres and sonatas). Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu [in Russian].

4. Nazaykinskiy, E. (Eds.). (2003). Orchestra. Instruments. Score. Moscow [in Russian].

УДК 7.016.4

Богданов Микита Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
nikitabogdanov01@gmail.com

«SMM»: МАРКЕТИНГ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОСУВАННЯ МУЗИЧНОГО КОНТЕНТУ В МЕРЕЖІ ІНТЕРНЕТ

Метою статті *є дослідження сутності поняття «SMM» («просування музичного продукту») як провідного інструмента в процесі просування музичної продукції в соціальних мережах.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні формального та компаративного методів аналізу для вивчення SMM як інструмента просування музичної продукції в соціальних мережах.* ***Наукова новизна*** *полягає у виявленні ключових принципів та основних проблем Інтернет-маркетингу. Шляхом аналізу сучасних наукових досліджень та спеціалізованих джерел у статті розкривається сутність поняття «SMM» як об'єкта міждисциплінарного вивчення, виявлено проблеми та окреслено перспективи розвитку галузі на найближче майбутнє.* ***Висновки.*** *Аналіз сучасних наукових досліджень та спеціалізованих джерел показав, що музична соціальна мережа – це вид диверсифікації соціальних мереж, при якій потенційні споживачі самі об'єднуються навколо одного музичного продукту. Авторитетною в такій музичній соціальній мережі вважається думка слухачів певної музичної продукції, яка й продукує майбутню популярність виконавця, що сподобався. Такий професійний менеджерський підхід з SMM-просування дає змогу зробити творчий музичний проект комерційним.*

Ключові слова: *Інтернет, соціальні мережі, маркетинг, SMM, PR, медіа, музика, артист, сучасна музична індустрія, культура, інформація, IT, інформаційні технології.*

Богданов Никита Николаевич, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

«SMM»: маркетинг в социальных сетях как инструмент продвижения музыкального контента в сети Интернет

Целью статьи *является исследование сущности понятия «SMM» («продвижение музыкального продукта») как ведущего инструмента в процессе продвижения музыкальной продукции в социальных сетях.* ***Методология исследования*** *заключается в применении формального и сравнительного методов анализа для изучения SMM как инструмента продвижения музыкальной продукции в социальных сетях.* ***Научная новизна*** *заключается в выявлении ключевых принципов и основных проблем Интернет-маркетинга. Путем анализа современных научных исследований и специализированных источников в статье раскрывается сущность понятия «SMM» как объекта междисциплинарного изучения, выявлены проблемы и намечены перспективы развития отрасли на ближайшее будущее.* ***Выводы.*** *Анализ современных научных исследований и специализированных источников показал, что музыкальная социальная сеть – это вид диверсификации социальных сетей, в которой потенциальные потребители сами объединяются вокруг одного музыкального продукта. Авторитетным в такой музыкальной социальной сети считается мнение слушателей определенной музыкальной продукции, которое и формирует будущую популярность понравив-*

© Богданов М. М., 2017

шегося исполнителя. Такой профессиональный менеджерский подход с SMM-продвижением позволяет сделать творческий музыкальный проект коммерческим.

Ключевые слова: Интернет, социальные сети, маркетинг, SMM, PR, медиа, музыка, артист, современная музыкальная индустрия, культура, информация, ИТ, информационные технологии.

Bogdanov Nikita, *postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

«SMM»: social media marketing as a powerful tool to promote music content on the Internet

Purpose of Research. *The purpose of this article is to study the essence of the concept of SMM («Social Media Marketing»), as the leading tool in the process of promoting music products on social networks.* ***Methodology.*** *The research methodology is the use of formal and comparative analysis of the methods for the study of SMM as a tool to promote music products on social networks.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty is to identify the key principles and fundamental problems of online marketing. Analysing the current research and specialized sources, the author reveals the essence of the concept of SMM as an object of interdisciplinary study. Its problems are identified and the prospects of development of the industry in the near future are outlined.* ***Conclusions.*** *The analysis of modern scientific research and specialized sources shows that the musical social network – a type of diversification of social networks where potential users unite around a musical product. In this music social network the opinion of a certain audience of music production is the most important. It is shaping the future of the popularity of the artist. Such professional managerial approach of SMM-promotion allows you to make a commercial creative music project.*

Key words: *Internet, social media marketing, SMM, PR, media, music, artist, modern music industry, culture, information, IT, information technology.*

Актуальність теми дослідження. У сучасних ринкових умовах, купуючи товари або користуючись певними послугами, людина стає споживачем та учасником комерційної структури. Зокрема, в процесі розвитку інформаційних технологій особливою популярністю користуються соціальні медіа, в яких існує можливість якісно просунути комерційний, музичний або відеопродукт. Саме соціальні мережі стали фундаментом для формування лояльності споживачів, оцінки цільової аудиторії. За допомогою сучасних маркетингових технологій (SMM, PR-менеджменту) можна реалізовувати стратегію просування та комунікаційної політики відносно окремих музичних продуктів. Така політика реалізовується за допомогою сучасних засобів просування, таких як реклама, особистий продаж та стимулювання продажів музичної продукції, суспільні зв'язки, прямий маркетинг тощо. Поєднання цих засобів просування та використання новітніх технологій просування музичної продукції у соціальних мережах створює підґрунтя щодо позитивної взаємодії з цільовою аудиторією прихильників того чи іншого музичного продукту. Відтак, питання щодо особливостей застосування маркетингових методик музичної продукції в соціальних медіа є *актуальним*.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженням соціального маркетингу та соціальних мереж як засобів просування комерційного продукту займалися І. Акулич, Р. Баран, І. Башинська, Ф. Вірін, К. Воронков, Т. Олексин, К. Папірний, О. Сохацька та інші. Утім, маркетингові методики просування музичної продукції у соціальних мережах залишаються малодослідженими і становлять проблему для сучасних досліджень.

Метою статті є дослідження сутності поняття «SMM» («просування музичного продукту») як провідного інструмента в процесі просування музичної продукції в соціальних мережах.

Відповідно до поставленої мети були встановлені такі завдання: дослідити категорії «соціального медіа-маркетингу», «соціальних мереж», «музичного продукту»; визначити роль та функції соціального медіа-маркетингу в соціальних мережах; розглянути маркетинг у соціальних мережах як складову маркетингової стратегії в процесі просування музичної продукції.

Виклад основного матеріалу. Система маркетингу Social Media Marketing (SMM) спрямована на підтримку і збільшення лояльності цільової аудиторії за допомогою роботи в соціальних інтернет-платформах (соціальних мережах). Така методика вважається однією із найперспективніших інструментів маркетингу.

Як наголошує В. Бриксіна, Social media marketing, або соціальний медіа-маркетинг, з'явився у результаті поширення Інтернету і соціальних мереж в суспільстві, і є головним інструментом просування компанії або товару (послуги) в будь-якій соціальній мережі [3, 353].

Головна мета SMM в контексті просування музичного продукту полягає у залученні і утриманні уваги споживачів до музичного товару, бренда через соціальні платформи. До завдань, які вирішує SMM, можна віднести просування музичного бренда, підвищення лояльності і популярності музичного треку, збільшення відвідуваності сайту музичної групи [5, 34]. Натомість соціальні мережі класифікуються за тематикою та формою спілкування. За тематикою соціальні мережі можливо поділити на загальні і спеціалізовані. Загальні соціальні мережі надають можливість стати їхнім учасником будь-якому користувачеві Інтернету. Приклади таких мереж: «Вконтакте», «Odnoklassniki», «Facebook» тощо. Спеціалізовані соціальні мережі створюються і працюють для певних категорій користувачів. Вони можуть розроблятися для певних професій, захоплень, музичної комерції. Також, в загальнотематичних соціальних мережах можуть створюватися групи відповідно до інтересів, зокрема, і музичних.

За формою спілкування соціальні мережі можна розділити на глобальні, мультимедійні, блогові та мікроблогові. Як стверджує Ю. Чередниченко, саме глобальні соціальні мережі дають змогу обмінюватися будь-яким видом інформації між користувачами.

Мультимедійні соціальні мережі відрізняються тим, що вони орієнтовані на спілкування з метою обміну відео-, аудіо- та фотоматеріалів (наприклад, «youtube.com.», найпопулярнішим мікроблогом є «twitter.com») [10, 172-173].

Таким чином, цей вид просування дає змогу більш точно впливати на цільову музичну аудиторію, вибирати потрібні платформи, де саме ця аудиторія більшою мірою й представлена. Тому вибір соціальної мережі – це важливе питання при реалізації комунікаційної політики в процесі просування музичного продукту. Необхідно розуміти й чітко знати, хто є цільовою аудиторією, в яких соціальних мережах вона найбільше представлена.

Важливими інструментами просування музичної продукції є системи миттєвого обміну повідомленнями, які дозволяють спілкуватися з іншим користувачем через мережу в режимі реального часу («Skype», «ICQ», «MSN», «Messenger» та ін.). Серед них:

– Інтернет-чати, що дають можливість одночасно декільком користувачам спілкуватися в режимі реального часу;

– Інтернет-форуми, що дозволяють створювати нові теми, коментувати і обговорювати повідомлення інших користувачів;

– Веб-блоги – особисті онлайн-журнали окремих користувачів;

– Вікі-довідники – це портали, зміст яких може редагуватися відвідувачами (наприклад, «Вікіпедія»).

– Інтернет-хости – дають змогу розміщувати відеоматеріали та кліпи на безкоштовній основі («YouTube») [6, 115].

Наприклад, «Twitter» дає можливість артистам просувати себе на абсолютно новому рівні. Контакт з безпосереднім споживачем налагоджується за допомогою коротких повідомлень, «реплай» і «ретвітів», які лояльні передплатники готові читати і робити. Артист або його менеджер може опубліковувати посилання на профайл в «Facebook», прикріплювати фотографії, відео тощо. Такий постійний інтерактив між споживачами і артистами може створити лояльну прихильність між представленою продукцією та контентом. «Twitter» дає можливість просувати артиста і його контент в режимі реального часу і змушує користувача брати в цьому участь [2, 30].

Профайли артиста в «Facebook» дають змогу представляти артиста в ширшому сенсі, узагальнюючи всю його біографію. Люди можуть залишати коментарі та ставити «лайки». Через профайл в «Facebook» дуже легко переходити на акаунти артиста в інших соціальних мережах. «Facebook» також просуває контент артиста в режимі реального часу і залучає користувачів в інтерактив [1, 31].

Додаток «Google+» додає активну інтеграцію до пошукової системи Google, наприклад, до таких, як «Google Adwords» і «Google Maps». З розвитком «Google Personalized Search», «Google+» надано можливість проводити якісну рекламну компанію і просування.

Додаток «Instagram» – соціальна мережа, яка була запущена в жовтні 2010 року, є вільною платформою для обміну фотографіями. Сервіс дає можливість користувачам зробити знімок чи відео, застосувати цифровий фільтр до нього, а потім поділитися ним з іншими користувачами «Instagram», а також інтегрувати вироблений контент в інші соціальні мережі, особливо «Facebook» і «Twitter». Станом на 2016 рік «Instagram» нараховує більше 200 мільйонів зареєстрованих користувачів [1, 33].

Натомість, блоги – це найпоширеніший вид просування артиста, який вибирає його PR-менеджер. Найпопулярнішими є «фанатські блоги», які збирають всю інформацію про артиста з різноманітних джерел і діляться нею з іншими користувачами. Основною причиною використання блогів є бажання зробити свою продукцію унікальною та популярною, і в результаті вийти на споживачів. Блоги дають можливість артисту забезпечити більш докладні опи-

си своєї творчості та контенту. Більш докладний опис може вміщувати активну комунікацію з лояльними прихильниками. «YouTube» є найпопулярнішим засобом просування. Певна кількість переглядів у мережі зараховується за продані сингли. Водночас, це чи не єдиний популярний спосіб просування, який приносить гроші, отримані з рекламних оголошень (див. рис. 1).

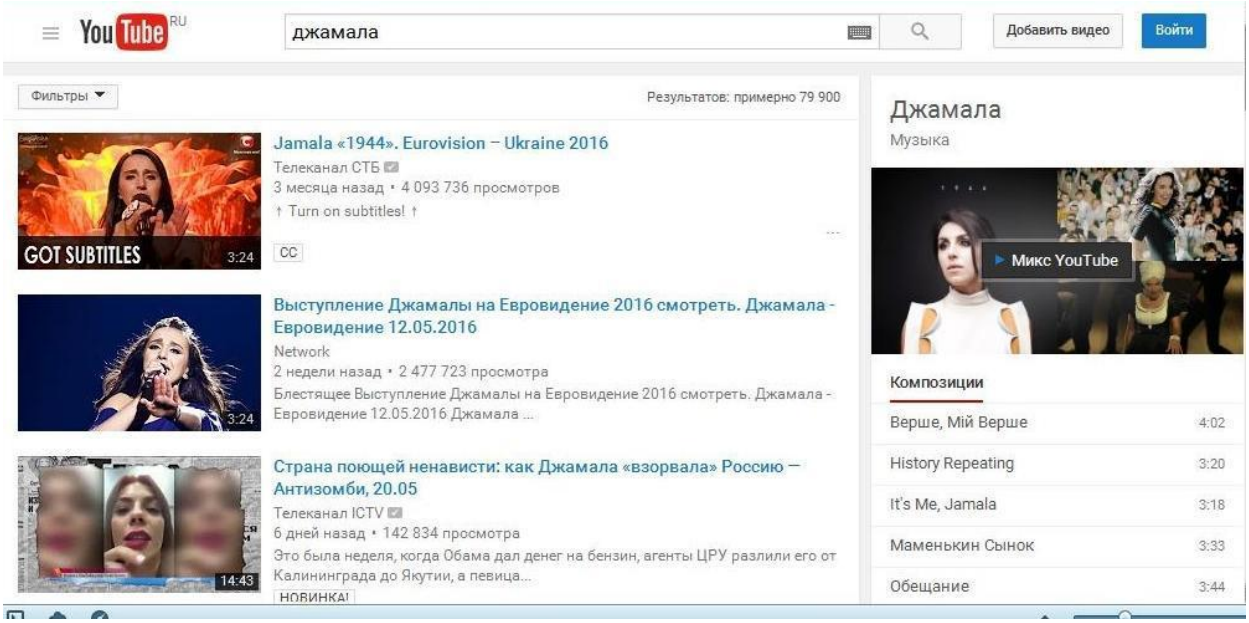


Рис. 1. Просування музичного продукту в соціальній мережі «YouTube»

Як підкреслює Р. Баран, просування музичних продуктів в соціальних мережах вважається продуктивним, оскільки рекламодавці щорічно продовжують збільшувати фінансову частку в соціальних мережах на 25%. Водночас, інтернет-спільноти, які створюють та просувають фанати, відіграють вагому роль, оскільки дають змогу артистам збільшити кількість фанатів [2, 330]. Тому будь-яке інтернет-середовище може бути доступне практично кожній людині, а користувачам пропонується бути частиною глобального творчого процесу.

Дослідник Д. Решетов пропонує розглядати головні етапи просування медійного продукту у соціальних мережах у два етапи.

Eman 1. Створення персонального акаунта. Першим кроком є реєстрація. Зокрема, добре продумана «легенда» музичної групи та їх треків і обраний спосіб можуть підвищити ефективність просування. Особлива увага приділяється головному фото, яке максимально має розкрити філософію музичної продукції, спонукати до прослуховування. Важливим кроком є залучення людей на сторінку. Необхідно продумати дії по залученню відвідувачів на сторінку, запросити друзів і передплатників.

На сторінці розташовується біографія артиста (для кожного лінгвістичного сегмента розміщується власна біографія, відповідно до мови передплатника), докладна дискографія виконавця з трек-листом, датою виходу і коротким описом диска. А також рейтинг найбільш популярних композицій. Це допомагає при виборі треку, бо найкращий трек артиста є його найпопулярнішим треком.

Визначивши найбільш схожих за жанром і музичним стилем виконавців, PR-менеджери можуть залишити на сторінці артиста повідомлення, що містить ненав'язливу пораду ознайомитися з новим виконавцем.

Етап 2. Створення і просування спільноти (групи або сторінки). Нині в мережі «Вконтакте» та «Facebook» нараховується понад 6 млн. спільнот, і їх кількість щодня зростає. Тематика групи музичного продукту може класифікуватися відповідно до музичних жанрів (поп, рок, класична чи електронна музика). Акцент потрібно також робити на бренді та тематиці [8, 47].

Зокрема, брендування групи – це використання таких елементів оформлення, які суттєво впливають на формування бренда. До таких елементів відносять назву, новини, контент (див. рис. 2).

Рис. 2. Брендування музичного рок-гурту в соціальній мережі «Вконтакте»

Потрапивши в групу, людина насамперед звертає увагу на її назву, яка має бути зрозумілою, чіткою, лаконічною і легко запам'ятовуватися. Акцент потрібно робити також на її графічному оформленні, яке має бути не лише яскравим, барвистим і незабутнім, але й без зайвих елементів.

Натомість, контекстна реклама – це певний вид реклами всередині соціальної мережі, який може забезпечити акцент на необхідній аудиторії. У цьому випадку здійснюється робота по створенню й розміщенню контенту, а також участь в обговореннях та коментуванні матеріалів інших учасників групи. У

рамках цих робіт можна виділити основні принципи роботи з контентом в групах і спільнотах [7, 48-49]:

1. Часте додавання нового контенту;
2. Контент має бути оригінальним і унікальним;
3. Контент повинен бути максимально тематичним, тобто відповідати напрямку і змісту групи (спільноти);
4. Контент має бути приводом для початку бесіди.

Найголовніше про що варто пам'ятати в SMM, це попереднє вивчення аудиторії соціальної мережі, для якої просувається музичний продукт, вибір із загального складу цільових користувачів і акцентоване до них звернення.

Серед позитивних показників просування музичного продукту у соціальних мережах є те, що вони пропонують прекрасні можливості для таргетингу, що включають доступну велику кількість критеріїв для відбору цільової аудиторії різного віку, сімейного стану та музичних вподобань.

Система «таргетингу» – основний інструмент, який дозволяє передплатникам отримувати і передавати інформацію масово один одному. Сама ця система створює можливість маркування певного виконавця або певної пісні ключовими словами, визначеннями, характеристиками. Через систему таргетингу артисти потрапляють в один музичний жанр, якщо їх теги дуже схожі, на сторінці певної пісні з'являються схожі пісні інших виконавців.

Як підкреслює М. Калужський, рекламі в соціальних мережах найменшою мірою притаманна нав’язливість. Окрім того, відбувається побудова взаємовідносин із громадськістю та ЗМІ, якою можуть бути як звичайні користувачі соціальних медіа, так і зацікавлені групи журналістів і блогерів, які становлять одну з основних цінностей соціальних медіа як таких [5, 35].

Також соціальні медіа дають можливість споживачу безпосередньо звертатися до музичних продюсерів зі своїми питаннями та побажаннями. Особливо це актуально при взаємодії з регіональними відділеннями музичних компаній. Існує також можливість виходу на міжнародний ринок.

Для початківців-музикантів SMM – один із найменш витратних способів просування музичної продукції на глобальному рівні.

Одна з особливостей спілкування в соціальних мережах полягає в тому, що людей дуже складно вводити в оману стосовно певного музичного продукту. У традиційних засобах масової інформації людина, як правило, не має можливості оперативно поділитися своїми враженнями з іншими глядачами або читачами. У соціальних мережах варто тільки одному з користувачів виявити, що музичний товар має серйозні недоліки, як він відразу ж розповість про це в коментарях або в сторонніх спільнотах, в блогах, на форумах. Просування продукту, який очевидно нецікавий, неякісний або має істотні вади, може спровокувати ефект, зворотний до очікуваного – викликати потужну хвилю негативу. «Ведення бізнесу з використанням можливостей соціальних мереж дає змогу залучити значну кількість покупців, підвищивши тим самим прибуток компанії. З іншого – у соціальних мережах існує можливість оперативно ділитися своїми враженнями, тому як тільки один з користувачів виявить, що товар або послуга,

які рекламуються, мають серйозні недоліки, про це дізнається велике коло осіб. У цьому випадку просування продукту може спровокувати ефект, зворотний до очікуваного», – підтверджує нашу тезу дослідниця М. Смирнова [9, 315].

Необхідно підкреслити, що існують певні недоліки та ризики, пов'язані з використанням SMM. Навіть попри багатообіцяючі можливості для відбору цільової аудиторії, існує велика ймовірність того, що в майбутньому питання щодо захисту авторських прав та приватності користувачів Інтернет можуть обмежити доступ до їх профайлів, адже в українському законодавстві не передбачено законів, які б регулювали правила публікації музичного онлайн-контенту в соціальних мережах. Існує ризик втрати прихильності споживачів через відсутність компетентного спеціаліста з SMM [8, 47].

Варто погодитися з К. Воронковим, що у соціальних медіа необхідно бути чесним і відкритим, лише в цьому випадку музичний продукт зможе завоювати прихильність та довіру користувачів, також має відповідати сучасним культурно-історичним вимогам суспільства [4, 142].

Якщо менеджер допускає помилки, то він має визнавати їх та приносити свої вибачення, проте ні в якому разі не заперечувати свою причетність до них і, тим паче, не намагатися змусити користувачів «замовчати», що досить часто спостерігаємо серед недосвідчених учасників соціального медіа-маркетингу.

До того ж, правильним має бути вибір контенту. Контент, що компанії розміщують на сторінках свого бренда, може мати для них критично важливе значення, адже, як правило, вони не мають достатнього контролю над тим, яка інформації про музичний товар буде поширена користувачами в соціальних мережах самостійно.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні і розкритті ключових принципів та основних проблем інтернет-маркетингу. Шляхом аналізу сучасних наукових досліджень та спеціалізованих джерел у статті розкрито сутність поняття «SMM» як об'єкта міждисциплінарного вивчення, виявлено проблеми та окреслено перспективи розвитку музичної галузі на найближче майбутнє.

Висновки. Аналіз сучасних наукових досліджень та спеціалізованих джерел показав, що музична соціальна мережа – це вид диверсифікації соціальних мереж, при якій потенційні споживачі самі об'єднуються навколо одного музичного продукту. Авторитетною в такій музичній соціальній мережі вважається думка слухачів певної музичної продукції, яка й продукує майбутню популярність виконавця, що сподобався. Відтак професійний менеджерський підхід з SMM-просування дає змогу зробити творчий музичний проект комерційним.

Література

1. Акулич М. Маркетинговые исследования в социальных сетях / Маргарита Васильевна Акулич // Маркетинг: идеи и технологи: [журнал]. – Мн: МИУ, 2014. – № 8. – С. 29–36.

2. Баран Р. Я. Новітні інструменти Інтернет-маркетингу / Р. Я. Баран М. Й. Романчукевич, Т. М. Гнатюк // Экономика Крыма [научно-практический журнал]. – № 4 (33). – Симферополь: ТНУ им. В.И. Вернадского, 2010. – С. 328–331.

3. Брыксина В. Д. SMM-стратегия для b-2-b-сегмента / Брыксина Виктория Дмитриевна // Маркетинговые коммуникации [журнал]. – М.: Издательский дом «Гребенников», 2014. – № 6. – С. 352–358.

4. Воронков К. Н. Электронный PR и социальный маркетинг как инструменты продвижения продукции и услуг в сети интернет К. Н. Воронков // Глобальный научный потенциал. – 2012. – № 19. – С. 141–143.

5. Калужский М. Л. Сетевые интернет-коммуникации как инструмент маркетинга / М. Л. Калужский // Практический маркетинг. – 2013. – № 2. – С. 32–39.

6. Кринчиян Н.А. Алгоритм SMM-ориентированного продвижения бренда в социальной интернет-платформе «Вконтакте» / Н.А. Кринчиян, Катаев А.В. // Международный студенческий научный вестник. – 2015. – № 6. – С. 114–118.

7. Можарова А. В. Маркетинговые технологии брендинга в виртуальном пространстве / А. В. Можарова // Маркетинг. – 2012. – № 6. – С. 56–57; 2013. – № 1 (128). – С. 45–57.

8. Решетов Д. Тренды SMM маркетинга – управление сарафанным радио / Дмитрий Решетов, Максим Плосконосов // Рекламодатель: теория и практика. – 2014. – № 5. – С. 46–47.

9. Смирнова М. В. SMM самостоятельно: как использовать социальные сети для продвижения бизнеса профессиональных услуг / М. В. Смирнова // Интернет-маркетинг. – 2015. – № 5. – С. 312–320.

10. Чередниченко Ю. Маркетинг в Интернете: сайт, который зарабатывает / Юрий Чередниченко. – М.: Питер, 2011. – 176 с.

References

1. Akulich, M. V. (2014). Marketing research in social networks. Marketing: ideas and technologies: [magazine]. Minsk: NIU, 8, 29-36 [in Belarus].

2. Baran, R. Ya., & Romanchukevych, M. Ya., & Hnatiuk, T. M. (2010). The newest Internet marketing tools. Ekonomika Kryma – Crimea Economics. Tavria National University named after VI Vernadsky, 4 (33), 328-331 [in Ukrainian].

3. Bryksina, V. D. (2014). SMM-strategy for b-2-b-segment. Marketing Communications, 6, 352-358 [in Russian].

4. Bashynska, I. O. (2012). Marketing of enterprise's communications and social networks. Ekonomichni nauky. Seriia «Ekonomika ta memedzhment», 9 (34), 1, 36-41 [in Ukrainian].

5. Kaluzhskiy, M. L. (2013). Network Internet communication as a marketing tool. Practical marketing, 2, 32-39 [in Russian].

6. Krinchiyan, N. A., & Katayev, A. V. (2015). The SMM algorithm-based brand promotion in the social Internet platform «Vkontakte». International Student Scientific Gazette, 6, 114-118 [in Russian].

7. Mozharova, A. V. (2012, 2013). Marketing Technology Branding in virtual space]. Marketing, 6, 56-57; 1 (128), 45-57 [in Russian].

8. Reshetov, D. & Ploskonos, M. (2014). Trends Marketing SMM - managing word of mouth. Advertiser: Theory and Practice, 5, 46-47 [in Russian].

9. Smirnova, M. V. (2015). SMM yourself: how to use social networks to promote business professional services. Internet-marketing, 5, 312–320 [in Russian].

10. Cherednichenko, Y.U. (2011). Marketing on the Internet: a website that earns. Moscow: Piter [in Russian].

УДК 7.071.2, 7.071.4, 782.1, 784.95

Ганджа Ірина В'ячеславівна,
здобувач кафедри історії української
музики і музичної фольклористики
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського,
i.gand@ukr.net

МИСТЕЦЬКА РОДИНА ТРЕТЯКІВ

У статті висвітлені віхи життя і творчості відомих діячів мистецтва України другої половини XX – початку XXI ст., які належать до родини Третяків. ***Мета роботи.*** *Дослідити умови життя, форми міжособистісної взаємодії членів мистецької родини, об'єднаної спільною професійною діяльністю, а також з'ясувати справжню природу їхньої злагодженої співпраці і розквіту талантів кожного з них.* ***Методологія.*** *Дослідження ґрунтуються на теоретичних засадах щодо необхідності вивчення та врахування специфіки професійної майстерності митців, а також чинників, що сприяють її зростанню у мистецьких родинах, задля дальшого удосконалення майстерності в музичному та театральному мистецтві і успішного виховання творчої молоді. Дослідження було проведене методами співбесіди й анкетування членів мистецької родини, вивчення даних літературних джерел стосовно їхнього життя і творчості, аналізу генезису їхньої професійної діяльності та її результативності, а також стосунків між ними.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у дослідженні автором умов реалізації талантів членів мистецької родини, способів організації їх праці та влаштування побуту, а також виявлення чинників взаємного збагачення та досягнення ними творчих успіхів. У результаті досліджень автором встановлені способи формування виконавської майстерності народного артиста СРСР В. Я. Третяка та його дружини, заслуженої артистки України Л. Х. Третяк. Систематизований репертуар і проаналізовані вокальні методики Третяків. Визначено особливості режисерської діяльності їхнього сина – М. В. Третяка. Встановлені заслуги та внесок цієї родини в українське вокальне і театральне мистецтво.* ***Висновки.*** *Успіхи членів мистецької родини Третяків зумовлені не лише їхньою професійною майстерністю, а й характером стосунків між ними в родині. Саме взаємоповага та вміння підпорядковуватися один одному в малому сімейному колективі за умови єдності цілей та інтересів його членів створили сприятливий мікроклімат для розквіту їхньої творчості.*

Ключові слова*:* мистецька родина, оперний спів, камерно-концертний спів, синергія, манера виконання, вокальна методика, оперна режисура.

Ганджа Ирина Вячеславовна*, соискатель кафедры истории украинской музыки и музыкальной фольклористики Национальной музыкальной академии Украины им. П.И.Чайковского*

Художественная семья Третьяков

В статье освещены вехи жизни и творчества известных деятелей искусства Украины второй половины XX – начала XXI ст., которые принадлежат художественной семье Третьяков. ***Цель работы.*** *Исследовать условия жизни, формы взаимодействия между членами художественной семьи, объединенной общей профессиональной деятельностью, а также выяснить истинную природу их согласованного сотрудничества и расцвета талантов каждого из них.* ***Методология.*** *Исследование основывается на теоретических принципах, относительно необходимости изучения и анализа специфики профессионального*

© Ганджа І. В., 2017

мастерства деятелей искусства, а также факторов, которые содействуют его возрастанию в художественных семьях, ради дальнейшего усовершенствования мастерства в музыкальном и театральном искусстве и воспитания творческой молодежи. Исследование было проведено методами собеседования и анкетирования членов художественной семьи, изучения данных литературных источников, которые имеют отношение к их жизни и творчеству, анализа генезиса их профессиональной деятельности и ее результативности, а также отношений между ними. ***Научная новизна*** *работы состоит в исследовании автором условий реализации талантов членов художественной семьи, способов организации их труда и устройства быта, а также в установлении факторов взаимного обогащения и достижения ими творческих успехов. В результате исследований автором установлены способы формирования исполнительского мастерства народного артиста СССР В. Я. Третьяка и его супруги, заслуженной артистки Украины Л. Х. Третьяк. Систематизирован репертуар и проанализированы вокальные методики Третьяков. Определены особенности режиссерской деятельности их сына – Н. В. Третьяка. Установлены заслуги и вклад этой семьи в украинское вокальное и театральное искусство.* ***Выводы.*** *Успехи художественной семьи Третьяков обусловлены не только их профессиональным мастерством, но и характером отношений между ними в семье. Именно взаимоуважение и умение подчиняться друг другу в малом семейном коллективе при условии единства целей и интересов его членов создали благоприятный микроклимат для расцвета их творчества.*

Ключевые слова: художественная семья, оперное пение, камерно-концертное пение, синергия, манера исполнения, вокальная методика, оперная режиссура.

Gandzha Iryna, *PhD-candidate of the Department of the History of Ukrainian Music and Musical Folklore, National Tchaikovsky Academy of Music*

The Tret'yaks' artistic family

Purpose of Research. *The paper gives a short record of the life and creative work of the well-known Ukrainian arts figures who belong to the Tretyak family (period of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century). The purpose of this work is to investigate the life environment of the artistic family members, who were consolidated by joint professional activities, and forms of their interpersonal relationship. We identify the real nature of their harmonious collaboration and the bloom of creativity of each of them.* ***Methodology.*** *This study is based on the theoretical basis dealing with the need to investigate and take into account specific features of the professional skills of the artists as well as factors that contribute to their growth in artistic families for the further improvement of excellence in musical and theatre arts and for the successful education of creative young people. The study was conducted by the methods of interviewing and questioning the members of the artistic family, studying the literature data on their life and work, analysing the genesis of their professional activity and its efficiency as well as relations between them.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of this work deals with identifying the conditions for the realisation of the talents of the artistic family members, the ways of their work and life organization, and the factors of mutual enrichment and achieving the success in their creative work. As a result of our work, we identified the ways of formation of the performing skills of the USSR People's Artist V. Ya. Tretyak and his wife, the Honoured Artist of Ukraine L. Kh. Tretyak. The repertoire of the Tretyak family has been classified and their vocal methods have been analyzed. The peculiarities of the directorial creative work of their son – M. V. Tretyak – have been defined. The family's merits and contribution to the Ukrainian vocal and theatrical arts have been identified.* ***Conclusions.*** *The success of the Tretyak's artistic family members are determined not only by their professional skills but also by the nature of relations between them in their family. It is the mutual respect and the ability to submit to one another in a small family with common purpose and interests that created a favorable climate for the flowering of their creativity.*

Key words: *artistic family, opera singing, chamber concert singing, synergy, performing style, vocal methods, opera direction.*

Актуальність теми дослідження**.** Формування й удосконалення сучасного українського мистецтва неможливі без вивчення досягнень минулих поколінь, творчого переосмислення здобутків кращих майстрів, часткового запозичення чи перейняття їхнього досвіду наступними поколіннями. Феноменальні здібності людини зумовлюють яскравість і цінність особистості в будь-якій сфері діяльності. Мистецькі родини у цьому відношенні є справжнім скарбом для суспільства. Вивчення умов і способів становлення їх творчості та досягнення ними високих результатів мають велике пізнавальне, науково-практичне значення для історії, педагогіки та методики галузей мистецтва. Водночас творчість талановитих майстрів, будучи національним надбанням, зміцнює і прославляє державу.

Аналіз досліджень і публікацій**.** Діяльність кожного члена родини відомих українських митців Василя, Людмили і Миколи Третяків фрагментарно висвітлена у деяких періодичних ЗМІ [2, 4; 4, 18; 8, 3], коротко представлена в енциклопедичних виданнях [3, 3256; 6, 546-547] та біографічних довідниках [1, 68; 7, 590]. Більш системно досліджено біографію та специфіку мистецького амплуа В. Я. Третяка [9].

У науковій літературі недостатньо проаналізовано параметри голосових даних, виконавську манеру та репертуар Л. Х. Третяк. З існуючих даних відомим було її ставлення до творчості чоловіка та виховання сина. Мало досліджено шлях становлення режисерської творчості потомка знаменитих співаків. Відсутні відомості про те, на яких моральних принципах членів мистецької родини відбувся розквіт їхньої майстерності.

Мета статті. Узагальнити інформацію про життєвий та творчий шлях членів мистецької родини Третяків. Водночас проаналізувати стосунки між членами родини, виділити найважливіші чинники, що сприяли удосконаленню професійної майстерності та плідній діяльності митців, а також з’ясувати природу їхнього натхнення.

Для цього були поставлені завдання щодо вивчення біографічних даних членів мистецької родини, аналізу спадковозумовлених здібностей і способів їхнього удосконалення, систематизації здобутків, дослідження особливостей стосунків між членами родини, їхнього ставлення до власної творчої діяльності та творчості своїх рідних тощо.

Дослідження було проведено методами співбесіди й анкетування, через вивчення літературних джерел, аналіз шляхів становлення професійної діяльності та її плодів, форм і способів міжособистісної взаємодії членів родини, оцінювання фахових надбань митців Третяків.

Виклад основного матеріалу. За даними зазначених видань, Василь Якович Третяк – народний артист України та СРСР, видатний український оперний співак і педагог. Його дружина, Людмила Харлампіївна, – заслужена артистка України, професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені. К. Карпенка-Карого. Їхній син, Микола Васильович, – актор, режисер-постановник Національної опери України і викладач Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Із монографічних досліджень Л. Х. Третяк та з особистої співбесіди з нею відомо, що глава цієї родини, Василь Якович, народився в українській родині, яка тимчасово перебувала в Росії. Тому в свідоцтві про народження його – єдиного в сім'ї – записали росіянином. Виріс майбутній співак в с. Червонозаводське Полтавської області. Його батько працював там виборщиком на цукровому заводі. Мати була домогосподаркою, ростила шістьох дітей. Батько та старший брат Микола мали сильні, тембристі голоси, але не змогли отримати музичну освіту. У 1944 р. Василя призвали до Радянської армії, де він спершу служив у мінометному полку. Помітивши у солдата непересічні вокальні й артистичні дані, в 1947 р. командування перевело Василя до військового ансамблю пісні і танцю Далекосхідного військового округу, де хлопець вів концерти, декламував твори, співав басові партії і соло. Саме репертуар ансамблю виховав у нього потяг до високого класичного мистецтва.

Із 1951 по 1953 рік В. Третяк навчався в Харківському музичному училищі на вокальному відділенні в класі професора Т. Я. Веске. У 1953 році він продовжив навчання в Харківській державній консерваторії в класі того ж самого вчителя.

У 1958 р., після закінчення консерваторії молодий співак прибув на роботу до новоствореного Кишинівського оперного театру, в якому багато і успішно працював, виконуючи провідні партії (Радамес в опері Дж. Верді «Аїда», Каварадоссі в опері Дж. Пуччині «Тоска», Хозе в опері Ж. Бізе «Кармен», Каніо в опері Р. Леонкавалло «Паяци», Монолакі в опері Д. Гершфельда «Грозован» та ін.). У 1962 р. директор Київського театру опери і балету В. П. Гонтар, почувши прекрасне виконання ним партії Хозе в опері Ж. Бізе «Кармен» в Одеському оперному театрі, запросив його у свій театр.

Дебют В. Третяка на сцені Київського оперного театру відбувся 1 жовтня 1962 р. в партії Каніо в опері Р. Леонкавалло «Паяци». Його коронними партіями тут стали: Отелло (Дж. Верді, «Отелло»), Радамес (Дж. Верді «Аїда»), Хозе (Ж. Бізе «Кармен»), Каніо (Р. Леонкавалло «Паяци), Василь (Г. Майборода «Мілана»). Крім того, співак блискуче виконував партії Рауля (Дж. Мейербер «Гугеноти»), Германа (П. Чайковський «Пікова дама»), Манріко (Дж. Верді «Трубадур»), Річарда (Дж. Верді «Бал-маскарад»), Сергія (Д. Шостакович «Катерина Ізмайлова»), Богуна (К. Данькевич «Богдан Хмельницький»), Микити (Г. Майборода «Ярослав Мудрий») та ін.

За відгуками критиків Василь Третяк поєднував у собі багаті вокальні дані драматичного тенора і високий талант драматичного актора. Його голос був дуже сильним, міцним, сріблястим за тембром і витривалим. Режисер Кишинівського оперного театру характеризував Василя Яковича Третяка як дуже щирого й емоційного актора. Він відзначав у молодому фахівцеві рідкісний голос, природність сценічного переживання та темперамент, які, за його словами, й створили великого співака, митця й актора [9, 30].

Отже, виконавській манері цього співака були властиві гармонійне поєднання рідкісного за тембром, рівним наповненням у всьому діапазоні, силою звуку і витривалістю його неповторного голосу та яскравого артистичного таланту. За цими характеристиками Василя Третяка можна по праву вважати пос-

лідовником видатного українського оперного співака Ю. С. Кіпоренка-Доманського, який працював в Київській опері в першій половині XX століття.

Одним із найважливіших етапів у набутті досконалості в акторській майстерності для Василя Яковича стало виконання партії Сергія в опері Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова» [9, 67]. У критиці на оперу в «Київській правді» писали: «Артист Третяк повністю використав надзвичайно образний музичний матеріал своєї партії, створивши переконливий образ злочинця» [2, 4]. У 1966 р. сам композитор Д. Шостакович, високо оцінивши спів і трактування образу Сергія у його опері, запросив артиста озвучити цю партію у однойменному фільмі-опері [9, 68].

Уже набувши професійного досвіду та певної досконалості, сорокарічний Василь Третяк почав працювати над шекспірівським образом Отелло в однойменній опері Дж. Верді. Це був зоряний герой Третяка. Музичні критики зазначали, що в особі В. Третяка театр знайшов прекрасного виконавця партії венеціанського мавра, акцентуючи увагу на тембрі голосу В. Третяка, що вільно звучить у широкому діапазоні, дає змогу легко переборювати значні вокальні труднощі партії, на виразних і правдивих барвах і великому вогненному темпераменті співака [8, 3].

В. Третяк був першим і успішним виконавцем головних партій в операх українського сучасного композитора Віталія Губаренка «Загибель ескадри» (партія Адмірала) і «Мамаї» (партія Лавра Мамая). Чи не найголовнішою рисою творчості В. Я. Третяка була правдивість відтворення образу.

Уже маючи великий акторський досвід і високу майстерність у вокальному мистецтві, Василь Якович Третяк відчув необхідність поділитися ними з молодим поколінням і в 1976 р. почав працювати викладачем Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, а в 1985 р. отримав вчене звання доцента кафедри сольного співу. Як педагог, Василь Якович вважав, що найголовніше у вихованні співаків – не зіпсувати природу голосу; він не вчив співати «під себе», копіювати його голос, а прагнув виявити індивідуальний тембр і сформувати неповторну особистість. Він умів підтримати, підбадьорити своїх учнів, вселити віру в свої можливості. В роботі з творчою молоддю завжди відштовхувався від природної краси тембру голосу і був противником його форсування. Василь Якович наголошував своїм студентам, що крім голосу співакові треба мати ще й голову, серце і любов до праці [9, 139]. За свідченням учнів і дружини, В. Третяк дуже демократично поводився зі студентами, не нав'язував їм свою інтерпретацію, а тільки радив і показував голосом уривки твору [8, 138]. Серед його учнів – найбільш відомі: народний артист України, лауреат Шевченківської премії Михайло Дідик, соліст Одеського оперного театру Володимир Рева, соліст Свердловського оперного театру Володимир Полторак, соліст Тбіліської та Кутаїської опер Іван Ткаченко, заслужений артист України, доцент Віктор Кавун та ін.

За великий вклад у вокальне мистецтво у 1980 р. Василю Яковичу Третяку присвоєно звання народного артиста СРСР. За все своє творче життя артист взяв участь у понад тисячі вистав, а також 270 концертах. Співак гідно представляв культуру України, гастролюючи в усіх республіках Радянського Союзу,

Югославії, Кубі, Румунії, Польщі, Чехословаччині, Іспанії, Франції, Германії та інших країнах.

Знайомство Василя Яковича з майбутньою дружиною, Людмилою Харлампіївною Басмановською, відбулося в серпні 1965 р. в Одеському оперному театрі, де дівчина працювала в хорі. У той час вона навчалася на другому курсі Одеської консерваторії водночас на двох відділеннях: диригентсько-хоровому (клас професора К. К. Пігрова) і вокальному (клас професора О. М. Благовидової). Почувши вперше голос майбутнього чоловіка на репетиції вистави Р. Леонкавалло «Паяци», Людмила Харлампіївна була зачарована ним. Їй дуже сподобався його темперамент і тембр голосу. Молоді люди познайомилися після сумісної репетиції опери «Аїда» і з тих пір почали зустрічатися й листуватися. Василь Якович благородно попросив руки Людмили: спершу в її матері Марії Львівни (професійної актриси Маріупольського музично-драматичного театру), а потім у самої нареченої. У лютому 1966 р. відбулося їхнє весілля, і молода дружина переїхала жити до нього в Київ. У зв'язку з цим їй довелося перевестися в Київську державну консерваторію, де вона продовжила навчання на диригентсько-хоровому відділенні в класі народного артиста СРСР, професора Л. М. Венедіктова та на вокальному відділенні в класі професора, вихованки О. М. Благовидової, народної артистки України З. П. Христич. Її дипломною роботою в оперній студії консерваторії було виконання партії Наталки-Полтавки в однойменній опері М. Лисенка. За типом голосу Людмила Третяк – ліричне сопрано. Її виконавська манера характеризується витонченою музикальністю, точністю стилю і емоційністю.

По закінченні консерваторії Людмила Харлампіївна готувала власні концертні програми і виступала з ними в Україні, Росії, Португалії, Франції, Угорщині, Німеччині, Італії та ін. країнах. У її концертному репертуарі були твори Й. Баха, Ф. Генделя, Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, А. Берга, П. Чайковського, С. Рахманінова, Р. Глієра, С. Прокоф'єва, М. Лисенка, Я. Степового, М. Вериківського, В. Косенка, К. Стеценка, Г. Майбороди, В. Губаренка, Ю. Іщенка, а також українські народні пісні. Артистка вперше виконала солоспів «Осінь» В. Губаренка на сл. Д. Павличка і французьку народну пісню «Серце матері» в обр. В. Задерацького. Другою після Валентини Соколик Людмила Третяк відтворила у концертному виконанні монооперу В. Губаренка за новеллою А. Барбюса «Листи кохання». Із програмами старовинної музики співачка об'їздила багато органних залів України, Росії, Молдови і Прибалтики. Людмила Третяк виконувала партію сопрано в «Реквіємах» В. А. Моцарта і Дж. Верді, «Stabat mater» Дж. Россіні і Дж. Перголезі, «Gloria», «Magnificat» А. Вівальді, «Te Deum» А. Дворжака, ораторії «Мессія» Ф. Генделя, месі соль мажор Ф. Шуберта, кантатах «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка і «Хустина» Л. Ревуцького. Вона мала декілька спільних концертів із народною артисткою СРСР Галиною Туфтіною та Київським дитячим хором «Дзвіночок».

Перебравши на себе основні турботи щодо влаштування побуту в родині, співачка жертовно створила чоловікові необхідні умови для творчої праці, визнаючи вищу цінність його мистецької особистості. Переймаючись його справами, Людмила Харлампіївна відвідувала вистави за участю чоловіка, сприяла

та підтримувала його в усіх починаннях. На його прохання, після репетицій і вистав вона відверто аналізувала його спів та критикувала його роботу в усіх деталях. Василь Якович поважав її як співачку і педагога, тому прислухався до висловлених нею зауважень та конструктивних побажань. У дні концертів Людмили вже чоловік був дуже уважним до неї і сам займався сином, надаючи їй змогу відпочити та краще підготуватися до виступу. У своїй монографії співачка тепло згадує моменти співробітництва з чоловіком. Василь Якович делікатно, ненав'язливо радив дружині, як удосконалити ту чи іншу музичну фразу, покращити інтерпретацію твору чи досягти якогось цікавого тембрального забарвлення. Такі хвилини творчого спілкування приносили їй невимовну радість і користь. У день виступу він дуже хвилювався за неї, і артистка забороняла йому ходити на свої концерти [9, 146].

Пишаючись талантом чоловіка, Людмила Харлампіївна, звичайно, бажала співати з ним на одній сцені. І її мрія здійснилася. У січні 1984 р. артистка готувала чергову концертну програму, і В. Третяк запропонував їй свою участь у концерті, який відбувся 19 березня 1984 р. в Київському Будинку актора. З'ясовано, що програма концерту складалася з творів Г. Малєра, Й. Брамса, Г. Вольфа, Ф. Шуберта, Р. Шумана, С. Рахманінова і П. Чайковського і була тепло сприйнята слухачами.

Із 1970 р. Л. Х. Третяк викладала академічний вокал: спочатку в вокальній студії при Жовтневому палаці, з 1974 р. – в Київському інституті культури на кафедрі народного співу, а з 1981 р. і дотепер професор Л. Х. Третяк навчає молодь співати в Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, на кафедрі музичного виховання. У своїй роботі зі студентами вона домагається точності інтонації, виразності фрази і розкриття художнього образу кожного твору, щоб проспіване слово вплинуло на слухачів. Вона вчить, як правильно використовувати дихання і резонатори залежно від стилю музики. У своїх розпівках дає студентам, – майбутнім артистам драми й кіно академічну основу співу. Її педагогічне кредо – усвідомлений спів. Серед найбільш відомих її учнів – народна артистка України Надія Шестак (Київський інститут культури), народний артист України, лауреат Шевченківської премії Євген Пруткін, заслужені артисти України Людмила Фесенко, Віталій Борисюк (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого), соліст Національної опери України імені Т. Шевченка, народний артист України Володимир Кузьменко та ін.

Зважаючи на багатий професійний досвід і високу громадську свідомість, Людмилу Харлампіївну Третяк багаторазово обирали головою журі вітчизняних та міжнародних конкурсів і фестивалів. У 1993 р. Л. Третяк повернулась на сцену як співачка й продовжила свою гастрольно-виконавську діяльність у колективі Київського симфонічного оркестру і хору під керуванням Роджера Макмерріна. У 2004 р. за багаторічну та плідну творчу діяльність співачці присвоєно звання заслуженої артистки України. Вона успішно проявила себе в науково-дослідній роботі, за результатами якої підготувала та опублікувала дві монографії («Життя і творчі шукання Василя Третяка», «Галина Туфтіна»), багато наукових статей, брала участь у науково-практичних конференціях.

Розквіт мистецьких талантів у родинах, де розуміють і підтримують одне одного та забезпечують високу організацію праці, подеколи пояснюють дією ефекту функціональної синергії, що полягає у взаємному збагаченні творчості кожного з них [5]. Вважаємо, що такий позитивний ефект у мистецькій родині Третяків було отримано завдяки тісній, злагодженій взаємодії всіх членів родини. Саме спільна професійна діяльність та єдність цілей – з одного боку – та взаємоповага і вміння підпорядковуватися одне одному – з іншого – сприяли моральному зміцненню й досягненню ними високих творчих результатів.

Дуже відповідально ставилося подружжя Третяків до виховання сина Миколи, який народився 10 липня 1967 р. Уже з юних років він ріс у професійному середовищі майстрів мистецтва. Володіючи успадкованим голосом, музичним слухом і акторськими здібностями, він розвивався в усіх цих напрямах. Як і батько, цікавився театром, вникав у зміст опер, навчався в Київській дитячій музичній школі № 9 по класу фортепіано. У 1991 р. як актор закінчив Київський державний інститут театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого (майстерня народної артистки України, професора І. Молостової), а в 1998 р. додатково отримав ще й спеціальність режисера музичного театру (майстерня заслуженого діяча мистецтв України, професора В. Курбанова). Під час навчання брав участь в студентських виставах «Дні Турбіних» М. Булгакова, «Свадьба» А. Чехова і «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького.

У 1991-1998 рр. Микола Третяк працював режисером-асистентом, а з 1998 р. – режисером-постановником в Національній опері України імені Т. Шевченка. Прагнучи професійної досконалості, у 1995 р. молодий режисер пройшов стажування в Чеському Народному театрі (м. Прага), а в 2001 р. продовжив навчання у Цюріхській опері, працюючи консультантом у Г. Асагарова, А. Кірхнера, Р. Уїлсона, Р. Ніклера. Встановлено, що як режисер Національної опери України, він здійснив постановку вистав «Богема» Дж. Пуччині (1998 р.) та «Іоланта» П. Чайковського (2011 р.). Більше того, у 2001 р. Микола Третяк брав участь у постановці опери Дж. Верді «Оберто» для Вердіївського фестивалю у Сент-Моріці (Швейцарія). В Україні він поставив також оперу «Мавра» та балет «Байка про Лисицю, Півня, Кота та Барана» І. Стравінського, вокально-хореографічний дивертисмент «Золота середина» А. Бондаренка (2003 р.) і художньо-документальну музичну виставу «Борис Гмиря: геній і кохання» (2005 р.). Великим досягненням Миколи Третяка стала режисерська робота над оперою «Війна і мир» С. Прокоф'єва в чеському Театрі імені Л. Яначека. У Бакинському національному театрі опери та балету Азербайджану імені М. Ахундова цей режисер успішно поновив постановку опери Дж. Пуччині «Богема» (2010 р.). Про розквіт його таланту свідчать різностильові оперні вистави «Сільська честь» П. Масканьї, «Алєко» С. Рахманінова (2011 р.), «Так чинять усі жінки» В.-А. Моцарта, «Джанні Скіккі» Дж. Пуччині (2012 р.), «Любовний напій» Г. Доніцетті (2013 р.), «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта (2014). Крім того, Микола Третяк – режисер-постановник більше 60 концертів. Він був головним режисером Першого благодійного різдвяного ярмарку «Три мішечки. Від Миколая до Різдва» (2010 – 2011 рр.) та Мистецької акції «Сходи до неба» (2012 р.). Митець має досвід роботи як ведучий та режисер програм на телеканалах «1+1» та «Перший Національний». Одна із його останніх режисерських робіт – концерт «Ча-

рівний світ оперети», який відбувся 23 грудня 2015 року у Національній опері України імені Т. Шевченка.

Преса та музична критика характеризують Миколу Васильовича Третяка як митця, який тонко відчуває загальний художній образ вистав. Він дуже добре знає специфіку оперної режисури, що дозволяє йому планувати мізансцени зручними для співаків і такими, що відповідають характеру музичної фактури опери. Виставам цього майстра властиві гармонійність і стрункість мізансцен, що дозволяє глядачам легко сприймати сценічний задум режисера. У роботі зі співаками-акторами Микола Третяк застосовує індивідуальний підхід і домагається від кожного з них відчуття художньої правди й віри в те, що вони роблять. Молодий режисер має чудове музичне сприйняття і «гостре всепомічаюче око». Його постановки – переважно класичні (крім опери Дж. Пуччині «Джанні Скіккі»), але завжди динамічні і високопрофесійні. Вважаємо, що саме генетично зумовлені задатки, перейняття творчих настроїв батьків-митців та знання умов життя театру спрямували сина Василя і Людмили Третяків до роботи на стику музики і режисури, допомогли йому успішно знайти себе у світі високого мистецтва.

У 2003 р. Микола Васильович Третяк розпочав педагогічну діяльність викладанням майстерності актора на кафедрі музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, а з 2009 р. навчає студентів ще й основам режисури та історії музичного театру у зазначеному закладі.

Аналіз творчої праці та здобутків Миколи Третяка вказує на значну досконалість і плідність спадкоємця визнаних майстрів українського мистецтва. Так само, як і батькам, йому нині доводиться проходити через випробування своєї епохи, втім, міцні моральні основи та проявлений творчий ентузіазм вселяють надію на повну перемогу й подальший розквіт його таланту.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні автором умов реалізації талантів членів мистецької родини, способів організації їх праці та влаштування побуту, а також виявлення чинників взаємного збагачення та досягнення ними творчих успіхів. У результаті досліджень автором встановлені способи формування виконавської майстерності народного артиста СРСР В. Я. Третяка та його дружини, заслуженої артистки України Л. Х. Третяк. Систематизований репертуар і проаналізовані вокальні методики Третяків. Визначено особливості режисерської діяльності їхнього сина – М. В. Третяка. Встановлені заслуги та внесок цієї родини в українське вокальне і театральне мистецтво.

Висновки. Таким чином, у результаті нашого дослідження було з’ясовано, що феномен мистецької родини Третяків пояснюється не лише винятковими вродженими здібностями, успадкованими й удосконаленими під час навчання і цілеспрямованої роботи, але й їхньою життєвою мудрістю та працездатністю. Два співаки, які розуміли і підтримували один одного, співпрацюючи, підсилили ефективність творчості один одного. Члени цієї родини змогли так розумно організувати свій побут і міжособистісні стосунки, що вони сприяли розквіту творчої діяльності кожного. Між ними не було заздрості та нездорової конкуренції, а була справжня гармонія, що породила синергію, – співтворчість, яка надихала митців. Вважаємо, що синергетичним ефектом зумовлені й успіхи по-

дружжя у вихованні сина. Багаті спадкові основи, приклад батьків і прагнення досконалості стали чинниками його творчих злетів.

Література

1. Гнидь Б. П. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського (1971 – 2001) / Б. П. Гнидь // Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – К., 2002. – 95 с.

2. Дерев'янко Б. Перед прем'єрою «Катерини Ізмайлової» на Київській сцені / Б. Дерев'янко // Київська правда. – 1965. – №57. – С. 4.

3. Енциклопедія українознавства: Словникова частина: [в 11 т.] / Наукове товариство ім. Т. Шевченка; гол. ред. проф., д-р В. Кубійович. – Париж; Нью-Йорк: Молоде життя; Львів; Київ: Глобус, 1955—2003. – С. 3256.

4. Жиліна Л. Тенор, що народився з баса / Л. Жиліна // День. – 2000. – № 19. – С. 18.

5. Капица С. П. Синергетика и прогнозы будущего / С. П. Капица, С. П. Курдюмов, Г. Г. Малинецкий. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 283 с.

6. Лисенко І. М. Співаки України. Енциклопедичне видання / Іван Лисенко. – 2-ге вид., перероблене і доповнене – К.: Знання, 2011. – 629 с.

7. Мистецтво України: Біографічний довідник / Упор.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський. За ред. А. В. Кудрицького. – К.: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. – 700 с. – ISBN 5-88500-071-9.

8. Стефанович М. Третє народження «Отелло» / М. Стефанович // Культура і життя. – 1966. – №56. – С. 3.

9. Третяк Л. Життя і творчі шукання Василя Третяка: Монографія / Л. Третяк. – К.: Логос, 2007. – 168 с.

References

1. Hnyd', B. P. (2002). Ukrainian performer schools: the department of solo singing of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (1971–2001). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

2. Derev'yanko, B. (1965). Before the first night "Kateryna Izmailova" on the Kyiv stage: Kyivska pravda [in Ukrainian].

3. Encyclopedia of Ukrainian studies: Introduction: in 11 Volumes. (1955-2003). The Shevchenko scientific society [in Ukrainian].

4. Zhylina, L. (2000). The tenor who was born from bass: Den'[in Ukrainian].

5. Kapitsa, S. P. (2001). Synergetics and forecasts of the future: Editorial URSS [in Russian].

6. Lysenko, I. (2011). The singers of Ukraine. Encyclopedia: Znannya [in Ukrainian].

7. Arts of Ukraine: Biographic reference book. (1997). Ukrayins'ka entsyklopedia [in Ukrainian].

8. Stephanovych, M. (1966). The third birth of "Otello": Kultura i zhyttia [in Ukrainian].

9. Tretiak, L. (2007). The life and research work of Vasyl' Tretiak: Monograph: Logos [in Ukrainian].

УДК 7.071.2:316.75(477) «1920/1930»

Кацалап Олена Вікторівна,
аспірант Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
o.katsalap@kubg.edu.ua

ОСОБИСТІСТЬ СПІВАКА В УМОВАХ ІДЕОЛОГІЧНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ 1920-1930-х рр.

Мета роботи. *Дослідження пов'язане з визначенням місця і ролі співака в культурно-мистецькому житті України 1920-1930-х рр., бачення представниками влади особистості співака в культурному житті України та в суспільній ієрархії, усвідомлення ним власної участі в культуротворчих процесах в умовах підпорядкування радянській ідеологічній системі.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні конкретно-історичного методу для детального вивчення соціально-політичних умов, за яких протікало культурно-мистецьке життя України в 1920-1930-х рр., структурно-функціонального методу для дослідження функціонування класичного вокального мистецтва в системі культурно-ідеологічних і суспільних відносин, також загальнонаукових методів (аналіз, синтез, порівняння тощо) для проведення ґрунтовного дослідження культуротворчих процесів та їх зумовленості в Україні 1920-1930-х рр.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в розширенні уявлень про особистісне становлення і спрямованість професійної діяльності співаків у тоталітарних умовах радянської дійсності 1920-1930-х рр., у інтерпретації драматичних за своєю сутністю фактів, пов'язаних із їхнім життям та мистецькою діяльністю, а також здобутків у вокально-виконавській творчості.* ***Висновки.*** *Здійснений аналіз особливостей репертуарної політики та режисури у вітчизняних оперних театрах, а також оцінка соціокультурної діяльності співаків, її обумовленості, дали змогу виокремити основні важелі впливу тоталітарної держави на оперне мистецтво і суспільство в цілому та адаптацію співаків до радянської дійсності.*

Ключові слова: *особистість співака, культурно-мистецьке життя, репертуарна політика, оперне мистецтво, тоталітарна держава.*

Кацалап Елена Викторовна, *аспирант Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко*

Личность певца в условиях идеологических преобразований в культурно-художественной жизни Украины 1920-1930-х гг.

Цель работы. *Исследование связано с определением места и роли певца в культурно-художественной жизни Украины 1920-1930-х гг., видения представителями власти личности певца в культурной жизни Украины и в общественной иерархии, осознания им собственного участия в культуротворческих процессах в условиях подчинения советской идеологической системе.* ***Методология*** *исследования заключается в применении конкретно-исторического метода для детального изучения социально-политических условий, в которых проходила культурно-художественная жизнь Украины в 1920-1930-х гг., структурно-функционального метода для исследования функционирования классического вокального искусства в системе культурно-идеологических и общественных отношений, также общенаучных методов (анализ, синтез, сравнение и др.) для проведения основательного исследования культуротворческих процессов и их предопределенности в Украине 1920-1930-х гг.* ***Научная новизна*** *работы заключается в расширении представлений о личностном становлении и направленности профессиональной деятельности певцов в тоталитарных усло-*

© Кацалап О. В., 2017

виях советской действительности 1920-1930-х гг., в интерпретации драматических по своей сути фактов, связанных с их жизнью и художественной деятельностью, а также достижений в вокально-исполнительском творчестве. ***Выводы.*** *Осуществленный анализ особенностей репертуарной политики и режиссуры в отечественных оперных театрах, а также оценка социокультурной деятельности певцов, ее обусловленности, дали возможность выделить основные рычаги влияния тоталитарного государства на оперное искусство и общество в целом и адаптацию певцов к советской действительности.*

Ключевые слова: *личность певца, культурно-художественная жизнь, репертуарная политика, оперное искусство, тоталитарное государство.*

Katsalap Olena, *postgraduate of Institute of Arts Borys Grinchenko Kyiv University.*

The identity of the singer in terms of the ideological transformations in the cultural and artistic life of Ukraine of the 1920s-1930s.

Work objective. *The study deals with determining the place and role of the singer in the cultural and artistic life of Ukraine of the 1920s-1930s, the vision by the authorities of the singer identity in the cultural life of Ukraine and in the social hierarchy, his understanding of his participation in culture-making processes in terms of subordination to the Soviet ideological system.* ***Methodology*** *of research consists in the use of specific historical method for detailed studies of the social and political conditions that proceeded the cultural and artistic life of Ukraine in 1920-1930s, the structural and functional method to study the functioning of the classical vocal art in the cultural, ideological, and public relations, also general scientific methods (analysis, synthesis, comparison, etc.) to conduct a thorough study of culture-making processes and their predetermination in Ukraine of 1920-1930s.* ***Scientific novelty*** *of the work consists in expansion of ideas about personal formation and direction of activities of professional singers in the totalitarian conditions of the Soviet reality of the 1920s-1930s, in the interpretation of the facts, dramatic in its essence, connected with their life and artistic activity as well as achievements in vocal performances.* ***Conclusions.*** *The analysis of the peculiarities of the repertoire policy and directing in the national opera theatres, as well as the assessment of social and cultural activity of singers and its conditionality provided the opportunity to identify the main levers of influence of the totalitarian state on opera art and society in general and adaptation of singers to the Soviet reality.*

Key words: *identity of the singer, cultural and artistic life, repertoire policy, opera art, totalitarian state.*

У будь-які історичні епохи природним і незмінним прагненням митця залишається творче самовираження та максимальна реалізація свого потенціалу на мистецькій ниві. Поєднання таких рис, як творче обдарування, індивідуальність, неповторність внутрішнього світу і притаманна йому свобода мислення та чуттєвості, приналежність до певної національної культури тощо здатні були б утілити в життя надзвичайно своєрідний, особливий та ні з чим незрівнянний витвір мистецтва. Проте на заваді вільного творчого волевиявлення митця завжди поставали суспільні запити й вимоги, громадська думка та владні інтереси, які здійснювали вплив на формування поглядів, ціннісних орієнтацій і скеровували його діяльність у «потрібному» напрямку. Почасти, аби залишитися в професії, митець був змушений свідомо поступатися власними баченнями, креативними ідеями тощо. Перед ним завжди поставала дилема у вигляді вибору конформного або нонконформного шляху в мистецтві.

У СРСР у 1920-1930-х рр. діяльність митця згідно з державною політикою скеровувалася в ідеологічне русло, тому цей історичний період додав дослідникам у галузі мистецтва безліч нез'ясованих питань стосовно ролі радянських митців у соціальних і культуро-творчих процесах, їх життєдіяльності в умовах тоталітаризму та внеску в мистецьку скарбницю української культури.

Актуальність теми дослідження полягає у висвітленні ролі співака в культурно-мистецькому житті України 1920-1930-х рр., історичних та політичних чинників, що вплинули на становлення його особистості, умов, за яких відбувалося професійне гартування і реалізація творчого потенціалу, в констатації його творчої значущості та оцінці впливу на формування політичних поглядів і мистецьких уподобань представників радянського суспільства.

Аналіз досліджень і публікацій. На сьогодні існує чимало наукових праць, які висвітлюють політичну ситуацію в Україні в 1920-1930-х рр. (В. Бабюх, О. Корнєв, В. Майстренко, М. Старченко та ін.); особливості культурно-мистецького, соціокультурного та творчого життя в ці роки (Л. Баканова, Д. Буравченко, Г. Веселовська, Н. Гончарова, Н. Горішна, Н. Зимогляд, О. Ізваріна, В. Прудько, Г. Романенко, Т. Сідлецька, К. Учитель, О. Черкашина, Ю. Шутко та ін.); специфіку радянського повсякдення (О. Бєлозьорова, Є. Крінко, Н. Левіна, І. Тажидінова, Т. Хлиніна та ін.); творчість митців, діяльність яких припала на 1920-1930-ті рр. (О. Ковальчук, М. Кострица, О. Москалець, О. Паламаренко, В. Холоденко та ін.). Але бракує конкретних досліджень, які б торкалися проблеми співака, його соціокультурної та творчої діяльності у складний період української історії 1920-1930-х рр.

Метою дослідження є визначення місця та орієнтирів творчої діяльності співака в умовах ідеологізації культурно-мистецької сфери в Україні в 1920-1930-х рр., його відносин з публікою, внеску у вітчизняну мистецьку скарбницю та вплив на політичне і культурне виховання різних верств суспільства в ці роки. Для цього поставлені такі завдання:

– зосередити увагу на політичних подіях, які вплинули на перебіг культурно-мистецьких процесів в Україні;

– надати характеристику репертуарній політиці та режисурі у вітчизняних оперних театрах у контексті творчої діяльності співаків;

– висвітлити умови, в яких формувалися ідеали та ціннісні орієнтації співаків, протікала їхня творча і соціокультурна діяльність;

– здійснити соціокультурні характеристики шанувальників творчої діяльності співаків з метою розуміння сутності культурно-мистецького життя в умовах ідеологічних перетворень в Україні в 1920-1930-х рр.

Виклад основного матеріалу. Перші десятиліття радянської влади стали переламними в історії України цього періоду, оскільки після поразки національних сил у боротьбі за українську державність з 1922-го р. розпочалися роки розбудови СРСР, формування нового суспільства з так званою комуністичною формою буття, в якому пролетаріат, офіційно підвищений у соціально-політичних правах у порівнянні з іншими суспільними групами, проголошувався панівним, та впровадження політичної ідеології в усі сфери життєдіяльності громадян. Звісно, процеси, які відбувалися в культурно-мистецькому житті підрадянської України того періоду, теж мали бути підпорядкованими радянській ідеологічній системі. Це також можна пояснити й тим, що на початку ХХ ст. історичний чинник вивів у ранг ключових функцій мистецтва соціальну функцію, і мистецтво, на переконання провідних митців того часу (зокрема В. Маяковського, В. Мейєрхольда, С. Ейзенштейна – в Росії, О. Довженка, Ф. Кричевського – в Україні), мало політично та ідеологічно виховувати народ.

Такий стан речей зумовив виникнення так званих «політичних замовлень» у культурній сфері, які в свою чергу стали своєрідним відображенням тогочасного буття [16]. Реалізатором різноманітних творчих ідей, у тому числі й замовних кон'юнктурних, а також носієм визначених владою «еталонних цінностей» повинна була стати в силу своєї публічності творча інтелігенція, зокрема, співаки. А полем реалізації таких «цінностей» мали бути святкові дійства, концертні майданчики, сцени оперних театрів тощо.

1920-ті рр. стали роками театрального буму в підрадянській Україні, чому посприяло впровадження нової економічної політики (НЕПу), що тривала з початку 1922-го по 1928-й рр., та, в культурно-освітній сфері, політики «українізації», яка проходила в рамках загальносоюзного процесу «коренізації» і охопила всі сфери життя суспільства в період з 1922-го по 1932-й рр. У цей час був створений один із найпрогресивніших українських театрів XX ст. – театр «Березіль» Л. Курбаса, сформовані державні оперні театри в Харкові (1925 р.), Києві та Одесі (1926 р.) [12, 47]. Також із метою найшвидшого поширення оперного мистецтва в «народні маси» був упроваджений неординарний мистецький експеримент – пересувні оперні театри: в 1928 р. – Державний робітничий оперний театр (ДРОТ) [12, 47], у 1929 р. – Державна українська Правобережна опера, в 1930 р. – Державна українська Лівобережна опера та Четверта пересувна українська опера [12, 49-50]. І хоча процес «коренізації» був стратегічним кроком радянської влади для зміцнення своїх позицій у союзних республіках і мав коротку історію з трагічним завершенням, за цей час спостерігалось пожвавлення в усіх сферах життя суспільства, певна політична лібералізація, а головне – з'явилася можливість для прояву творчого потенціалу митців, прагнення мистецького волевиявлення, пошуків, відродження та збереження національних культурних традицій тощо. Особливості репертуарної політики й режисури у вітчизняних оперних театрах, зокрема, в Київському, дзеркально відображають політичну ситуацію в країні та зумовлену цими процесами спрямованість професійної діяльності режисерів і співаків. Тут почергово йшли опери світової та російської класики в українському перекладі, що було принциповою вимогою політики «українізації», опери української музичної класики та різні за ступенем художньої вартості новостворені опери. Зокрема, в другій половині 1920-х рр. на київській сцені з'явився новаторський балет С. Прокоф'єва «Шут», у 1931 р. – радянська опера «Північний вітер» авторства Л. Кніппера. А найважливішою подією в розвитку українського оперного мистецтва тих років можна вважати постановку опери «Золотий обруч» Б. Лятошинського» [19, 448], яка на київській сцені йшла під назвою «Беркути» (аби глядач не переплутав її з іще однією прем'єрою – балетом Д. Шостаковича «Золота доба») [3, 277]. Але не варто забувати, що мистецький вектор навіть у період «українізації» та НЕПу був скерований, у першу чергу, на ідеологічну пропаганду існуючого ладу, на виховання колективізованого «пролетарського» суспільства, тому у зв'язку з цим було очевидним бажання керівництва українських театрів оновити оперний репертуар за рахунок постановок нових «замовних» опер, створених у дусі часу на «робітничо-пролетарську» тематику. Саме це мало наблизити репертуар до розуміння простого люду та ствердити політичну «надійність» театральних керманичів в очах представників владних структур задля отримання певних привілеїв. Таким чином, у якості оперних персонажів «на сцену оперного театру вийшли трудівники-шахтарі» («Вибух» Б. Яновського, м. Харків, 1927 р.) [10].

Постановники оперних творів кінця 1920-х – початку 1930-х рр. стояли біля витоків вітчизняної радянської оперної режисури, адже в період кардинальних історичних змін і перед оперним мистецтвом ставилися відповідні завдання з висвітлення «конфлікту віджилого і нового, героїзацію образу сучасника» тощо [10]. Пройшовши крізь масу прикрих помилок, пов'язаних із так званим «осучасненням» сюжетів класичних опер у дусі часу, як це було, наприклад, у постановці на сцені Державної української Лівобережної опери «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського, де режисер О. Улуханов намагався висвітлити «події декабристського руху та кріпацтва» [12, 48], в період виникнення нових українських оперних творів деякі режисери вже намагалися більш фахово підійти до постановок з урахуванням як специфіки новостворених опер, написаних здебільшого на революційну тематику, так і оперного мистецтва в цілому. Яскраво демонструє подібні спроби у професійній діяльності режисер Київської опери В. Манзій, який у постановці 1932 р. опери В. Фемеліді «Розлам» враховував «не тільки особливості партитури, а й індивідуальність співака з метою глибшого розкриття втілюваного ним сценічного образу <…>, намагався досягти індивідуалізації кожного учасника масової сцени <…>, дотримався композиторського задуму» [11, 91]. А в постановці «Яблуневого полону» О. Чишка він наважився знехтувати авторським задумом і внести зміни до лібрето, переінакшивши в ідеологічному ключі характери деяких персонажів та, відповідно, вокальні партії [11, 93].

Враховуючи політичні реалії в Україні, змін ідеологічного характеру зазнало навіть авторське лібрето опери з експресіоністичними рисами та елементами джазу «Джонні грає» («Jonny spielt auf») молодого австрійського композитора Е. Кшенека, яка, будучи поставленою в багатьох театрах світу, змогла проникнути й на сцени провідних радянських оперних театрів. Київська постановка цієї новоствореної опери, що являла собою високопрофесійний зразок сучасної музики та новаторського сценічного втілення, була здійснена 1929 р. режисером М. Дисковським «у дусі радянського агітаційного театру» [19, 448]. Вболіваючи за впровадження сучасних сюжетів у вітчизняне оперне мистецтво та їх відповідне відтворення на сценічних майданчиках, він разом з цим у даному випадку дозволив собі ввести «поза задумом автора опери певні соціальні акценти» [3, 270]. Музика Е. Кшенека та сценічні новації в постановці були позитивно оцінені українським композитором Л. Ревуцьким, а участь артистів у цьому проекті стала для них новим та цікавим творчим досвідом, особливо для виконавиці невеличкої партії покоївки Івонни З. Гайдай, оскільки це був її перший успіх на київській оперній сцені [19, 449]. Про це вона написала на звороті пам'ятної фотографії: «Моїй матусі від проказниці Івони. З. Гайдай. Це моя найкраща роля (поки що)» [22, 8]. Проте опера «Джонні грає» була розкритикована радянськими рецензентами, адже, попри всі свої мистецькі переваги, вона не відповідала тогочасним ідеологічним запитам. «Величезний успіх цієї опери, – писали одеські «Вечерние известия», – пояснюється у значній мірі її фокстротами та чарльстонами. Робочому ж глядачеві це, зрозуміло, не потрібно. «Джонні» тому опера не класова, а касова, і на неї охоче відгукнулись одеське міщанство й обивательщина» [18, 81].

«Міщанство й обиватели», особливо в роки НЕПу, дійсно могли дозволити собі відстежувати новітні тенденції в мистецтві, моді, відвідувати, окрім театрів, кабаре та ресторани, які в той час функціонували в Європі як розважальні заклади [2, 70]. Натомість представники пролетаріату – малоосвічені та майже необізнані з культурними надбаннями людства трударі – на той момент були не в змозі долучитися до «високого» мистецтва в якості активних його поціновувачів, адже в умовах прискореної індустріалізації та колективізації на селі робітничий клас і селяни опинилися у стані виживання: нестача продовольства і, як наслідок, введення в містах з 1929 р. карткової системи на продовольчі товари першої необхідності, а з 1931 р. – на всі основні продукти харчування і непродовольчі товари [14, 155], високі ціни при порівняно низьких заробітках, чималу частину яких окрім всього «“з’їдали” примусові підписки на державні позики, кошти від яких ішли на індустріалізацію країни» [14, 156], відсутність нормальних умов для проживання й побутова невлаштованість тощо. Трагічна ситуація, в якій опинився радянський трудовий народ, суттєво обмежувала його прагнення та можливості духовно розвиватися, породжувала зневіру й нівелювала мотивацію досягнень. Показовим є резюмування в листі радянського працівника текстильної фабрики «Більшовик» м. Родники, що на території РСФРР, до представників влади: «Немає такого культурного життя, яке має бути, як ви пишете в усіх книжках. Ми живемо як дикуни, як первісні люди. Але ми живемо так некультурно не тому, що ми не вміємо жити, ні, дорогі товариші Молотов, Куйбишев і Каганович, у нас не вистачає коштів. Нас заїла нужда. З нестатків ми не можемо ніяк вибратися. Я день і ніч мрію жити добре. Я хочу жити культурно, але не можу, ніяк не вистачає коштів» [14, 158].

Більшість представників творчої інтелігенції, зокрема, співаків, також не стали винятком і сповна відчули на собі всю складність епохи політичних змін. Вони, як і решта людей, стали свідками націоналізації 1919 р., під яку поряд із приватними підприємствами потрапили театри й музичні навчальні заклади. Скажімо, студенти та викладачі Київської консерваторії змушені були виживати в ситуації хаосу та суцільних нестатків – «нотної кризи» [6, 19], в 1920 р. – «повної нез’ясованості ставок винагороди для викладачів і службовців», проблем з «опаленням, адже своїх коштів на купівлю дров Консерваторія не мала, а від Уряду поки ні дров, ні грошей на це не отримувалося» [7, 6] та ін. В 1924 р. у зв’язку з політизацією всіх сфер життя суспільства банальне нескладання політграмоти могло спричинити виключення зі складу студентів Київського Музтехнікуму [8, 34]. «Недобори по платні за право навчання» [8, 36] в ці складні роки (хоча оплата здійснювалася відповідно до категорійності, визначеної в ході соціальної реєстрації) [8, 21], неприбуття на концерт у «робітничі та червоноармійські клуби», коли було виявлено недостатню старанність у їх «обслуговуванні концертними силами», теж могло коштувати місця студентам Музтехнікума і Музінститута та учням Музпрофшколи [8, 38]. Фізично виснажливим та психологічно напруженим був процес обміну театральними трупами між трьома державними оперними театрами – Харківським, Київським та Одеським – у середині 1920-х рр. Це робилося з метою урізноманітнення репертуару, і, не виключено, вирішення проблеми дефіциту кадрів у виконавських колективах. Артисти пересувних оперних театрів потерпали від постійних пере-

їздів. Наприклад, гастрольний шлях Четвертої пересувної української опери пролягав через Житомир, Черкаси, Чернігів, Маріуполь, Кривий Ріг [12, 50]. Пов'язані з частими переїздами побутові проблеми, які впливали на вокально-виконавську якість оперних творів, не завжди вдалі режисерські пошуки тощо призвели в подальшому до занепаду цієї справи і реорганізації пересувних оперних театрів у стаціонарні.

Порівняно краще за пересічних робітників та артистів жилося так званим ударникам виробництва і, звичайно, добре в умовах нормованого постачання забезпечувалося життя верхівки науково-технічної та творчої інтелігенції [14, 159]. Представники прорадянської мистецької еліти, маючи привілейоване становище в суспільстві, на відміну від простого люду, могли задовольнятися наявністю власного житла, пристойною заробітною платнею та іншими «елітарними» можливостями. Зокрема, українська співачка З. Гайдай у 1934 р., коли ще не було відмінено карткову систему, мала власну квартиру і змогу оплачувати роботу домашньої працівниці, яка організовувала побут співачки, допомагаючи їй по господарству [23, 3]. А російський співак, народний артист Республіки Л. Собінов у червні 1933 р., коли в Україні та на Кубані нищівним смерчем пронісся голодомор, подав заяву до Урядової комісії з керівництва Большим театром, що містила прохання надати «валютну можливість» для поїздки разом із родиною до Латвії та Італії терміном до п'ятнадцятого жовтня з метою проведення відпустки і лікування [4]. Та найліпше були забезпечені всім необхідним представники владних структур. За таких реалій утопічна ідея про класову рівність зазнавала нищівного краху вже у своєму зародку, що спричиняло зростання невдоволення робітничих верств населення. Відоме гасло про те, що мистецтво належить народові, також не виправдовувало себе до кінця. Наприклад, після реорганізації пересувних оперних театрів у стаціонарні зникла одна з реальних можливостей культурно-просвітницького розвитку трудівників, адже, скажімо, в колишній «Правобережній Українській Опері» «для того, щоб зробити вистави більш доступними для глядача, були введені низькі розцінки на білети, до того ж, дві вистави на тиждень давались безкоштовно» [24, 181], що не могло не привабити відвідувачів.

Маючи право святкувати дванадцять релігійних свят, які в 1920-х рр. ще залишалися вихідними днями [15], культурне виховання простого народу разом із його призвичаюванням до нової ідеології відбувалося з допомогою залучення до святкування 7 листопада, 1 травня та інших свят політико-ідеологічного характеру (й то інколи примусово, оскільки далеко не завжди усвідомлювалася необхідність тих чи інших святкувань). З 1930-х рр. почався процес приохочення до святкування Нового року, «відвідування кінотеатрів, музеїв, поїздок до санаторіїв» тощо [14, 210]. Але разом з цими позитивними зрушеннями вишукане класичне мистецтво, зокрема, оперне, все ж, перебувало за межами його духовного осягнення, залишаючись в основному прерогативою творчої інтелігенції міста та представників влади, які, в своїй більшості, не мали шляхетного походження і високого рівня освіченості, проте прагнули певним чином долучитися до культурно-мистецького середовища та богемного життя артистів.

Ставлення представників влади до діячів мистецтв, зокрема, до співаків, і бачення ними їхнього місця в культурно-митецькому житті України та, загалом,

у суспільній ієрархії, не було однозначним. Безперечно, митець вбачався складовою комуністичної системи, який засобами мистецтва в умовах ідеологічної пропаганди повинен був впливати на свідомість радянських людей, здійснюючи таким чином формування нової «радянської особистості». Безпрецедентним можна вважати випадок, пов'язаний із діяльністю юної хористки Першого Волинського хору З. Гайдай – майбутньої української оперної співачки, сповнені юнацького запалу спогади якої висвітлюють враження від концертного життя на зорі радянської влади: «Хор жив дружно, як велика сім'я. Час був досить скрутний – голодний та холодний. Ми їздили по селах Житомирщини, допомагали збирати продподаток, їздили возами, саньми, часто страшенно мерзли. Проте жарти, веселощі ніколи не залишали наш молодий, життєрадісний гурт» [21, 1]. Таким чином, збираючи продовольчий податок з селянських господарств, співаки, можливо навіть непомітно для самих себе, були перетворені комуністично-більшовицькою системою на виконавців агітаційно-пропагандистських замовлень влади, на своєрідних спільників у «класовій боротьбі».

Незважаючи на почасти «непролетарське походження», особистість співака цінувалася владою, оскільки він приносив не лише суспільну користь, а, перш за все, був носієм іскри таланту, індивідуальної неповторності, культурності, на що неможливо було закрити очі й повністю залишитися байдужим. Якщо звернутися до мемуарів співачки, солістки Большого театру Г. Вишневської, кар'єра якої, щоправда, розпочалася на початку 1950-х рр., довідуємося, що Й. Сталін особисто відвідував найвідоміші оперні спектаклі російського репертуару цього театру: «Князя Ігоря» О. Бородіна, «Хованщину» і «Бориса Годунова» М. Мусоргського, «Садко» М. Римського-Корсакова, «Пікову даму» П. Чайковського та ін., і хоча він не так любив музику, як прагнув відчути себе володарем цього храму мистецтва, – столичним театром особисто опікувався, вбачаючи в ньому «мистецьку візитівку» країни. Виступи артистів означали не лише їхню участь у творчому дійстві, а й визначали їхній статус в очах публіки. Репресії 1937 р. майже не зачепили Большого театру, принаймні його провідних артистів [17]. Ця особлива увага пояснюються тим, що від початку 1930-х рр. столичний Большой театр (разом зі славнозвісним МХАТом) знаходився під прямим керуванням Комісії Президії ЦВК, до якої входили п'ять секретарів ЦК. З 1936 р. театр увійшов до сфери підпорядкування Комітету у справах мистецтв. Таким чином, Большой театр став привілейованим, із широким спектром пільг для колективу. Його провідні солісти (співаки й танцівники) мали тривалі закордонні гастрольні поїздки, високі посадові оклади та входили до вищої номенклатури країни нарівні з великими державними і партійними чиновниками [4].

На відміну від Большого театру, який перетворився на «парадний культурний фасад сталінського режиму» [4], віддалений від центру театр нестоличного значення, не міг похизуватися подібними привілеями і перспективами та неодноразово ставав ареною жорстокого свавілля у ставленні до артистів. І важко збагнути, що тут було головним: чи політична розправа, чи сфабрикована справа як наслідок конкуренції або зведення особистих рахунків, чи всі ці причини разом. Так, 1937 р. став останнім роком сценічної діяльності співачки,

солістки Харківського опери К. Оловейникової, яка була ув'язнена слідом за репресованим чоловіком як «дружина учасника антирадянської терористичної організації правих» [20]. Після відбуття «покарання» вона так і не змогла повернутися на велику сцену. В тому ж 1937 р. внаслідок доносу в «контрреволюційній діяльності» було звинувачено ще одного співака, колишнього соліста Маріїнського театру, засновника та директора Херсонського музичного училища Я. Дюміна. Його життя урвалося невдовзі після арешту [5]. Список таких «справ» з трагічним кінцем, яких зазнали різнобічно обдаровані українські музиканти, мав продовження. В ньому – й ім'я композитора, хорового диригента та хореографа В. Верховинця, бандуриста, композитора і письменника Г. Хоткевича, хормейстера П. Стеценка – брата композитора К. Стеценка [5] та ін.

Усвідомлення митцями свого призначення, власної ролі в культурно-мистецькому житті України різнилося у відповідності до поставлених цілей, які формувалися під впливом моральних та духовних чинників: виховання, життєвого досвіду, ціннісних орієнтацій, потреб тощо. Декотрі таланти-титани, окрилені ідеями «українізації», щиро прагнули вивести рідну культуру на європейський рівень, що фактично в тогочасних тоталітарних умовах радянської політики було неможливим. Тому трагічна доля спіткала таких яскравих особистостей, як талановитий прозаїк, поет, публіцист, засновник декількох літературних об'єднань М. Хвильовий і режисер-реформатор Л. Курбас. Як одвічні народні «трибуни», поети, письменники, режисери й композитори прийняли на себе головний удар від комуністичного режиму за непоступливість та щирість у мистецтві. Але творчість співаків мала дещо іншу специфіку. Зокрема, вокальний репертуар хоча й поповнювався новими творами, але, як і раніше, включав світові, українські та, безперечно, російські класичні вокальні твори, тим більше, що на початку 1930-х рр. у зв'язку з формуванням у театральній практиці СРСР нового «імперського стилю» класичний оперний репертуар знову став пріоритетним («Князь Ігор» О. Бородіна, «Борис Годунов» М. Мусоргського тощо) [3, 281-282]. До ідеологічних вимог та «новаторств» у вокально-виконавській практиці також можна було пристосуватися і сприймати, як пошук нових творчих форм, тому співаки у своїй більшості зробили вибір на користь спокійного та поміркованого творчого життя, дотримуючись офіційних ідеологічних канонів. Прийнявши, принаймні зовні, «лінію партії», вони діяли в шаблонному форматі, без зайвих ініціатив і ризиків, проте й не з меншим ентузіазмом. Яскравий мистецький осередок Київської опери 1930-х рр., який складався з талановитих співаків того часу – М. Донця, З. Гайдай, М. Гришка, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, О. Петрусенко, О. Ропської та ін., є красномовним тому підтвердженням. Почасти одностайними у своїх позитивних оцінках вокально-виконавських досягнень багатьох солістів були рецензенти відомих радянських видань [1, 110; 19, 449]. Безперечно, кожен із співаків володів певною інформацією стосовно ганебних наслідків незугарної радянської політики, відчував на собі вимоги «безапеляційного, сліпого підкорення командно-адміністративній системі» [16], але відкрито ніхто не смів протестувати. Навіть у трагічних 1930-х рр., коли політичні та мистецькі події були розведені по різні боки й існували ніби в окремих реальностях: злочинно організований більшовицькою владою голодомор в Україні й на Кубані в

1933 р. та проведений цього ж року в Москві 1-й Всесоюзний конкурс музикантів-виконавців, де серед володарів першої премії – українська співачка З. Гайдай [13, 14] і студент Одеської консерваторії Е. Гілельс – у майбутньому блискучий піаніст; у 1936 р., за рік до початку великого терору, – тріумфальна участь трупи Київської опери в показово проведеній першій Декаді українського музичного мистецтва в Москві, де до уваги публіки було представлено вітчизняні опери «Запорожець за Дунаєм» і «Наталка Полтавка» (режисер В. Манзій) та перекладену українською мовою «Снігуроньку» М. Римського-Корсакова, поставлену Й. Лапицьким [1, 108]; масові репресії проти української інтеліґенції в сумнозвісному 1937 р. та проведення цього ж року Першого республіканського конкурсу на краще виконання творів радянських композиторів, де звання лауреата знову здобула українська співачка З. Гайдай [13, 15]. У цьому ж 1937 р. вийшла платівка з піснями «Прощальна», що цілком могла бути конкурсною, та «Ой, у полі тихий вітер віє» [9]. З позицій сьогодення пісню «Прощальна», яка, з огляду на історичні передумови її створення, вже ніби «дихала» війною, навряд чи можна вважати вагомим художньо-естетичним здобутком З. Гайдай, хоча й виконала вона цю пісню з притаманною її голосу тендітністю ліричної героїні. Цей приклад «мілітаристичної» вокальної творчості був типовим для того часу виконанням «політичного замовлення» в мистецтві, а також своєрідною даниною тоталітарній державі від митців за можливість бути успішними в творчій діяльності на радянських теренах.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в даній праці вдалося ґрунтовно дослідити історичне тло та політичні механізми, які здійснили вплив на професійне й особистісне становлення митців, зокрема, співаків, і на культурно-мистецьке життя України 1920-1930-х рр. у цілому, визначили вектори їхньої творчої діяльності та роль у формуванні нового «пролетарського» суспільства, проявилися у формі жорстоких політичних «чисток», які, з-поміж інших, зачепили й представників культурно-мистецького середовища. Вони, поділені владою на «привілейованих» та «опальних», мусили кожен окремо робити свій вибір у побудові відносин із тоталітарною державою. Крім того, в дослідженні вдалося констатувати й наявність певних здобутків на вокально-творчій ниві, здійснених талановитими митцями, які лягли в основу подальшого розвитку вокально-виконавського мистецтва України.

Висновки. Отже, в умовах ідеологічних перетворень у культурно-мистецькому житті України 1920-1930-х рр. у основному прорадянським співакам судилося побудувати успішну творчу кар’єру і в подальшому передати свою майстерність наступним поколінням, зберігши та примноживши тим самим професійні набутки національної школи. Не виключено, що серед них були й далеко не аполітичні люди, а такі, які щиро вірили в радянське майбуття, і їхня творча діяльність була осяяна цією вірою. Втім, ставши втіленням комформізму, що, враховуючи реалії радянського тоталітарного режиму, можна розцінити й як вимушений вибір, пропагуючи з допомогою мистецтва існуючий лад, їм вдалося в першу чергу добитися прихильності владних структур, представників інтеліґенції міста тощо, проте набути великої популярності серед робітничих верств населення вповні не вдалося, оскільки впровадження високого класичного мистецтва збіглося в часі зі складними соціально-політичними змі-

нами та випробуваннями в житті простих людей. Ідея з пересувними оперними театрами, яка була однією з реальних можливостей масово призвичаїти їх до класичного мистецтва, не витримала перевірки часом. Справа з наближення класичного мистецтва до трудового народу з боку студентської й учнівської молоді також у той період не мала значного успіху. Ця ініціатива була вочевидь не на часі, адже тодішнє маргіналізоване суспільство ще не готове було сприйняти культурні надбання, гідно їх оцінити та й узагалі віднайти єдність у своїх мистецьких уподобаннях.

Попри це, вітчизняні співаки 1920-1930-х рр. усе-таки спромоглися здійснити посильний професійний внесок у збереження й подальшу розбудову української культурно-мистецької традиції, чому, безперечно, посприяла політика «українізації» та невичерпне прагнення творчого гартування за будь-яких умов. Здобутки солістів провідних оперних театрів України і викладачів музичних закладів освіти стали частиною вітчизняної історії та культури, яку варто поважати і в подальшому досліджувати як цінний досвід творчої діяльності в умовах тоталітаризму.

Література

1. Баканова Л. Н. «Вдохновенная поэтическая страница» в творчестве И. М. Лапицкого / Л. Н. Баканова // Вестник СПбГУКИ. – СПб, 2012. – № 2 (11) июнь. – С. 108-113.

2. Белозёрова А. А. Советская повседневность 1920-х гг. / А. А. Белозерова // Социология культуры. – 2014. – № 4 (13). – С. 69-71.

3. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Г. І. Веселовська // Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. – К.: Фенікс, 2010. – 368 с.: 16 л. вкл.

4. Власова Е. С. Сталинское руководство Большим театром [Електронний ресурс] / Е. С. Власова. – Режим доступу: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=4768.

5. Гребенюк В. Херсонське музичне училище [Електронний ресурс] / В. Гребенюк // Музика. – Режим доступу: http://mus.art.co.ua/hersonske-muzychne-uchylysche/.

6. Державний архів міста Києва (ДАК), ф. 297, оп. 1, спр. 192, 21 арк. [Переписка с военным министром и комиссариатом Киевского учебного округа контрреволюционного украинского буржуазно-националистического правительства Скоропадского, Киевской городской театральной комиссией и др. учреждениями и лицами об отсрочках от призыва на военную службу для учащихся консерватории, о назначении директора гимназии при консерватории и по др. вопросам. Нач. сентябрь 1918 г. Конч. февраль 1919 г.].

7. Державний архів міста Києва (ДАК), ф. Р-810, оп. 1, спр. 1, 19 арк. [Протоколы заседаний Художественного совета и списки профессорско-преподавательского состава. 1919 г.].

8. Державний архів міста Києва (ДАК), ф. Р-810, оп. 1, спр. 16, 72 арк. [Приказы. 1924 г.].

9. Зоя Гайдай – Прощальна / Ой у полі тихий вітер віє [Електронний ресурс] // Каталог советских пластинок. – 1937. – Режим доступу: http://records.su/album/40906.

10. Ізваріна О. Українське оперне мистецтво у першій третині XX ст.: творчі пошуки [Електронний ресурс] / О. Ізваріна. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Mmik/2011_13/Izvar.htm.

11. Ізваріна О. М. Оперна режисура в Україні: кінець 20-х – початок 30-х років XX століття / О. М. Ізваріна // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – К.: Міленіум, 2012. – Вип. 21. – С. 88-94.

12. Ізваріна О. М. Пересувні оперні театри в Україні першої третини XX ст. / О. М. Ізваріна // Ars musicae: музично-освітологічний дискурс. – 2015. – № 1. – С. 47-51.

13. Кострица М. Ю. Солов'їна полісянка. Зоя Гайдай / М. Ю. Кострица. – Житомир: М. Косенко, 2011. – 52 с.: іл. – (Уславлені імена Житомирщини. – Вип. 2).

14. Кринко Е. Ф. Повседневный мир советского человека 1920-1940-х гг.: жизнь в условиях социальных трансформаций / Е. Ф. Кринко, И. Г. Тажидинова, Т. П. Хлынина. – Ростов н/Д: Изд-во ЮНЦ РАН, 2011. – 360 с.

15. Левина Н. Б. Повседневность 1920-1930-х годов: «борьба с пережитками прошлого» [Електронний ресурс] / Н. Б. Левина. – Режим доступу: http://you1917-91.narod.ru/levina20-30.html.

16. Основні функції мистецтва [Електронний ресурс] / Культура // Освіта.ua. – Режим доступу: http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10742/.

17. Сталин и Большой театр. (Из мемуаров Галины Вишневской) [Електронний ресурс] / Блог Игоря Курляндского. Записки историка советской эпохи. – Режим доступу: http://igorkurl.livejournal.com/228952.html.

18. Учитель К. Четыре «Джонни». Опера Эрнста Кшенека в СССР / Константин Учитель // Музыкальная жизнь. – 2013. – № 4. – С. 78-81.

19. Учитель К. А. «Джонни играет» Эрнста Кшенека на сцене Киевской государственной оперы / К. А. Учитель // Мир науки, культуры, образования. – 2014. – № 6 (49). – С. 448-449.

20. Хвостенко Г. Арешт за лаштунками [Електронний ресурс] / Григорій Хвостенко // Сумський історичний портал. – Режим доступу: http://history.sumynews.com/research/article/51khvostenkohryhoriiareshtzalashtunkamy.html.

21. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), ф. 147, оп. 1, спр. 418, 10 арк. [Статті про творчість З. М. Гайдай. Вирізки з газет та журналів. 1935-1977 рр.].

22. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), ф. 147, оп. 1, спр. 1, 34 арк. [Альбом з фотографіями в ролі Ксенії з оп. «Розлом», Мікаели з оп. «Кармен», Івонни з оп. «Джонні грає» та ін. 1928-1945 рр.].

23. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), ф. 147, оп. 1, спр. 56, 35 арк. [Листи сестрі Олені Михайлівні Гайдай. Рос. та укр. мови. 1 листопада 1936 р. – 27 травня 1964 р.].

24. Черкашина О. В. Вінницький театр опери та балету: передумови становлення / О. В. Черкашина // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – К.: Міленіум, 2010. – Вип. 18. – С. 174-183.

References

1. Bakanova, L. N. (2012). «Inspirational Verses» in the works of Iosif M. Lapitski. Vestnik SPbGUKI, 2 (11) June, 108-113 [in Russian].

2. Belozyorova, A. A. (2014). Soviet daily occurrence of the 1920th. Sotsiologiya kultury, 4 (13), 69-71 [in Russian].

3. Veselovska, H. I. Ukrainian Theatrical Avant-garde. Kyiv: Fenix [in Ukrainian].

4. Vlasova, Ye.S. The Stalinist leadership of the Bolshoi theatre. Retrieved from: http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=4768.

5. Hrebeniuk, V. Kherson Music College. Muzyka. Retrieved from: http://mus.art.co.ua/hersonske-muzychne-uchylysche/.

6. State archive of the city of Kyiv, f. 297, op. 1, case 192, 21 sh. [Correspondence with the Secretary of war and the Commissariat of the Kyiv educational district of the Ukrainian counter-revolutionary bourgeois-nationalist government of Skoropadsky, the Kyiv city theatre Commission and other institutions and individuals on deferment from military service for students of the Conservatory, on the appointment of the headmaster of the gymnasium and other issues. Start in September 1918. Finish in February 1919] [in Ukrainian].

7. State archive of the city of Kyiv, f. P-810, op. 1, case 1, 19 sh. [Minutes of the meetings of the Arts Council and lists of the teachers and professors. 1919] [in Ukrainian].

8. State archive of the city of Kyiv, f. P-810, op. 1, case 16, 72 sh. [Orders. 1924] [in Ukrainian].

9. Zoya Gaidai – Farewell / In the field a quiet wind blows (1937). Directory of Soviet records. Retrieved from: http://records.su/album/40906 [in Ukrainian].

10. Izvarina, H. Ukrainian Opera Art of The First Third of the XX Century: Creative Searching. Retrieved from: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Mmik/2011_13/Izvar.htm [in Ukrainian].

11. Izvarina, O. M. (2012). Opera directing in Ukraine: late 20's – early 30-ies of XX century. Mystetstvoznavchi zapysky, 21, 88-94 [in Ukrainian].

12. Izvarina, O. M. (2015). Moving Opera houses in Ukraine in the first third of the XX century. Ars musicae: muzychno-osvitolohichnyi dyskurs, 1, 47-51 [in Ukrainian].

13. Kostrytsia, M. Yu. (2011). Nightingale Polisianka. Zoya Gaidai. Zhytomyr: M. Kosenko [in Ukrainian].

14. Krinko, Ye. F., & Tazhidinova, I.G., & Khlynina, T.P. (2011). Everyday world of the Soviet person of 1920-1940s: life in the conditions of social transformation. Rostov-on-Don: Izd-vo YUNTS RAN [in Russian].

15. Levina, N.B. Everyday life of 1920-1930s: «struggle against vestiges of the past». Retrieved from: http://you1917-91.narod.ru/levina20-30.html [in Russian].

16. The main function of art. Kultura. Osvita.ua. Retrieved from: http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10742/ [in Ukrainian].

17. Stalin and the Bolshoi Theatre. (From the memoirs of Galina Vishnevskaya). Igor Kourliandski's blog. Notes of the historian of the Soviet era. Retrieved from: http://igorkurl.livejournal.com/228952.html [in Russian].

18. Uchitel, K. (2013). Four «Johnny». Opera by Ernst Křenek in the Soviet Union. Muzykalnaya zhizn, 4, 78-81 [in Russian].

19. Uchitel, K.A. (2014). «Johnny spielt auf» at the stage of Kiev state opera. Mir nauki, kultury, obrazovaniya, 6 (49), 448-449 [in Russian].

20. Khvostenko, H. Arrest behind the scenes. Sumskyi istorychnyi portal. Retrieved from: http://history.sumynews.com/research/article/51khvostenkohryhoriiareshtzalashtunkamy.html [in Ukrainian].

21. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine, the city of Kyiv, f. 147, op. 1, case 418, 10 sh. [Article on the creative work of Z. M. Haidai. Clippings from Newspapers and magazines. 1935-1977.] [in Ukrainian].

22. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine, the city of Kyiv, f. 147, op. 1, case 1, 34 sh. [Album of photographs as Ksenia from the opera «Breakdown», Micaela from the opera «Carmen», Ivonna from the opera «Johnny plays», etc. 1928-1945] [in Ukrainian].

23. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine, the city of Kyiv, f. 147, op. 1, case 56, 35 sh. [Letters to sister Olena Mykhailivna Haidai. Russian and Ukrainian languages. 1 November 1936 – 27 May 1964.] [in Ukrainian].

24. Cherkashyna, O.V. (2010). Vinnytsia Theatre of Opera and Ballet: preconditions of formation. Mystetstvoznavchi zapysky, 18, 174-183 [in Ukrainian].

УДК 78.03.78

Лю Кетін,
здобувач Одеської національної
музичної академії імені А.В.Нежданової

ПРОВАНСАЛЬСЬКИЙ «ПРОВІНЦІАЛІЗМ» У ТВОРЧОСТІ Д.МІЙО (НА МАТЕРІАЛІ «БРАЗИЛЬСЬКИХ ТАНЦІВ» І 2-Ї СЮЇТИ «СКАРАМУШ»)

Мета роботи. *Дослідження пов'язане з пошуком «провансальських провінціалізмів» у фортепіанних творах Д.Мійо як осередку стильової парадигматики XX століття.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні інтонаційного стильово-компаративного аналізу задля виявлення складових провансальського стилю Д.Мійо, що органічно розгорнутий до бразильського колориту, складаючи «провінційне» породження Португалії як провінції європейського Півдня.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у здійсненні аналізу Бразильських танців і сюїти «Скарамуш» Д.Мійо як проявів «провансальського провінціалізму» музики названого автора.* ***Висновки.*** *Осмислення розвитку авторського стилю Д.Мійо з позицій виявлення в ньому перспективних для XX століття стильових інтеграцій «провінціалізмів» як єдності європейської-позаєвропейської-староєвропейської якостей музичного вираження.*

Ключові слова: *музичний стиль, національний стиль, провінційний стиль в музиці, жанр в музиці, жанр танцю.*

Лю Кетин, *соискатель Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Нежданової*

Провансальский «провинциализм» в творчестве Д.Мийо (на материале «Бразильских танцев» и 2-й сюиты «Скарамуш»)

Цель работы. *Исследование связано с поиском «провансальских провинциализмов» в фортепианных произведениях Д.Мийо как средоточия стилевой парадигматики XX века.* ***Методология*** *исследования состоит в использовании интонационного стилево-компаративного анализа ради выявления составляющих провансальского стиля Д.Мийо, который органично развернут к бразильскому колориту, составляя «провинциальное» порождение Португалии как провинции европейского Юга.* ***Научная новизна*** *работы состоит в осуществлении анализа Бразильских танцев и сюиты «Скарамуш» Д.Мийо как проявлений «провансальского провинциализма» музыки названного автора.* ***Выводы.*** *Осмысление развития авторского стиля Д.Мийо с позиций проявления в нем перспективных для XX века стилевых интеграций «провинциализмов» как единства европейского-внеевропейского-староевропейского качеств музыкального выражения.*

Ключевые слова: *музыкальный стиль, национальный стиль, провинциальный стиль в музыке, жанр в музыке, жанр танца.*

Liu Keting*, PhD-candidate of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

Provençal «provincialism» in creativity of Darius Milhaud (on materials of «Brazilian dance» and the second suite «Scaramouche»)

Purpose of Research. *The purpose of the article is to look for the «Provençal provincialism» in piano works of Darius Milhaud as a focus of the stylistic paradigm of stylistic paradigm of XX century.* ***Methodology.*** *The methodology of the study consists in the using of innovative stylistic-comparative analysis to find out the components of the Provençal style of Darius Milhaud, which is naturally traced as Brazilian character. The last one is the creation of Portugal as the province of*

© Лю Кетін, 2017

the European South. ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of the research is the analysis Brazilian dances and the second suite «Scaramouche» of Darius Milhaud as manifestations of his «Provençal provincialism» in music.* ***Conclusions.*** *The main conclusion is to analyse the development of Darius Milhaud's style to find perspectives stylistic integrations of «provincialism» in XX century as unity of European-Out-European-Old-European qualities of music expression.*

Key words: *music style, national style, provincial style in music, genre in music, genre of dance.*

Актуальність теми дослідження визначена спеціальною роллю «провінціалізмів» у художній сфері, особливо у XX столітті. Спочатку «діалектний стиль» італійських веристів і його аналогія в «літературі рідних місць» Китаю [див. 5, 129-143], потім джаз як явище південної окраїни Нового світу, рок у розвитку культури «кантрі», принцип «чюйпе» («провінційних наспівів») у реформованій цзінцзюй 1950-х років та ін., – все це етапи найзначніших художніх виявлень минулого сторіччя, в якому самостійне місце зайняв провансальський провінційний зріз мистецтва Франції.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчості Д. Мійо присвячена монографія Л. Кокаревої, багато досліджень із французької музики (у тому числі праці І. Мартинова, Г. Філенко, Г.Шнеєрсона та ін.авторів), що стосуються творчості Шістки й Мійо в її складі і, які так чи інакше торкаються зазначеної проблеми. І все-таки, відзначаючи зв'язок із провансальським колоритом у Д. Мійо як його особистісної ознаки уродженця Провансу, ніде не зв'язується цей прояв стильової позиції з епохальною парадигмою XX століття.

Об'єктом дослідження є стильове явище «провінціалізмів» у професійній музиці минулого сторіччя, предмет – «провансальський провінціалізм» Д. Мійо в ряді планетарного інтересу до локально-діалектних явищ як джерела інтенсифікації виявлення національного образу.

Мета дослідження – аналіз фортепіанних «пропровансальських» творів Д.Мійо як осередку стильової парадигматики XX століття. Конкретні завдання роботи:

1) обґрунтувати органіку звернення до бразильського колориту для провансальського стилю Д.Мійо, що становить «провінційне» породження Португалії, а цієї останньої – як провінції європейського Півдня;

2) проаналізувати Бразильські танці і сюїти «Скарамуш» Д.Мійо в спрямованості на виявлення в них перспективних для XX століття стильових інтеграцій європейської-позаєвропейської-староєвропейської якостей музичного вираження.

Методологічна основа – інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва [1] в Україні з акцентуванням методів стильового компаративу й музичної герменевтики, як це має місце в роботах О. Маркової [2], Лю Бінцяна [4; 5] та ін. авторів.

Виклад основного матеріалу. У XX ст. музика Провансу одержала світовий резонанс, по-перше, за допомогою популярної сфери й культури французького шансону, у якому наднаціональну значимість придбав Ж.Брассенс із його знамени-

тою «Піснею овернця». А наприкінці XX – на початку XXI століття виділилася практика «нової кансьон» (Nova cancon), що принципово близька мистецтву Каталонії Nova canco. У професійній сфері Прованс зазвучав надзвичайно переконливо у творчості одного із Шістки – у творах уродженця Провансу Д.Мійо. Його запозичення з багатьох національних джерел ним самим класифікувалося як «провансоцентризм», що сформульований в одному з інтерв'ю: «Для мене Прованс починається в Константинополі, доходить до Ріо-де-Жанейро, само собою зрозуміло, зі столицею в Эксі – це мій провансальський імперіалізм» [3, 229]. Це висловлення Мійо, французького єврея за національністю, цінне за вказівкою на Константинополь, тобто на візантійські джерела культури Провансу, які він, уродженець цієї землі, увібрав «з молоком матері». Тією самою мірою показником художнього «провінціалізму» Мійо є його твори, написані в дусі бразильської музики, з якою він познайомився, будучи особистим секретарем П. Клоделя, великого французького поета, що був послом в Бразилії. Фортепіані твори Д.Мійо – Бразильські танці й Сюїта № 2 для двох фортепіано «Скарамуш» становлять джерело фортепіанних «провансизмів» Мійо.

Бразильські танці Мійо – це деяке продовження (або паралель) стосовно «Дансів» І.Сервантеса, що склав цикл програмних фортепіанних мініатюр на ритм хабанери. Це вказує на кубинський жанр або «андалузійське танго» як джерело Saudades Мійо [3, 234], оскільки або ритм цього типу, або його звернений варіант переважно наповнює зазначені п'єси.

Перший тип ритму, що співвідноситься з ритмом хабанери, мають п'єси № 1 «Sorocaba» («Під дикою грушею»), № 3 «Copocabana» («Пліт»), № «Ipanema» («Місто»), № 7 «Corcovado» («Вулиця»), № 9 «Sumare» («Бал орхідей»), № 12 «Paysandu». «Обернений» варіант другого типу ритму – у п'єсі № 11 «Payneras» («Дерево із шовковими волокнами»), «накладення» зазначених ритмоформул – № 8 «Tijuca» («Болотна рослина»), ін. Виняток – № 2 «Leme» («Кермо»), де базовою виявляється інша синкопована фігура, а також № 11 «Laranjeiras» («Апельсинове дерево»), в основі ритміки якого є кантово-шансонна ритмофігура (чверть плюс дві восьмих), щоправда, у супутництві ритмічної послідовності в дусі хабанери (див. тт. 2, 4, 6 і т.д.).

З наведеного опису ясно, що формула хабанери найбільш уживана, причому, як і в І. Сервантеса, образно представлена надзвичайно різноманітно: помірний рух «Sorocaba», «Corcovado», «Sumare», повільне –«Copocabana», «Tijuca», швидке – «Iparema», «Paysandu», ін. Більше того, складається вільна рондальна структура в циклі з 12 п'єс, у якому номера в ритмі хабанери виконують функцію рефрену, а інші п'єси («Leme», «Paineras», «Laranjeiras») становлять щось на кшталт епізодів. У програмних заголовках панують вказівки на екзотичні рослини, а також міські краєвиди. У якості «знаків часу» у хабанерах Мійо присутні численні політональні прояви, визначені фактурною ідеєю, вио-

кремленої Л.Кокоревою як єдність завітів клавесиністів та прийомів гри на гітарі й банджо [3, 236].

Відмічений фактурний принцип «Бразильських танців» Мійо визначає складові, з яких один тип (лінеарне трьохголосся в дусі клавесиністів) указує на академічне джерело мислення, тоді як другий («акордовий склад, що імітує прийоми виконання на гітарі або банджо») відсилає до «провінціалізмів» бразильського світу, співпричетного іспанській (гітара) і негритянській (банджо) інструментальним традиціям.

Характеризуючи політональність Мійо, що вказує на «чергування двох функцій (тоніка й домінанта)», «здійснюється 'синхронно' в 2-х тональностях, тобто тоніки, накладені одна на одну, чергуються із двома домінантами» (як приклад – перший розділ і реприза «Sorocaba», D/B, початок «Copocabana», H/G, «Corcovado», G/D, «Botofaga» f/fis, початковий і заключний розділи «Tijuca», a/A – Fis/A і т.д.) [3, с. 237-241]. І робиться висновок: «Відомо, що подібне коливання між мажорною й мінорною терціями ладу властиве негритянській народній музиці, що йде від своєрідного прийому інтонування в ній» [3, 239].

Наведений умовивід дослідника цінний для нас прямою вказівкою на *локальний («провінційний») колорит бразильських міських околиць*, для яких присутність негритянського населення становило й становить невід'ємну якість національного життя, що незрівнянне з етнічними перетинами багатьох інших країн Латинської Америки й непоказово для Європи.

Сама ідея хабанери як базової жанрово-ритмічної структури циклу закріплювала той колорит «заморської Іспанії», що затвердився у Франції із часів Хабанери з «Кармен» Ж.Бізе, але впровадження політональних штрихів, наповнених зв'язком з ладами негритянського інтонаційного ладу в Новому світлі, створювало у Мійо колорит «глибинки» загадкової «португальської провінції».

Початок циклу, у якому перша п'єса («Біля дикої груші») демонструє деякий «нефасадний» показ країни, у якому представлена в програмі рослина, не вражає екзотикою, але наводить думку на прозу занедбаного саду, відзначаючи увагу автора до характерного «відхилення» нестоличного прояву «природи в місті». Танцювальна підстава ритмічної схеми в кожній з п'єс не знімає головної відмітної якості фактури – вокалізованість мелодійного образа, що становить осередок виразності п'єс. У цьому плані композитор активізував ніби слід французького «провінціалізму» XVII – першої половини XVIII ст., коли закономірною складовою балету були номери типу air, а підставою останньої був духовний спів.

Використання органічної для французької художньої традиції концепції сюїти-варіацій, у яких тематичну функцію виконує танцювальний, в основному, у дусі хабанери ритмо-фактурний осередок. Більше того, зазначений ритмо-фактурний комплекс має тематичний зміст стосовно його пролонгацій у кожній

наступній п'єсі, оскільки деякі відступи на початку й підсумку окремих п'єс від ритмо-фактури хабанери відновлюють її виразність у центральному розділі або у вигляді додаткового мотиву-образу на тій або іншій ділянці розгортання твору.

Так, у п'єсі № 11 Larasjeiras – «Апельсинове дерево» – вихідна ритмоформула, у цілому, наближена до кантово-шансонної фігури, хоча в парних тактах (див. тт. 2, 4, 6, 9 і т.д.) на першій чверті з'являється «розбитий» тридцять другими пунктир, що створює «колорировану» аналогію до основного малюнку хабанери. Але в середньому розділі (тт. 25-40) виділяється ускладнений синкопою ритм хабанери. Щось подібне – у п'єсі № 2 «Кермо» – «Leme»: перший і третій розділи тричастнинної репризної форми не показують тип хабанери в ритміці; але середина (тт. 32-50) відзначена також тим ускладненим малюнком хабанери, що згадано вище.

Зі сказаного напрошується наступний висновок: ритмоформула хабанери становить щось на кшталт *риторичної теми,* у якій зосереджена ідея «латиноамериканського провінціалізму», тоді як значимість кожної п'єси спрямована на втілення конкретики «фрагменту життєруху», що проявляється в обережній грації болотної «Tujica» (№ 8) або в моториці людського тілесного потоку «Вулиці» (№ 7 «Corcovado»). До речі, у цій останній з названих п'єс представлена у вигляді контрапункту до основного малюнка хабанери, послідовність побудови ускладнена синкопою (див. 3-4, 7-8 і т.д.), що вимальовується в середньому розділі «Laranhieras» і «Leme».

Значеннєвість риторичної теми знаходить і біфункціональне-бітональне співвіднесення ладово-мелодійних і акордових «осколків», які представлені то «діахронно» у зіставленні мотивів, то «синхронно», тобто в одночасності накладенням нот, відзначених ладовим переченням. Так утворюються то «хроматизми на відстані», то «кластерні» хроматизми, що народжують вищевідзначений принцип детонування, показовий для музичних побудов, які з’являються на стикові європейської темперації й ладових утворень позаєвропейського походження.

Звертає на себе увагу запис всіх п'єс без ключових знаків, тобто в опорі на розширено трактований лад *C* з рядами тонально-ладових структур на білих і чорних клавішах, що вказує на спеціальну інтонаційно-ладову об’єднаність п'єс-композицій. Складання циклу «Бразильських танців» з 12 номерів, по 6 у кожної теради, відносить до традицій сонат-сюїт XVIII ст., порівнюючи з опусами А.Кореллі, Й.С.Баха, Тріо-сонат Ф. Куперена й ін. Зазначені аналогії підкреслюють зв'язок з «порубіжжям» «докласичне – класичне» європейської музики Нового часу, заявляючи «стильово-часовий провінціалізм» архітектонічно-тонального рішення, запозиченого як структурний кістяк «Saudades do Brazil» Д.Мійо.

У нашім розпорядженні ще один цикл Д.Мійо, що представляє його «провінціалістський» творчий комплекс на вершині його творчої зрілості й на матеріалі рідного провансальського досвіду. Мова йде про Сюїту для двох фортепіано, 1937, «Скарамуш», фінальна п'єса якої відзначена, як вказано вже вище, пам'яттю про бразильські враження, що підкреслено її заголовком «Бразилейра». Але вписаність останньої в образний ряд характеристики персонажів народного театру Півдня Франції ще раз свідчить про «провансизми» Мійо, що охоплює, за його ж словами, територію від Константинополя до Ріо-де-Жанейро.

«Скарамуш» написаний для двох фортепіано, що утворює особливого роду «напівсалонний – напівфілармонічний» тип звучання, що складає деяку «серединну» лінію французької фортепіанної музики, зверненої, з одного боку, до традицій салону, народженого французьким духом культури, а, з іншого, відбиває театралізований інструменталізм філармонічних виступів, скоріш показових для німецької музики.

Звучання двох фортепіано задіяно в підкресленій фактурній «дзеркальності» перекидів тем-мотивів від першого рояля до другого й навпаки, створюючи «двоскладовість-двуликість одного», але в жодному разі не діалог різних персонажів. Скарамуш – персонаж народного театру, різновид іспанського Фігаро, головною ознакою якого виступала здатність бути всюди за принципом: «...Фігаро тут – Фігаро – там...». Дивною є фонічна подоба «скарамуш» – «скоморох», оскільки неодноразово відзначалося зображення руських гравців-умільців в інший національний одяг. Згадуються особливі довірливі контакти Київської Русі й Франції в XI ст., тоді православної, коли вибудовувалася Софія Київська, і фрески на ній із зображенням скоморохів. А свідченням цих культурних контактів був шлюб Ганни Ярославни з Генріхом I Французьким.

Уже перші такти сюїти «Скарамуш» представляють нам «французького-провінційного Фігаро», тема якого показана в т. 1 у першого рояля, а в т.2 – у другого, і цей «трюк» неодноразово повторюється – див. тт. 4-5, 7-8, перш ніж бурхлива метушливість персонажа затверджується в «дволикості» образу героя від т. 14. Відтепер партія першого фортепіано стає провідною, а другого – тою, що акомпанує. Хоча, як це було в тт.3, 6, повний унісон, відзначений підкресленою синкопою початку пасажу, демонструє «злиття сутностей», інструментів, «що перекидаються» у просторі. І ця характерна унісонна «солідаризація» двох фортепіано зберігається й після т. 14, після того як функціонально позначилася нерівність учасників ансамблю – див. унісонні із синкопою пасажі в тт. 18, 21.

Середній розділ першої частини сюїти (від т. 33) виділяється «дзвонним злиттям» маршевої теми у другого рояля з остінато пунктирів («польотна» фігура) у першого фортепіано. І та, і інша партії розташовані у високому «дзвінкому» регістрі, що досить чітко відділено від повнорегістрового охоплення початкового розділу. Від т. 74 йде реприза, представлена в трохи скороченому

вигляді. Але, в цілому, контури тричастинної репризної форми окреслені досить рельєфно.

Вся перша частина йде в тональності *C,* демонструючи різні ладові «лики» однієї тональної якості. У першому й третьому (репризному) розділах тональність *C* показана в діахроніці з *c* та відповідними бемольними наповненнями, аж до накладення *C* и *Es* у тт. 19-23. Однак цей локальний вихід у бітональність виявляється підготовкою *домінантового ладу F* у середньому розділі (від т.33), тобто з опірністю на висотності *C* при вираженому звукоряді від *F.* Виділення чистоти C-*dur* стає переломним, передрепризним показником, що готує діахронно-бітональні, на основі *C,* ефекти репризного розділу.

Друга частина Сюїти, у програмний заголовок якої винесене позначення темпу (*Modéré – помірковано),* вирішена в тональності *B,* з позначеними ознаками змінності *B-dur – b-moll,* тим самим успадковуючи колорит змінності C-*dur – c-moll* крайніх розділів I частини. Фактурна ідея «*Modéré*» становить варіант респонсорія, тобто стародавньої духовної співацької традиції, яка споріднює стару Європу зі північно-африканськими й негритянсько-американськими зразками синагогального й церковно-християнського співу. Так, чітко позначається «провінціалізм» звуковедення, у якому пізнавані як відгомони блюзової ритміки американських окраїнних музикувань, так і духовної спадщини старої Європи.

Друга частина композиції також побудована в тричастинній репризній формі з контрастною серединною. У функції останньої виступає музика в ритмі сициліани (від т. 27), тобто з показом зворотів стародавньої пісенної форми Півдня Італії, яка зберігає пам'ять про візантизми мелодійного наповнення. Фактурне подання теми – мелодія з акомпануючими голосами, однак від т. 32 утворюється контрапункт пунктирного руху, що співвідноситься з респонсорними «підхопленнями» першого розділу. Середина – в *F,* однак з відвертими показниками домінантового ладу від *B,* оскільки від т. 39 установлюється сфера B-*dur – b-moll,* створюючи проторепризну структуру. Але при цьому від т. 50 вступає реприза, у якій виражена контрастна поліфонія партій обох фортепіано, тільки мелодія з «респонсорними підхопленнями» показана у другого фортепіано, тоді як перший рояль демонструє фігурації «розцвіченої педалі» на *f.*

Фінальна п'єса сюїти – «Бразилейра» – представляє образ-структуру, що автономізована у виконавських переломленнях як та, що виконується поза циклом, виконуються її перекладання для різних складів. У основі музики «Бразилейри» – біритмічна фігура сполучення дводольного й тридольного ритмів, уточнена ремаркою автора: Mouvt de Samba, у русі самби. Тут, у цій п'єсі представлений домінантовий лад від *F,* у якому здійснене просування до кінця номера, до домінантового ладу від *B із* твердженням фінальної тоніки *F.* Як бачимо, екзотика бразильської самби виявляється в прямій послідовності до домінантових ладових структур, що переважають в I й II частинах циклу, явно пов'язаних з європейською провінцією європейського Півдня.

«Бразилейра», як і дві попередні частини Сюїти, побудована в тричастинній репризній формі, тобто весь цикл представляє «варіації на структуру» у дусі

ранніх сонат-сюїт початку XVII ст. Цей неокласичний штрих у будові Сюїти доповнює колорит «часового провінціалізму», оскільки риси ранньобарокової музики з явними зіткненнями з фрагментами маскультурного вигляду «латини» створює деяку терпку суміш актуальної сучасності й докласичного стилю професійної музики, народжуючи містку метафоричну «єдність різного».

У контексті загальної назви Сюїти – «Скарамуш» – це сполучення у вигляді «французького Фігаро» провінціалізмів Старого й Нового світів забезпечує персонажу планетарну *всеприсутність,* охоплення популярних сфер аудиторії різних континентів. І хоча час створення «Скарамуша», як відзначалося вище, 1930-і рр., наявність «колориту провінції» і бразильський тонус самби визначили надзвичайну затребуваність Сюїти в цілому й автономно «Бразилейру» у другій половині XX ст. і до сьогодення.

Відмітимо, що «Бразилейра» 1937 р. у порівнянні з «бразилізмами» Мійо 1920-х років (сюїта «Бразильські танці», 1926) чітко відривається в ритмічно-фонічному піднесенні від хабанери, знак якої задовольняє французького композитора у його творах 1920-х. У цьому плані «провінційний «Скарамуш» принципово ближче до «бразилізмів» 1950-х – 1960-х рр., опора на які висунула світового значення стильову емблематику латиноамериканського джазу.

Напевно, саме цього роду передчуття епохального зрушення після 1950-х дозволило Мійо досить спокійно пережити фатальну рису зміни поколінь, що змусила піти з життя найбільш послідовних виразників «нової молоді» довоєнної генерації – А.Онеггера й Ф.Пуленка, тоді як «запас провінціалізму», накопичений Мійо в 1920-ті – 1930-ті, склав шлях до психології епохи «кантрі» і «провінціалізмів» шансону й бардівської пісні 1950-х – 1960-х років.

Наукова новизна дослідження визначається оригінальністю теоретичної ідеї розгляду «провансизмів» Мійо в контексті провінціалістських стильових тяжінь мистецтва XX століття в цілому. Практична цінність роботи обумовлена тим, що її матеріали можуть поповнити курси спеціального фортепіано, а також історії музики й історії фортепіанного виконавства у вищому й середньому спеціальних музичних навчальних закладах України й зарубіжжя.

Висновки. Отже, фортепіанна сюїта «Бразильські танці» і сюїта для двох фортепіано «Скарамуш» представляють:

1) «провансальський регіоналізм» Д.Мійо, що, за словами самого композитора, охоплював територіально простір від «Константинополя до Ріо-де-Жанейро», втілюючи характерні стильові анахронізми «провінцій», актуалізовані неофльклоризмом XX століття з його тяжінням до локальних архаїзмів і екзотизмів не всенаціонального, але суто регіонального змісту;

2) стилістично «серединне» стосовно «латиноамериканських провінціалізмів» Ж.Бізе, І.Альбеніса, І.Сервантеса з їхніми опорами на хабанеру і на фольклористські ладові «жорсткості» та *неофольклористські* відкриття XX століття, які визначили стабільність бітональності на білих і чорних клавішах у Мійо й інтерес композитора до *самби;* остання виявилася перспективною для другої половини XX століття, що відкрила латиноамериканський джаз з його ритмічною моделлю самби як провідного компонента виразності цього роду музики.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Москва-Ленинград: Музыка, 1971. – 379 с.

2. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности / Е.Н. Каминская-Маркова – Одеса: Астропринт, 2015. – 532 с.

3. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество / Л. Кокорева. – Москва: Сов.композитор, 1985. – 336 с.

4. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства / Лю Бинцян. – Одесса: Астропринт, 2014.–440 с.

5. Лю Бинцян Музыкально-исторические типологиии в искусстве Китая и Европы / Лю Бинцян. – Одесса: Астропринт, 2011. – 212 с.

6. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И. Мартынов. – Москва: Музыка, 1970. –504 с.

7. Новые трубадуры старого Прованса. [Електоронний ресурс]. – Режим доступу: www.top4man.ru/otdih/muzika/novie-trubaduri-starogo-provansa

8. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века / Г. Филенко. – Ленинград: Музыка, 1983. – 232 с.

9. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Изд. второе, доп. и переработ. / Г. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1970. – 576 с.

References

1. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Moscow; Leningrad: Muzyka [in Russian].

2. Kaminnskaja-Markova, E. (2015). The methodology of musicology and problems of musical culturology. Devoted to the 50th anniversary of pedagogical activity. Odesa: Astroprint [in Russian].

3. Kokoreva, L. (1985). Darius Milhaud. Life and creative power. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].

4. Liu Bincyang (2014). Music-historal parallels of the development art of China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school of art. Odessa: Astroprint [in Russian].

5. Liu Bincyang. (2011). Music-historical typologies in art of China and Europe. Odessa: Astroprint [in Russian].

6. Martynov, I. (1970). Essays about foreign music of the first half of XX century. Moscow: Muzyka [in Russian].

7. New troubadours of old Provençe. Retrieved from: www.top4man.ru/otdih/muzika/novie-trubaduri-starogo-provansa [in Russian].

8. Filenko, G. (1983). French music of the first half of XX century. Leningrad: Muzyka [in Russian].

9. Shneerson, G. (2nd ed.). (1970). French music of XX century. Moscow: Muzyka [in Russian].

УДК 786.2(510):785.6

Лю Фань,
аспирант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства
Национальной музыкальной академииУкраины
имени П. И. Чайковского
lufanukraine@gmail.com

ОСОБЕННОСТИ ТЕМБРОВОГО КОЛОРИТА ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ЧУ ВАНХУА (НА МАТЕРИАЛЕ КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ «ЖЕЛТАЯ РЕКА»)

Цель работы. *В статье раскрываются особенности тембрового колорита фортепианной музыки Чу Ванхуа на примере концерта для фортепиано с оркестром «Желтая река» – титульного сочинения для китайской фортепианной музыки XX века, в котором блестяще реализовалось самобытное творческое дарование композитора.* ***Методология*** *исследования базируется на принципах целостного анализа музыкального произведения. Также используются элементы стилевого и исполнительского анализа. Компаративный метод позволяет выявить связи между национальной музыкальной традицией и стилевой спецификой музыки Чу Ванхуа.* ***Научная новизна*** *настоящего исследования состоит в рассмотрении особенностей темброколорита фортепианного концерта «Желтая река» и характера пианистического письма композитора в целом сквозь призму рецепции национального китайского фольклора.* ***Выводы.*** *В фортепианном концерте «Желтая река» представлен характерный тип взаимодействия ладовой, ритмической и фактурной организации звукового материала, определяющий индивидуальный тембровый колорит музыки Чу Ванхуа. Опора на фольклорные источники на глубинном уровне приводит к жанровой конкретности высказывания, полифонизации фортепианной ткани и обрисовывает уникальный, национальный звуковой образ фортепиано.*

Ключевые слова: *тембр, темброколорит, китайская фортепианная музыка, Чу Ванхуа, фортепианный концерт «Желтая река».*

Лю Фань, *аспірант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

Особливості тембрового колориту фортепіанної музики Чу Ванхуа (на матеріалі концерту для фортепіано з оркестром «Жовта ріка»)

Мета роботи. *У статті розкриваються особливості тембрового колориту фортепіанної музики Чу Ванхуа на прикладі концерту для фортепіано з оркестром «Жовта ріка» – титульного твору для китайської фортепіанної музики XX століття, в якому блискуче реалізувалося самобутнє творче обдарування композитора.* ***Методологія*** *дослідження базується на принципах цілісного аналізу музичного твору. Застосовано також елементи стильового та виконавського аналізу. Компаративний метод дозволяє виявити зв'язки між національною музичною традицією і стильовою специфікою музики Чу Ванхуа.* ***Наукова новизна*** *цього дослідження полягає в розгляді особливостей темброколориту фортепіанного концерту «Жовта ріка» і характеру піністичного письма композитора в цілому крізь призму рецепції національного китайського фольклору.* ***Висновки.*** *У фортепіанному концерті «Жовта ріка» представлено характерний тип взаємодії ладової, ритмічної та фактурної організації звукового матеріалу, що визначає індивідуальний тембровий колорит музики Чу Ванхуа. Опора на фольклорні джерела на глибинному рівні веде до жанрової конкретності висловлювання, поліфонізації фортепіанної тканини і окреслює унікальний, національний звуковий образ фортепіано.*

© Лю Фань, 2017

Ключові слова: *тембр, темброколорит, китайська фортепіанна музика, Чу Ванхуа, фортепіанний концерт «Жовта ріка».*

Lu Fan, *postgraduate of P. Tchaykovsky National Music Academy of Ukraine*

Special features of timbral color in piano music by Chu Wanhua (on the material of the «Yellow river» piano concerto)

Purpose of Research*. The article reveals the peculiarities of timbral color in piano music by Chu Wanhua taking for an example the «Yellow River» Piano Concerto – the main work of the Chinese piano music of the twentieth century, where a brilliantly original creative talent of the composer was fully realized.* ***Methodology.*** *The research methodology is based on the principles of holistic analysis of musical composition, using elements of style and performance analysis. The comparative method reveals the relationship between the national musical tradition and style specifics of the Chu Wanhua music.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of this study lies in examination of the timbral colour in the piano concerto «Yellow River» in the light of its connection with the reception of Chinese folklore.* ***Conclusions.*** *The piano concerto «Yellow River» shows a typical type of interaction of modal, rhythmic and textural organization of sound material, which determines the individual timbre color of Chu Wanhua's music. The fundamental basis on the folk sources leads to the genre specificity of creative statement and the poliphonization of piano texture and defines the unique, national piano sound image.*

Key words: *timbre, timbre color, Chinese piano music, Chu Wanhua, «Yellow River» Piano Concerto.*

Актуальность темы исследования. Для современной китайской музыкальной культуры композитор, пианист, музыкальный педагог и теоретик Чу Ванхуа – фигура масштабная и знаковая. С его именем связывают становление национальной композиторской и пианистической школы Китая, пришедшееся на 1960-1970-е годы, творчество же композитора сегодня популярно не только на его родине, но и далеко за ее пределами. Фортепианные произведения Чу Ванхуа вот уже на протяжении тридцати лет остаются самыми исполняемыми из сочинений китайских авторов на Западе (в Европе, Австралии и США); продолжается теоретическое осмысление творческого наследия композитора, о чем свидетельствует растущий с каждым годом объем специальных исследований и комментариев, посвященных его фортепианной музыке.

Главным достижением Чу Ванхуа, что определяет его как одного из ярчайших представителей национальной композиторской школы, стало создание *оригинального стиля музыки для сольного фортепиано*, опирающегося на аутентичную музыкальную традицию. Тем самым была обозначена кульминационная точка не только процесса европеизации китайских форм музыкального творчества (освоения китайскими композиторами жанрово-стилевых моделей западной фортепианной музыки), но и их адаптации к собственно китайской стилевой традиции. Так, гармоническая красочность фортепиано в сочинениях Чу Ванхуа оказывается привязана к национальной мелодике и ладовой специфике. При этом, как отмечает Е. Бай, фортепианные опусы композитора необычайно пианистичны, в них «проявляется тонкое композиторское слышание разных регистров рояля, свободное владение фортепианной фактурой» [0, 160].

Особого внимания в этой связи заслуживают тембровые характеристики фортепианной музыки Чу Ванхуа, которую отличают богатство звуковых красок, изысканная звукопись, утонченная колористичность образов. Узнаваемый

тембровый колорит этой музыки, являясь устойчивым признаком национального в мышлении композитора, оказывается едва ли не определяющим для понимания индивидуального стиля ее автора.

Анализ исследований и публикаций. При очевидной перспективности вопроса особенности тембрового колорита фортепианных произведений Чу Ванхуа ранее не рассматривались как самостоятельная проблема. Так, в изданной несколько лет назад работе американского музыковеда Вивиан Ли, первом обзоре фортепианного наследия композитора, акцент сделан прежде всего на «стилевом анализе избранных произведений Чу в контексте основных вех его биографии и на раскрытии воздействия политической атмосферы Китая на его композиционный стиль» [8, 5]. Цюй Ва, автор обстоятельного монографического исследования [6], рассматривает творчество композитора в широком стилевом контексте китайской музыки XX века, изучение же колористических особенностей сочинений Чу Ванхуа в данной диссертации не является приоритетным. Отчасти специфику тембровой палитры фортепианной музыки композитора затрагивает Елена Бай, характеризуя его ранние сочинения. Справедливые замечания и отдельные аналитические проекции ограничены пределами единственной на данный момент статьи указанного автора, вышедшей в печати в 2011-м году [0].

Цель данного исследования – раскрыть некоторые особенности тембрового колорита фортепианной музыки Чу Ванхуа на примере концерта для фортепиано с оркестром «Желтая река» – титульного сочинения для китайской фортепианной музыки XX века, в котором блестяще реализовалось самобытное творческое дарование композитора.

Изложение основного материала. Обозначенные исследовательские задачи требуют некоторых пояснений и предварительных комментариев. Прежде всего, в уточнении нуждается категория «тембровый колорит».

Напомним, что в музыке XX века тембр активно перенимает на себя ряд текстообразующих функций: тематическую, драматургическую, композиционную и смысловую, что наглядно демонстрирует творчество представителей европейского авангарда. В связи с возросшим вниманием западных композиторов к самой категории звука материалом для конструирования музыкальных идей становится любое звучание, шум и/или тишина (сонорика, сонористика, «конкретная музыка»)[1], а тембровые параметры музыкальной материи закономерно выходят на первый план[2].

В современной музыковедческой литературе понятия «тембр» и «темброколорит» выступают как системные, при этом достаточно часто они трактуются либо как синонимы, либо (в первую очередь категория «темброколорит») приобретают характер метафоры. Так, различая узкое и широкое понимание тембра, В. Цытович отмечает, что «под словом “тембр” подразумевается не только узкая характеристика звучности отдельного инструмента, но и производное нескольких или многих тембров, которое принято называть “колоритом”. “Тембр” и “колорит” рассматриваются как идентичные понятия» [5, 3]. М. Манафова подразумевает под «темброколоритом» «некое суммарное звучание фрагмента

музыкальной ткани, синтетически объединяющее в себе различные факторы, в той или иной степени воздействующие на звуковой “облик” произведения, такие как инструментальный состав, особенности артикуляции и звукоизвлечения, регистровое расположение созвучий и тембровых комплексов, фактурные решения (интервалика вертикального комплекса, характер расположения тонов), определяющие конкретный колорит звучания» [4]. Вслед за исследовательницей предлагаем различать эти два понятия как:

– качество звучания конкретного инструмента (тембр);

– некое итоговое, синтезирующее звучание музыкальной ткани, соединяющее в себе те параметры, которые и определяют своеобразие «звукового ландшафта» данного музыкального произведения (темброколорит).

Среди путей достижения «тембровой» многокрасочности в пределах однородного фортепианного тембра А. Жарков называет «разделение музыкальной вертикали на пласты (мелодия, гармонический комплекс, басовый голос), выделение каждого фактурного компонента артикуляцией и штрихами» [3, 31]. Помимо артикуляции, фактурных и регистровых комбинаций, укажем также на ладовую специфику и ритмическую организацию материала, как на основные факторы создания специфического темброколорита того или иного фортепианного произведения.

Говоря об особенностях темброколорита фортепианной музыки Чу Ванхуа, отметим, что для восточной музыкальной традиции, относящейся к монодическим культурам, параметр тембра и колорита всегда был чрезвычайно важен (достаточно вспомнить о роли, отводимой звуку и звучанию в философско-эстетических концепциях музыки Востока). Показательно в этом отношении то, что, соприкоснувшись с основными тенденциями западной музыки конца XIX – начала XX веков, композиторы Японии выбирали для себя, как отмечает М. Есипова, «наиболее близкое – импрессионистскую трактовку средств музыкальной выразительности, с ее приоритетом фонизма» [2, 163]. Для китайских композиторов XX века, становление которых также происходит в диалоге с западными принципами музыкального творчества, тембровые характеристики оказываются фактором национально-стилевой идентичности. В этом смысле фортепианная музыка Чу Ванхуа 1960-1970-х годов (так называемого китайского периода – до отъезда композитора в США, а затем – в Австралию), в частности фортепианный концерт «Желтая река» – показательный пример такого рода взаимодействия, творческого синтеза национального и европейского опыта, который реализуется, в том числе, средствами фортепианной фактуры.

«Желтая река» (или «Хуанхэ», 1969) – первое в истории современной музыки Китая произведение в жанре сольного фортепианного концерта. Это результат коллективной работы четырех композиторов, основой для которого послужила одноименная кантата Сянь Синхай, написанная в 1939 году (во время японско-китайской войны); автором сольной фортепианной партии выступил Чу Ванхуа. К работе над сочинением композитор подошел уже со значительным творческим багажом – к 1968-му году им написано несколько

фортепианных транскрипций на фольклорные темы и темы массовых патриотических песен, ряд программных инструментальных пьес и циклов (отметим сюиту «Картинки Южной реки», 1958; Вариации для фортепиано и пьесу «Напевание чжэна и сяо», «Три прелюдии», 1961).

Уже в названных произведениях проявляется интерес композитора к тембровым краскам национального инструментария. Не порывая на данном этапе с тональным мышлением, Чу Ванхуа все чаще ориентирует музыкальное высказывание на ладовую специфику китайской вокальной аутентики (лады пентатоники), точечно использует технику звукоизобразительности и звукоподражания (фактурно-тембровая имитация приемов игры на китайских традиционных инструментах – как струнно-щипковых, так и духовых – различного рода трели, форшлаги и т. д.).

При этом стилевой доминантой его фортепианного письма в 1960-е годы можно назвать европейский романтический пианизм. Так, одной из основных претензий критиков к музыке «Желтой реки» оказалась некоторая эклектичность музыкальной лексики; в звучании фортепиано здесь *расслышали* если не цитаты, то множество аллюзий к музыке Шопена, фортепианного Чайковского, Листа, Рахманинова, французской клавирной музыке XX века.

Такой эффект возникает из-за ориентации фортепианного письма на устойчивые фактурные модели и приемы игры, характерные для романтической пианистической традиции. Martellato и tremolo, виртуозные хроматические пассажи с перекрещиванием и перекладыванием рук, прием октавных дублирований и элементов крупной аккордовой техники, в особенности в кульминационных зонах, сигнализируют о воспринятых композитором идеях фортепианной музыки Ф. Листа; тип ритмико-гармонических фигураций (вторая и третья части концерта), явное расслоение фактуры на два регистровых пояса, пространственные эффекты, равно как и необычайная мелодическая напевность указывают на фактурные рецепции музыки С. Рахманинова, а отдельные тембро-фонические приемы (колористическая педаль, поддерживающая графически заостренные гармонические фигурации), токкатность вызывают в памяти звуковые образы фортепиано М. Равеля[3].

Но не только (и не столько) понятными заимствованиями из европейской классики интересен тембровый колорит «Желтой реки». Интерес к фольклору и аутентичной музыкальной традиции на глубинном, «дотекстовом» уровне, определяет как собственно колористические особенности фортепиано в этом сочинении, так и характер пианистического письма – способ фактурного, ритмомелодического и артикуляционного решения звуковых идей, не ограничивающийся лишь изобразительностью и приемом тембровых подражаний.

Приведем несколько примеров. Сольное фортепианное вступление к лирической третьей части Концерта воспроизводит звучание китайской продольной бамбуковой флейты *сяо*. На фоне выдержанных в нижнем голосе тремолирующих созвучий, в которые время от времени вкрапляются форшлаги, в верхнем регистре в свободном метре (композиторская ремарка ad libitum соответствует китайскому «санъбанъ») разворачивается одноголосная каденция,

построенная на гексахорде. Уже первая реплика солиста – восходящий мотив, завершающийся трелью на выдержанном высоком тоне, легко формирует четкую тембровую ассоциацию. Агогическая свобода, импровизационность неизбежно переносится и на весь последующий материал: полифонизированная фактура, сохраняя регистровую утонченность, своего рода звуковой линеарный аскетизм, приобретает необычайную ритмическую подвижность; включение пассажей, сохраняющих фигуративный принцип вступительной каденции, по принципу заполнения, в конце каждой мелодической фразы создает эффект «преодоления времени», нерегулярности метра, что свойственно в целом китайской инструментальной музыке аутентичной традиции.

Из опыта подражания другому древнекитайскому инструменту – *чжэн* (и всей исполнительской традиции на струнно-щипковых) – возникает ряд устойчивых фактурных и артикуляционных идей в Концерте. В первую очередь, это мелодическая линеарность и формульность тематизма; композитор часто «работает» в пределах узкого регистрового диапазона с короткими мелодическими образованиями, скорее мотивами, намеренно обнажая аккордовую вертикаль, которая превращается в линеарные дублировки мелодического голоса (первая тема Первой части), либо сопоставляя одноголосное звучание мотива с его «гармоническим» профилем. Узнаваемой звуковой краской таких построений становится включение интервала секунды в аккордовую вертикаль (композитор предлагает различные регистровые и «пространственные» расположения этого приметного комплекса), придающее особую терпкость и заостренность звучанию.

Не менее характерна и штриховая палитра, как бы вырастающая из тембровых ассоциаций автора – удар плектра по струне, отрывистость звука, извлекаемого из *чжэн*, воплощаются в тотальном non legato, marcato, с подчеркнутой акцентуацией отдельных тонов, беспедальной фактуре; эффект наигрывания реализуется и в орнаментации (множество мелизмов), и в лапидарном ритме секундовых попевок, которые композитор словно закольцовывает в главной теме Первой части. Таким образом, слуховые ассоциации автора, привязка к звуковым образам национальной традиции определяет как сам характер музыкального материала, так и способ дальнейшей с ним работы.

Научная новизна настоящего исследования состоит в рассмотрении особенностей темброколорита фортепианного концерта «Желтая река» Чу Ванхуа и характера пианистического письма композитора в целом сквозь призму рецепции национального китайского фольклора. Интересом к последнему продиктовано не только ладовое наклонение, но и способ фактурного, ритмомелодического и артикуляционного воплощения музыкально-образного содержания сочинения.

Выводы. Фортепианный концерт «Желтая река» – произведение этапное в творчестве Чу Ванхуа. Здесь в ясную художественную форму отлиты основные признаки фортепианного письма композитора, найден характерный тип взаимодействия *ладовой, ритмической и фактурной организации звукового материала*, что определяет индивидуальный тембровый колорит его музыки и, в

свою очередь, раскрывается в своеобразии фортепианной фразировки, артикуляции, туше, педализации. Опора на фольклорные источники на глубинном уровне приводит к жанровой конкретности высказывания, полифонизации фортепианной ткани (ведущим приемом остается линеарная полифония), и обрисовывает уникальный, *национальный звуковой образ фортепиано*.

В последующих сочинениях фактурно-тембровую имитацию звучания традиционных китайских инструментов композитор дополнит приемами, воспроизводящими колорит европейского оркестрового инструментария. Усилится роль фактурных экспериментов; композитор продолжит «играть» с плотностью музыкальной ткани, достигая выразительных пространственно-акустических эффектов. Найденный им фактурно-колористический прием (секундовая вертикаль, поддерживающая гармонизацию мелодии) заиграет новыми, политональными красками оригинальных темброво-регистровых комбинаций в поздних фортепианных сонатах и сонатинах, прелюдиях и сюите «Звуки храма».

Пластичность звуковых образов музыки Чу Ванхуа, ее темпоритмическая подвижность (за счет намеренной нерегулярности ритмов, их напластования) активизирует ритмическое начало, которое станет мощным драматургическим, формотворческим началом в сочинениях позднего периода творчества. В свою очередь, это выдвигает особые требования к исполнителю, важнейшей задачей которого становится овладение тонкостями «фортепианного времени».

Наконец, следует сказать и о фортепианной орнаментике, богато представленной в «Желтой реке». В позднем творчестве композитора она станет еще более значительным параметром колористической оригинальности фортепианного письма, что требует от интерпретатора тонкого штрихового вкуса, безусловного владения пианистическим туше, а вместе с тем развитых тембровых представлений и звуковых ассоциаций.

Примечания

[1] В этом проявилось влияние восточных музыкальных культур на европейскую композиторскую традицию.

[2] Стремление европейских творцов к созданию «максимально индивидуализированных звучностей, которые предполагают вслушивание в их колорит и восприятие его как единого звукообраза» [7, 22], наделяет темброколорит значением эвристической идеи, концепции, задающей характер и способ композиторского письма.

[3] Появление указанных рецепций имеет свое логическое обоснование. Работая над Концертом, Чу Ванхуа изучил внушительный объем европейской фортепианной музыки, и, в особенности, музыки русской. С ней его познакомил учитель – Йи Кайжи, который был воспитанником русского пианиста Бориса Захарова.

Література

1. Бай Е. Становление фортепианного стиля Чу Ванхуа: ранние сочинения / Е. Бай // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2011. – №5. – Харків: ХДАДМ, 2011. – С. 158–160.

2. Есипова М. Музыка Японии в исторических взаимодействиях / М. В. Есипова // Музыкальная академия. – 2001. – № 2. – С. 156–165.

3. Жарков А. Целостность тембрового развертывания в системе музыкального произведения как целого / А. Жарков // Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: сб. статей. – К., 2005. – Вып. 48. – С. 28-36.

4. Манафова М. Тембр и темброколорит в современной музыкальной системе / Марина Манафова // Relga: научно-культурологический журнал. – 2010. – № 14 (212). – Режим доступа: http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2735

5. Цытович В. О специфике тембрового мышления Белы Бартока: автореф. дис. на соискание науч. степени кандидата искусствоведения: спец. 17.00.02 / Цытович Владимир Иванович. – Л., 1973. – 23 с.

6. Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: автореф. дис. на соискание науч. степени кандидата искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ва Цюй. – Ростов-на-Дону, 2015. – 26 с.

7. Шутко Д. Французская спектральная музыка 1970-1980-х годов: теоретические основы музыкального языка: дис. … канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Даниил Владимирович Шутко. – СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. – 181 с.

8. Li V. S. A survey of Chu Wang-Hua's piano works: D.M.A. Document / Li Vivian S.; Univerrsity of Houston. – [USA], 2005. – 100 p.

References

1. Bay, Ye. (2011). Formation of the Chu Wanhua piano style: early works. Visnyk of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, 5, 158-160 [in Russian].

2. Yesipova, M. V. (2001). Music of Japan in historic interactions. Muzykalnaya akademiya, 2, 156-165 [in Russian].

3. Zharkov, A. (2005). Integrity of the timbral development in the system of musical composition. Naukovyy visnyk of the NMAU, 48, 28–36 [in Russian].

4. Manafova, M. (2010). Timbre and timbre color in contemporary music system. Relga, 14. Retrieved from http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=2735 [in Russian].

5. Tsytovich, V. I. (1973). On specifics of timbral thinking of Bela Bartok. Candidat's thesis. Leningrad [in Russian].

6. Tsiuy, Va. (2015). Piano oeuvre by Chu Wanhua in the context of the XXth century Chinese music. Candidate's thesis. Rostov-na-Donu [in Russian].

7. Shutko, D. V. (2004). French spectral music of 1970-1980-ies: theoretical grounds of musical language. Candidate's thesis. Saint-Petersburg: Saint-Petersburg state conservatory [in Russian].

8. Li, V. S. (2005). A survey of Chu Wang-Hua's piano works. D.M.A. Document. Houston: University of Houston [in English].

УДК 398.3(=161.2)(477.54/62+477.52)

Олійник Наталія Петрівна,
аспірант Харківської державної академії культури

ЗВУКОВИЙ КОД ТРАДИЦІЙНОЇ ОБРЯДОВОСТІ КАЛЕНДАРНОГО ЦИКЛУ УКРАЇНЦІВ ХАРКІВЩИНИ

Мета роботи. *На матеріалі традиційної культури Слобожанщини дослідити звуковий код, що є невід'ємною складовою календарної обрядовості.* ***Методологія дослідження.*** *Застосовано структурно-семантичний, соціокультурний та історико-мистецтвознавчий методи, які найбільш повно розкривають побутування обрядів календарного циклу.* ***Наукова новизна.*** *Усебічне вивчення звукового коду як сакральної складової, соціокультурне осмислення його унікальності в контексті розвитку традиційної культури та місця в етнотеатралізації.* ***Висновки.*** *Звуковий код календарної обрядовості в народній традиції Слобожанщини представлений як звукоімітація, обрядовий спів, ритуальні сміх, плач, галас, шум.*

Ключові слова: *звуковий код, обрядові пісні українців, звукоімітація, звуконаслідування, сакралізація.*

Олейник Наталия Петровна, *аспирант Харьковской государственной академии культуры*

Звуковой код традиционной обрядности календарного цикла украинцев Харьковщины

Цель работы. *На материале традиционной культуры Слобожанщины исследовать звуковой код, который является неотъемлемой составляющей календарной обрядности.* ***Методология исследования.*** *Применены структурно-семантический, социокультурный и историко-искусствоведческий методы, которые наиболее полно раскрывают бытование обрядов календарного цикла.* ***Научная новизна.*** *Всестороннее изучение звукового кода как сакральной составляющей, социокультурное осмысление его уникальности в контексте развития традиционной культуры и места в этнотеатрализации.* ***Выводы.*** *Звуковой код календарной обрядности в народной традиции Слобожанщины представлен как звукоимитация, обрядовое пение, ритуальны смех, плач, гам, шум.*

Ключевые слова: *звуковой код, обрядовые песни украинцев, звукоимитация, звукоподражание, сакрализация.*

Oliynyk Natalya, *Postgraduate of Kharkiv State Academy of Culture*

The sound code of traditional ritualism of Kharkiv ukrainians' calendar cycle

Purpose of Research. *The purpose of the paper is to research the sound code, the essential part of calendar ritualism which is based on materials of traditional Sloboda Ukraine culture.* ***Methodology.*** *The author uses the structural and semantic, social and cultural art and historical methods to analyse the existence of rituals of calendar cycle.* ***Scientific Novelty.*** *Comprehensive studying of the sound code shows it as the sacral part and social and cultural understanding of its uniqueness in the context of development of traditional culture, and its place in ethnotheatricalization.****Conclusions.*** *The sound code of calendar ritualism in folk traditions of Sloboda Ukraine is presented as the sound imitation, ritual singing, ritual laugh, cry, clamor and noise.*

Key words: *sound code, ritual songs of Ukrainians, sound imitation, onomatopoeia, sacralization.*

© Олійник Н. П., 2017

Актуальність теми дослідження. Дослідження звукового коду традиційної обрядовості календарного циклу як невід'ємної складової етнотеатралізованого дійства та необхідності його застосовування на науковій основі в сучасних постановках. Сакрально-магічна основа дійства дає змогу глядачеві осмислити конкретний обряд та правильно його витлумачити.

Аналіз досліджень і публікацій. Звуковий код у календарній обрядовості в етнологічному, етнолінгвістичному та етномузикологічному аспектах досліджували Т. О. Агапкіна [1; 2], А. К. Байбурін [3], П. Г. Богатирьов [4], Л. М. Виноградова [5], М. С. Грушевський [7], А. І. Іваницький [9], О. В. Курочкін [10], О. Є. Левкієвська [11], О. О. Пашина [13; 15], В. Я. Пропп [16; 17], С. М. Толстая [18], В. В. Усачова [19] та ін.

Мета статті – простежити звуковий код календарної обрядовості на матеріалі традиційної культури Слобожанщини.

Виклад основного матеріалу. У традиційній культурі звуковий код є невід'ємною складовою будь-якого обрядового дійства календарного циклу. У звуках закладено послання, передбачення тощо. Кожна людина вміла їх читати. Учені вважають, що звуковий (акустичний) код включає в себе як природні звуки, так і звуки, створені людиною, у тому числі й спів [11, с. 44].

Звуковий код можна поділити на природні та штучні складові. До природних звуків і шумів належать ті, що безпосередньо пов'язані із зовнішньою природою (метеорологічні, звуки тварин, птахів, плазунів) і людиною, яка здатна видобувати різноманітні звуки (свист, гикавка тощо). Штучні, що створювалися людиною для посилення певних ритуальних дій (звуконаслідування, звуки та мелодії, створені за допомогою музичних інструментів; шуми та звуки, що використовувалися в обрядових діях для досягнення конкретної мети; поетичні тексти та обрядові вокальні жанри календарного циклу, а саме: колядки, щедрівки, веснянки, петрівчані, купальські тощо). Як і природні, штучні шуми і звуки також виконували апотропеїчну функцію в циклі календарних обрядів.

За традицією, щоб рік видався вдалим, необхідно було піклуватися з початку нового року. Удатним уважали, якщо в господарстві велася худоба, птиця і був багатий урожай. Коли господар вносив сіно у хату, щоб покласти на покуть, то спершу кидав його на долівку і наказував дітям качатися по ньому, щоб був гарний приплід худоби. Діти качалися, а батько приказував: «Качайтеся, щоб худоби було, як накачано».

Дії, що здійснювала людина під час календарних свят, були своєрідним знаком. Під час святої вечері на Різдво, якщо хтось із дітей чхне, батько дарував ягнятко чи телятко. Це означало, що новий рік для дитини буде щасливим.

Звукоімітація, яку створювала людина, уважалася позитивним знаком для ведення господарства. Тому обряди з елементами звуконаслідування здійснювали в перший день Різдвяних свят по всій Україні [19, 128; 4, 184-185].

На Слобожанщині на Різдво господиня сунула горщик із кутею по лаві і промовляла: «Куві – ноги не криві». Так робили, щоб поросята плодилися. Під дії з кутею господиня промовляла особливі слова. Коли ставила кутю на покутя, причитала: «Кво-кво-кво, щоб квочки сідали» або «Кво-кво-кво, виведи двадцять одно». Діти зображали маленьких курчат, імітуючи їхні звуки: «Пі-пі-пі». Гармонія

мала бути не лише в тому, скільки курчат вилупиться, важливо, щоб вони були симпатичними. До цього були особливі примовки. «Коли мати несе узвар на покуття, то дітей тріпає за волосся й каже: Щоб лупилися чубатенькі, рябенькі» [21]. Коли діти у хату заносили сіно і клали його на покуть, то приказували «Тю-тю-тю...» [22], цим самим імітуючи всіх курей: і маленьких, і великих.

На Харківщині звуконаслідування могли використовувати не лише на Різдво, а й на Новий рік. Однією із головних дійових осіб на свято був полазник. У обрядах він наділявся сакральними рисами, і йому приписувалася здатність приносити добробут в оселі, які він відвідував. Після здійснення ритуалу посипання господиня сідала і квоктала. Уважалося, що після цієї дії будуть навесні сідати квочки [12, 80]. Не обов'язково сама господиня мала виконувати імітацію поведінки квочки на гнізді. Вона частенько просила полазників сісти на поріг і посидіти, приказуючи: «Сідайте на поріг, щоб квочки сідали». Кожне слово, що вимовлялося обрядовим персонажем у святкові дні та під час виконання конкретних обрядодій, набувало сакрального значення.

Обряди під час зимових свят, що імітували голоси птиці, худоби, а також їхню поведінку та відповідні рухи, відомі у всіх слов'янських традиціях. Імітацію під час обряду із встановленням куті на покуть здійснювали як дорослі, так і діти, але обов'язково члени родини. Наприклад, квоктати могли всі члени родини: батько, коли вносив сіно, мати, коли ставила кутю, і діти.

У календарній обрядовості знаком може бути не лише слово, предмет, звукоімітація, але й дія, за допомогою якої досягався бажаний результат. На Сорок святих пекли сорок пташок, які називали «жайворонками», «сороками». Пташок саджали на паличку й виходили на город, або тримали в долонях, піднімали догори й примовляли: «Піть-піть-піть…». Звуконаслідування і дія символізували швидкий приліт птахів із вирію, що віщувало настання тепла [13, 107].

Звукоімітацію також використовували пастухи, коли загубилася худоба [6, 97]. Подібний звичай використовували на Харківщині. За допомогою звукової імітації і димаря люди гукали не лише худобу, а й птицю, яку необхідно було повернути в господарство. Коли довго немає вдома когось із членів родини, його також гукали в димар, вірячи, що дим здатен передати звістку про те, що на людину чекають удома. Особливо це стосувалося заробітчан, чумаків чи воїнів, які довгий час не поверталися з походу чи війни.

Для власного добробуту людина використовувала не лише імітацію звуків чи дію. Коли навесні чи влітку довго не було дощу, літні жінки здійснювали обряд жертвоприношення жаби, яка, за віруваннями, пов'язана зі стихіями земної і небесної вологи [15, 95]. Біля кринички ловили жабу, розпинали її на роздвоєній гілочці, били, щоб вона кричала і просила дощу [14, 128].

Не лише про збільшення поголів'я худоби, а також її збереження піклувався господар. Щоб зберегти молодняк, на Водосвяття при освяченні води в річці чоловіки тричі стріляли із рушниць. «Люди казали, що вовків розганяють» [21]. Ймовірно це робили для того, щоб пострілами налякати вовків і щоб вони не заходили в господарські хліви та не брали молоду худобу, яка щойно починала плодитися. Аби бути оберегом, постріли з рушниці «не потребують вербального супроводження» [11, 53].

Домашні тварини були помічниками дівкам у ворожінні про щасливе заміжжя. Під Новий рік дівчата насипали куті, клали кісточки від сухофруктів і виходили з мискою на поріг слухати долю. Звідки загавкав собака, туди й заміж треба йти.

Сакральну функцію на Різдвяні святки виконували ряджені. Коли згадати давні часи, мисливці також рядилися в шкури тварин, на яких мали йти полювати. Імітація рухів та голосу передбачала вдале полювання. У XVIII – XX ст. перевдягання та звукоімітація використовувалися для приплоду худоби та птиці. Рядженим притаманно було не лише зміна костюму, надівання маски чи розмальовування обличчя, а й зміна тембру голосу. Це потрібно було для того, щоб заплутати присутніх і щоб вони не здогадалися, хто ховається під костюмом чи маскою. Коли водили козу, то в обряді цей персонаж спілкувався з присутніми за допомогою звукоімітації козинячого мекання. Тобто, відбувалося повне злиття людини з образом тварини. У структурі календарних обрядів найбільш важливі моменти повторювалися. Колядники тричі запитували господарів дозволу завести козу до хати. За традицією, господар двічі відмовлявся, а за третім разом дозволяв зайти до хати.

Окрім імітаційної магії та звуконаслідування, звуковий код міститься в наспівах обрядових пісень. Так, у колядках та щедрівках він спрямований на побажання збільшення приплоду худоби та птиці в господарстві, а також здоров'я і щастя. М. С. Грушевський зазначав, що «уже О. Потебня справедливо пояснив сей процес в колядковім матеріалі. Ті описи багатства, життя, краси, мудрості господаря, котрі містять вони, се не прості поетичні прикраси-пербільшення: се магічні закляття на щастя, оперті на вірі в чудодійну здібність слова наводити те, що ним сказане. Коли колядники малюють в таких перебільшених рисах багатство дому, несчисленні урожаї, безконечні стада господаря, вони зовсім не мають заміру описувати дійсність,.. Колядники своїми розкішними образами накликають се багатство, щастя, шану і славу на свого господаря... Обрядові і пісенні поздоровлення і величання – се рід закляття на щастя, на здоровля» [7, 136].

У текстах щедрівок також закодоване побажання добробуту господарю з приходом весни. У слобожанських щедрівках співалося: «Ластівочка-щебетушечка / Щебетала на кошару, / А в кошарі лежать воли, / Лежать воли й у три ряди, / А корови у чотири, / Бички, телички у три дядочки» [12, 73].

А. І. Іваницький зазначає «В етномузикології обрядові наспіви називаються або груповими мелодіями (Ф. Колесса), або наспівами-формулами (Є. Гіппіус)… Групові мелодії обслуговують десятки й сотні текстів, а назва наспів-формула вказує на іншу їх функцію – знаковий зв'язок з обрядом, ситуацією» [9, 15]. Варто наголосити, що «місія збереження сакральних уявлень та їх ритуально-магічного відправлення випала на долю саме наспівів землеробської обрядовості: як символів ініціації, як «пускових механізмів» обрядових асоціацій» [9, 14]. С. Людкевич розподіляє фольклорно-музичні традиції на езотеричну та профанну [9, 14]. «Езотеричний – той, хто нині народжується і має повернути суспільство до осягнення традиційної культури і посилення духовних інтересів» [9, 11].

Слід зауважити, що обрядові пісні виконувалися в певний сакральний проміжок часу. Щедрівки і колядки не будуть співати навесні, так само як і купальські пісні не співали взимку. У традиційній культурі люди чітко слідкували за виконанням конкретних дій у певний часовий відрізок. Спів обрядових пісень не у «свій» час міг зашкодити співакам, а то й громаді в цілому. Наприклад, у Великий Піст не дозволялося співати пісні, веселитися. Молодь не ходила на вечорниці, чітко дотримуючись конкретних правил, бо люди ретельно готувалися до Великодня. «Піст проводився тихо, навіть не збираються на вулицю» [8, 749]. У піст дозволялося співати лише веснянки, що мали на меті пробудити вегетативні сили природи. Як правило, веснянки співали за селом на узвишші з метою охоплення більшого простору [11, 53]. Навесні, під час повені, річки розливалися, дівчата з хлопцями сідали на човни і співали веснянки «аж луна розлягалася» [23]. Спів на відкритій місцевості «сприяв підсиленню фонічного ефекту співу» [2, 45]. Троєцько-купальські свята також відбувалися гучно і весело. Отже, обрядові співи під час календарних свят набувають більшої сакральності. Після свята Купала селяни починали готуватися до жнив, тому «вулиці» тимчасово припиняли своє існування.

Ритуальний галас, сміх були невід'ємними складовими великих свят календарного циклу. На Різдво колядники заходили до хати, несучи із собою дошку. Її клали на долівку і вибивали ногами ритми (чи пританцьовували) у такт колядки [20]. Респондент пояснювала це так: «щоб лучче було чути». Ймовірно цю дію виконували з метою створення ритуального шуму, який використовували для оберігання оселі від небезпеки [11, 55-56]. Ритуальний шум був притаманним великим календарним святам, після яких деякий час панувала тиша.

За традицією, на Купала молодь стрибала через вогнище. Уважали, чим вище стрибнеш, тим буде кращий урожай. Стрибки супроводжувалися різними словами, які вигукували невимушено. Малі діти перестрибували через купи будяків та кропиви. При цих діях здіймався ритуальний галас і сміх. За розповідями інформантів, «веселощі набували найвищої емоційності о другій половині дня, а під вечір, як бешені, поробимося» [24].

Пропп В. Я. у дослідженні «Проблеми комізму і сміху» наголошує, що «сміху приписувалась здатність не лише підвищувати життєві сили, а й пробуджувати їх» [16, 211]. Сміх і галас супроводжував ритуальне «знищення» обрядового «Козла» на Масляну на Харківщині. Фіналом було скидання «Козла» із сніжної гірки. Дія відбувалася під загальний сміх і веселощі, що мало магічний характер. Це підтверджують і вчені. «Апотропеїчна функція звуку найбільш яскраво і послідовно виявляє себе в обрядах провідного типу, що здійснилися у переломні моменти календарного циклу – головним чином на початку весняного сезону (Масляна) і в його кінці (Троїця, купальсько-петровський цикл)» [1, 37]. Ритуальні плачі в поєднанні з обрядовими піснями також мають місце в календарних обрядах, особливо троєцько-купальського циклу [17, 85].

У традиційній культурі етнічних росіян відбувався обряд «похорон кукушки» під час Троєцьких святок, а в етнічних українців ритуальне знищення Маринoньки, Уляниці на Купала. «Топити Уляницю йшли діти і старі. Коли несли до

річки ляльку, баби співали пісень, а одна баба, яка несла ляльку, плакала» [25]. У пісні мовилося саме про ритуальне потоплення антропоморфної ляльки: «Уляна Купала / У річку упала / Тричі виринала, / Раз потопала» [26]. Кульмінаційним моментом був гучний плюскіт води при вкиданні Уляниці (лялька була вистругана із шматка крейди – Н. О.) у річку. Після цього діти бігли в село, не оглядаючись, боялися, що Уляниця перекинеться на відьму і наздожене їх.

Отже, «Світ наповнений не просто звуками. Усі вони суть «повідомлення», і завдання людини – почути і правильно прочитати їх» [3, 207]. Багато зразків звукових кодів звернено до природних стихій. Наприклад, коли люди чули перший грім навесні, намагалися притулитися до чогось дерев'яного, щоб спина не боліла. Звуки грому сповіщали про майбутній урожай. Коли грім гримів на «голий» ліс, тобто ще без листя, то рік буде неврожайним, а коли є листя, то це добра звістка. Бажаним був теплий дрібний дощ у травні, а не злива. Про це свідчить колядка, записана на Харківщині: «...А третій же гість дробен дощичок.... / А як упаду тричі у маю, / І возрадується жито, пшениця, / Жито, пшениця, всяка пашниця» [12, 63-64]. За визначенням А. І. Іваницького, «колядки (частково й щедрівки) є символами ініціальної магії, тобто заговорами й чаклуваннями «на новий врожай». Ініціація пов'язана з початком річного сонячного циклу» [9, 26].

Наукова новизна. Усебічно розглянуто звуковий код як сакральну складову на матеріалі календарних обрядів Слобожанщини, доведено необхідність соціокультурного осмислення його унікальності в контексті розвитку традиційної культури та визначення місця в етнотеатралізації.

Висновки. У святкуванні обрядів календарного циклу наявні складові звукового коду (обрядові пісні, звуки тварин, птахів, метеорологічні звуки, звуки, що видобуває людина для підсилення конкретних ритуальних дій). Природні та штучні складові в обрядах доповнюють одна одну й наділяються символічними та апотропеїчними значеннями. Використання тих чи інших проявів залежить від послідовності ритуалів, їх розподілу в сакральному часовому просторі. Природні складові звукових кодів не потребують спеціального обрядового простору й не формують його. У штучних складових – обряд обмежений у часовому просторі.

В обрядах календарного циклу закладено ритуально-магічну символіку. Будь-який ритуал містить внутрішній сакральний зміст обрядової дії. У наш час сакралізацію традицій замінено профанацією. Не кожен може пояснити знаковість того чи іншого атрибуту, обрядової дії чи обрядового співу.

Необхідно враховувати внутрішню наповненість звукових кодів під час етнотеатралізації обрядів. Вивчення знаків дозволить правильно зрозуміти їх та уміло вплітати в канву етнотеатралізованого дійства. До сучасних постановок потрібно додавати сакрально-магічну основу обрядових дій. Це дозволить тимчасово занурити глядача у сферу традиційної культури та найбільш точно передати езотеричний зміст обряду.

Література

1. Агапкина Т. А. Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян) / Т. А Агапкина // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая – М.: Индрик, 1999 – С. 17-50.

2. Агапкина Т. А. Этнографические связи календарных песен. Встреча весны в обрядах и фольклоре восточных славян / Т. А. Агапкина. – М.: Индрик, 2000. – 336 с.

3. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. – СПб.: Наука, 1993. – 240 с.

4. Богатырёв П. Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – 511 с.

5. Виноградова Л. Н. Гадания по звукам / Л. Н. Виноградова // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая – М.: Индрик, 1999 – С. 311-324.

6. Воропай О. Звичаї нашого народу / О. Воропай // Етнографічний нарис: у 2-х книгах. Кн. 2. – К. : Оберіг, 1991. – 441 с.

7. Грушевський М. С. Історія української літератури: в 6 т. 9 кн. Т. 1 / М. С. Грушевський. – К.: Либідь, 1993. – 390 с.

8. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии Старобельского уезда. Очерки по этнографии края. Под ред. В. В. Иванова. Т. 1. – Х., 1898. – 1012 с.

9. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненням та коментарями) / А. І. Іваницький // Навч. посіб. для вищих навч. закл. культури і мистецтв І-ІV рівнів акредетації. – Вінниця : Нова книга, 2008. – 520 с.

10. Курочкін О. В. Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка» (з історії народних масок) / О. В. Курочкін. – Опішне, 1995. – 377 с.

11. Левкиевская Е. Е. Голос и звук в славянской апотропеической магии / Е. Е. Левкиевская // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / Отв. ред. С. М. Толстая – М. : Индрик, 1999. – С. 51-72.

12. Муравський шлях – 97. Матеріали фольклорно-етнографічної експедиції / Упор. М. М. Красиков, Н. П. Олійник, В. М. Осадча, М. О. Семенова. – Х., 1998. – 360 с.

13. Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О. А. Пашина. – СПб: Композитор, 2005. – 568 с.

14. Олійник Н. П. Залишки обрядово-магічних дій, пов'язаних з викликанням дощу на Харківщині / Н. П. Олійник // Проблеми історії та археології України. Зб. допов. Міжн. наук. конф. до 100-річчя XII Археологічного з'їзду в м. Харкові 25-26 жовтня 2002. – Х., 2003. – С. 126-129.

15. Пашина О. А. Календарно-песенный цикл у восточных славян / О. А. Пашина. – СПб.: Композитор, 2006. – 280 с.

16. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. – СПб.: Алетейя, 1997. – 287 с.

17. Пропп В. Я. Русские аграрные праздники / В. Я. Пропп. – М., 1963. – 141 с.

18. Толстая С. М. Звуковой код традиционной народной культуры / С. М. Толстая // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культур славян. / Отв. ред. С. М. Толстая – М.: Индрик, 1999. – С. 9-16.

19. Усачева В. А. Роль звукоподражаний в обрядовой практике / В. А. Усачева // Магия слова и действия в народной культуре славян. – М.: Ин-т славяноведения РАН, 2008. – С. 85-104.

20. Запис 1993 р. с. Гетьманівка Шевченківського р-ну Харківської обл. від Мірошник Марії Романівни, 1912 р. нар.

21. Запис 21.07.1994 р. с. Ковалівка Шевченківського р-ну Харківської обл. від Липової Параски Дмитрівни, 1906 р. нар.

22. Запис 31.07.1994 р. с. Гетьманівка Шевченківського р-ну від Котенко Марії Олександрівни 1913 р .нар. с. Кринки Шевченківського р-ну Харківської обл.

23. Запис 05.07.2000 р. с. Мохнач Зміївського р-ну Харківської обл. від Хрущової Євдокії Василівни, 1921 р. нар.

24. Запис 19.07.2000 р. с. Івашки Золочівського р-ну Харківської обл. від Шевченко Єфросині Кузьмівни, 1912 р. нар.

25. Запис 18.07.2003 р. с. Мала Вовча Вовчанського р-ну Харківської обл. від Передистої Ольги Федорівни 1929 р. нар.

26. Запис 22.07.2003 р. с. Червоноармійське Друге Вовчанського р-ну Харківської обл. від Шелест Марії Іванівни 1910 р. нар., с. Мала Вовча.

References

1. Agapkina, T. (1999). Sound pattern of time and ritual (based on the Slavs' Spring ritualism): The world is sounding and in silent. Semiotics of the sound and speech in traditional Slavs' culture. Moscow [in Russian].

2. Agapkina, T. (2000). Ethnographic connections of calendar songs. The meeting of Spring in rituals and folklore of eastern Slavs. Moscow [in Russian].

3. Bayburyn, A. (1993). Ritual in traditional culture. Structural and semantic analysis of the East Slavic rituals. SPt. [in Russian].

4. Bogatyryov, P. (1971). Issues on the theory of the folk art. Moscow [in Russian].

5. Vynogradova, L. (1999). Guessing on the sounds: The world is sounding and in silent. Semiotics of the sound and speech in traditional Slavs' culture. Moscow [in Russian].

6. Voropay, O. (1991). Customs of our people. Kyiv [in Ukrainian].

7. Gryshevskiy, M. (1993). History of Ukrainian literature. Kyiv: Lybid' [in Ukrainian].

8. Ivanova, V. (Ed.). (1898). Life and creativity of peasants of Kharkiv province of the Starobelsky County. Notes about region's ethnography: in 6 volumes. Volume 1 [in Russian].

9. Ivanytskiy, A. (2008). An anthology of Ukrainian music folklore (with explanation and commentary). Vinnytcia [in Ukrainian].

10. Kurochkin, O. (1995). Ukrainian New Year rituals: «the Goat» and «Malanka» (from the history of the folk masks). Opishne [in Ukrainian].

11. Levitskaya, E. (1999). Voice and sound in Slavic anthropical magic. The world which is sounding and silent. Semiotics of the sound and speech in traditional Slavs' culture. S. M. Tolstoy (Ed.). Moscow: Indrik [in Russian].

12. Krasykov, M., & Oliynyk N., & Osadcha V., & Semenova M. (1998). Muravskiy Way – 97. Proceedings of the Folklore Ethnographic Expedition. Kharkiv [in Ukrainian].

13. Pashina, O. (2005). Folk music art. SPb.: Kompozitor [in Russian].

14. Oliynyk, N. (2003). The remains of ritual and magic actions devoted to summoning the rain in Kharkiv region. Proceedings of the International Conference, devoted to the 100th anniversary of the Archeological Congress. Problems of Ukrainian history and archeology. (pp. 126-129). Kharkiv [in Ukrainian].

15. Pashina, O. (2006). Eastern Slavs' calendar and singing cycle. SPb.: Kompozitor [in Russian].

16. Propp, V. (1997). Problems of comic and laugh. SPb.: Aleteia [in Russian].

17. Propp, V. (1963). Russian agrarian festivals. Moscow [in Russian].

18. Tolstaya, S. (1999). Sound code of traditional folk culture. The world which is sounding and silent. Semiotics of the sound and speech in traditional Slavs' culture. Moscow: Indrik [in Russian].

19. Usachyova, V. A. (2008). The role of sound imitation in ritual practice. The magic of words and actions in the folk culture of Slavs. Moscow: In-t slavyanovedenia RAN [in Russian].

20. Myroshnyk, M. (1993). Record from 1993. Getmanivka vil., Shevchenkivskiy distr. of Kharkiv oblast. 1912, folk [in Ukrainian].

21. Lypova, P. (1994). Record from 21.07.1994. Kovalivka vil., Shevchenkivskiy distr. of Kharkiv oblast. 1906, folk [in Ukrainian].

22. Kotenko, M. (1994). Record from 31.07.1994. Getmanivka vil., Shevchenkivskiy distr. of Kharkiv oblast, folk, Kyrynky vil. Shevchenkivskiy distr. of Kharkiv oblast. 1913 [in Ukrainian].

23. Khryschova, E. (2000). Record from 05.07.2000 Mokhnach vil., Zmiyivskiy distr. of Kharkiv oblast. 1921, folk [in Ukrainian].

24. Shevchenko, E. (2000). Record from 19.4.2000. Ivashky vil., Zolochivskiy distr. of Kharkiv oblast. 1912, folk [in Ukrainian].

25. Peredysta, O. (2003). Record from 18.07.2003. Mala Vovcha vil., Vovcchanskiy distr. of Kharkiv oblast. 1929, folk [in Ukrainian].

26. Shelest, M. (2003). Record from 22.07.2003 Chervonoarmoyske Druge vil., Vovcchanskiy distr. of Kharkiv oblast. 1910, folk, Mala Vovcha vil. [in Ukrainian].

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

УДК 398 (477):008

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

ПОСТФОЛЬКЛОРНІ КРЕОЛІЗОВАНІ ТВОРИ У ВИМІРІ ВІЗУАЛЬНОЇ ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЇ

Метою роботи *є вивчення особливостей побудови креолізованих постфольклорних творів інтернет-простору в загальному вимірі розвитку візуальної культури цього середовища.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні аналітичного, культурологічного та семіотичного методів у вивченні структури та принципів функціонування таких поширених жанрів креолізованих текстів постфольклору, як демотиватор, мем, колажні картинки-«фотожаби».* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в тому, що вперше на основі виявлення семіотичних особливостей креолізованих текстів досліджено популярні жанри постфольклору, які формуються в контексті візуальної культури інтернет-середовища за допомоги цифрового інструментарію.* ***Висновки.*** *В результаті дослідження виявлено, що постфольклорні креолізовані твори являють собою полікодові тексти із складною структурою та різними знаково-символічними системами – вербальною та візуальною, які в результаті становлять цілісно інтерпретований сенс твору на основі сприйняття конотату та денотату. Опосередковуючись та функціонуючи в інтернет-мережі, такі креолізовані твори постфольклору, як демотиватори, меми, колажні картинки-«фотожаби» вбирають в себе технологічний цифровий інструментарій творення та такі загальні характеристики інтернет-текстів, як гіпертекстуальність, інтертекстуальність, а також фонові знання та прецедентність застосовуваної інформації. За своїм змістовим наповненням ці креолізовані твори є відображенням постфольклорної творчості користувачів інтернету, яка обумовлюється постфольлорною свідомістю. Остання має на меті осмислення об'єктивної актуальної інформації, що відображає поточні ціннісно-світоглядні засади відповідного соціуму та особливості його соціокультурного простору.*

Ключові слова: *постфольколор, креолізований твір, семіотично-знакові системи, мем, демотиватори, колажні картинки-«фотожаби».*

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

Постфольклорные креолизованые произведения в измерении визуальной интернет-коммуникации

Целью работы *является изучение особенностей построения креолизованых постфольклорных произведений интернет-пространства в общем измерении развития визуаль-*

© Денисюк Ж. З., 2017

*ной культуры этой среды. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, культурологического и семиотического методов в изучении структуры и принципов функционирования таких распространенных жанров креолизованых произведений постфольклора, как демотиватор, мэм, коллажные картинки-«фотожабы». **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые на основе выявления семиотических особенностей креолизованых текстов исследованы популярные жанры постфольклора, которые формируются в контексте визуальной культуры интернет-среды с помощью цифрового инструментария. **Выводы.** В результате исследования выявлено, что постфольклорные креолизованые произведения представляют собой поликодовые тексты со сложной структурой и различными знаково-символическими системами – вербальной и визуальной, которые в результате составляют целостно интерпретированный смысл произведения на основе восприятия конотата и денотата. Опосредствуясь и функционируя в интернет-сети, такие креолизованые произведения постфольклора, как демотиваторы, мемы, коллажные картинки-«фотожабы» впитывают в себя технологический цифровой инструментарий создания и такие общие характеристики интернет-текстов, как гипертекстуальность, интертекстуальность, а также фоновые знания и прецедентность применяемой информации. По своему смысловому наполнению эти креолизованые произведения являются отражением постфольклорного творчества пользователей интернета, которое определяется постфольклорным сознанием. Последнее имеет целью осмысление объективной актуальной информации, отражающей текущие ценностно-мировоззренческие основы соответствующего социума и особенности его социокультурного пространства.*

Ключевые слова: *постфольколор, креолизованое произведение, семиотически-знаковые системы, мемы, демотиваторы, коллажные картинки-«фотожабы».*

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

Post-folklore creolized works in the measurement of visual internet-communication

***Purpose of Research.** The purpose of the work is to study the features of constructing the creolized post-folklore works of the Internet space in the general measurement of the development of the visual culture of this environment. **Methodology.** The methodology of the study consists in the application of analytical, culturological and semiotic methods to study the structure and principles of the functioning of such common genres of creolized works of post-folklore as demotivators, ma'am, collage pictures-photographic. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is the fact that the author is the first who studies popular genres of post-folklore on the basis of revealing the semiotic features of creolized texts. They are formed in the context of the visual culture of the Internet environment with the help of digital instruments. **Conclusions.** The author stated that post-folklore creolized works are poly-coded texts with the complex structure and various sign-symbolic systems – verbal and visual. They constitute an integrally interpreted meaning of the work based on the perception of the conotatus and denotata. Mediocre and functioning on the Internet, such creole-like works of post-folklore as demotivators, memes, collage pictures-photo-gags absorb the technological digital creation tools and such general characteristics of Internet texts as hypertextuality, intertextuality, as well as background knowledge and precedence. According to their semantic content, these creole works are a reflection of post-folklore creativity of Internet users, which is determined by post-folklore consciousness. Its goal is to comprehend objective actual information, reflecting the current values and ideological foundations of the corresponding society and the peculiarities of its sociocultural space.*

Key words: *post-folklore, creolized product, semiotic-sign systems, memes, demotivators, photo-gags.*

Актуальність теми дослідження. Інтернет-середовище, яке утворило окремий культурний універсум зі своєю складною семіотичною системою текстів та принципами їхнього функціонування, стало феноменом візуальної культури сучасності з її сегментованістю, мінливістю та знаково-символічним кодом. Опосередковане віртуальне спілкування в мережі Інтернет підкріплюється візуальною складовою, яка стала домінуючою в культурі інформаційного суспільства. Твори, породжені інформаційно-культурним середовищем, де апріорі передбачено їхнє циркулювання в комунікативних потоках, вибудовуються на засадах підвищеної діалогічності та змістової насиченості, з яскравим, «викличним» форматом задля привернення уваги, втілення актуальних ідей і концептів. Вони формують нову якість сприйняття, що полягає в певному «декодуванні» всіх закладених сенсів та своєрідний стиль образного мислення під впливом концентрованого потоку візуальної інформації.

Окремий сегмент культурної творчості, що сформувався в мережі Інтернет та змістово належить до творів постфольклорного ґатунку, також в своїй основі має візуальну складову, яка за допомогою графічних зображень, відео, анімації робить такі твори привабливими та популярними в ході комунікації. Саме креолізація, як пише О. Корда, стає важливим інструментом комунікації – залучення й утримання уваги адресата, способів вираження смислової організації тексту [13, 3].

У досить складних поєднаннях знаково-символічної основи та ідейно-смислового навантаження ці твори являють собою ієрархічно єдине ціле, створюючи своєрідний ефект інтелектуальної медіа-гри та являючи собою складні полікодові або креолізовані тексти. Роль вербального компоненту, що стає більше доповнювальним матеріалом, чітко формує знакову пропорцію таких творів. Саме інтернет-комунікація з безліччю технологічних можливостей спричинилася до численної появи креолізованих творів різного характеру. Як правило, такі твори формуються внаслідок креативного осмислення актуальної дійсності, опосередковуючись технічними прийомами створення та середовищем свого функціонування. Присутність в творах постфольклору парадоксальності, незвичності, іронічності, подвійного сенсу, який трансформує усталені погляди на звичні речі та цінності, несподіваної інтерпретації, забезпечують в такий спосіб відповідні культурні потреби в середовищі інтернет-комунікації.

Метою роботи є вивчення особливостей побудови креолізованих постфольклорних творів інтернет-простору в загальному вимірі розвитку візуальної культури цього середовища.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню креолізованих текстів інтернет-середовища та їх окремих жанрових різновидів присвятили свої наукові праці вітчизняні дослідники О. Завадська [9], В. Каптюрова [12], Н. Космацька [14], Л. Макарук [15], Л. Найдьонова [16], С. Панченко [18]; науковці ближнього зарубіжжя – Л. Бабіна [1], Н. Брагіна [2], І. Бугайова [3], О. Вороніна [4], М. Ворошилова [5], О. Голованова [6], Н. Громова [7], В. Каменєва [10], С. Канашина [11], О. Корда [13], О. Нежура [17], Н. Рабкіна [10], Ю. Сергеєєва [20], Ю. Сорокін [21], Є. Тарасов [21], Е. Уварова [20], Д. Удод [22],

Н. Часовський [6], М. Фіськова [23], Ю. Щуріна [24]. Разом з тим, не завжди в цих дослідженнях акцентується увага саме на розгляді креолізованих творів як частини постфольклорної творчості.

Виклад основного матеріалу**.** Інтернет-мережа стала не лише комунікативним середовищем, але й вмістилищем інформації та різних культурних зразків в цифровому вигляді, платформою реалізації творчого потенціалу користувачів і звичайного обміну повідомленнями, знаками й картинками на рівні повсякденного спілкування. Швидкість передавання, сприйняття та взаємообмінів такою інформацією і контентом акцентували особливу увагу на візуалізації всіх моментів, що дає змогу цілісного і швидкого сприйняття та реагування.

Постфольклорна творчість, що в цифрову епоху набула інших вимірів, повною мірою реалізовує свій тематичний та жанровий потенціал в нових знаково-символічних, візуальних моделях інтернет-культури. Появи постфольклорної творчості, яка найбільш активно відобразилася в інтернет-мережі, дослідниця О. Жарова пов’язує з явищем постфольклорної свідомості загалом, під якою пропонує розуміти «сукупність розумових актів (включаючи бажання індивіда, його несвідомі інстинкти, уявлення, ідеї, образи і його зобов'язання перед суспільством), що дають можливість існувати людині в суспільстві, зберігаючи при цьому свою автентичність, індивідуальність форм їх подання, властивих сучасному інформаційному техногенному суспільству». На думку дослідниці, воно розкриває почуття особистості, підкреслюючи її індивідуальність і виділяючи з натовпу. Як особливу духовну систему його необхідно розглядати нерозривно з усіма явищами буття його носіїв, з їх уявленнями, системою цінностей, об'єктами фетишу, поведінковими актами та ін. [8, 37].

Відтак, велика частина постфольклорних творів, які циркулюють в інтернет-мережі є креолізованими творами/текстами, що належать до візуальної культури, та створені на основі технологічного цифрового інструментарію. Ця особливість обумовила також утворення нових цифрових жанрів постфольклору, таких, як мем, демотиватор, картинки-«фотожаби»; інших обрисів в інтернет-мережі набули й такі традиційні види креолізованих творів, як комікси та карикатури.

Загалом, трактуючи тип комунікації інтернет-середовища, В.Каптюрова підкреслювала, що він являє собою саме письмово-усну форму спілкування, оскільки користувачі мають можливість при створенні письмово зафіксованого повідомлення передавати власні емоції та невербальні знаки, серед яких представлено ряд невербальних кодів (зображення, аудіо- та відеоматеріали) [12, 114].

Проте зосередимося на суто інтернетних жанрах креолізованих творів постфольклору, оскільки на їхніх зразках можливо виявити особливості побудови та знаково-символічну структуру креолізованого твору.

Креолізовані тексти/твори вже давно потрапили в поле зору дослідників, особливо в період наростаючої технізації, загальної медіатизації суспільного буття та переважанням візуального компоненту в культурі і особливо тих її сегментах, що формувалися за допомоги цифрового інструментарію.

Як слушно підкреслює М. Ворошилова, початки наукового осмислення креолізованих текстів були покладені в працях з семіотики, де центральною проблематикою була візуальна семантика, виокремлення дискретних одиниць зображення і аналіз їхньої взаємодії та співвідношення з вербальною семіотичною системою. На думку дослідниці, з точки зору семіотики невербальний знак принципово відрізняється від вербального, оскільки семантика зображення в порівнянні зі словом характеризується певною невизначеністю, «розпливчастістю», розмитістю, у якій міститься як денотативне, так і конотативне значення (Р. Барт) [5, 75-76].

Усталене розумінням креолізованого тексту передбачає наявною вербальну частину (текст) та невербальну частину (візуальну, іконічну), яка може бути представлена графічним зображенням (малюнок, фото, карикатура), схемами, таблицями, іншими символічними зображеннями. Обидві частини є логічно взаємопов'язаними, що репрезентують єдине візуальне, структурне і змістове ціле.

Загалом прерогатива візуального над вербальним науковцями пояснюється як необхідністю «встигати» за процесами інтенсифікації інформаційно-комунікативного потоку, так і тим, що візуальні образи сучасній людині замінюють об'єктивну реальність та також є способом передачі інформації, яка більше «стиснута» і має глибший контекст інтерпретації. Таким чином, як підкреслює Н. Громова, креолізований текст є невід'ємною частиною сучасної багатоканальної комунікації, оскільки виключно вербальний спосіб спілкування не відповідає запитам комунікантів [7, 156].

В науковому дискурсі креолізовані тексти позначають також в термінах семіотично ускладнені, лінгвовізуальні, відеовербальні, кодово-негомогенні, ізовербальні, полікодові. Однак, як пише Д. Удод, спільним знаменником всіх термінів є домінанта іконічних (образотворчих) засобів, які інтегровані в вербальне повідомлення в змістовному, змістовно-композиційному і змістовно-мовному аспектах [22].

Проаналізувавши різні види дискурсів, український дослідник Л. Макарук дійшов висновку, що причиною творення і появи креолізованих творів стає все дедалі частіше застосування, так би мовити, своєрідного «змішування» мовних і позамовних засобів (одиниць, які є складовими частинами немовних семіотичних систем). Так само, на його думку, на значення тексту впливає і низка інших позамовних чинників, які відіграють важливу роль і слугують невід'ємними засобами текстотворення [15, 70].

Візуальний і вербальний компоненти, взаємодіючи в єдиному семантичному просторі один з одним, забезпечують цілісність і зв'язність креолізованого твору та його комунікативний ефект. Таким чином, в процесі сприйняття реципієнтом креолізованого твору відбувається декодування закладеної в ньому інформації, в результаті чого створюється єдиний загальний концепт (сенс) такого твору/тексту.

Твори та різноманітні культурні зразки, представлені в просторі інтернет-мережі, характеризуються семіотичною поліфонією та одночасним застосуван-

ням відмінних знакових систем, які утворюють складні тексти. До того ж використання доданого відео- та звукорядку, гіперпосилань у таких творах формує нові рівні синтетичного сприйняття та мислення.

У постфольклорному креолізованому творі візуальний компонент виражає почуття адресанта, впливає на його емоції, реалізуючи при цьому експресивну функцію, що, в свою чергу, має здатність справляти іронічний, комічний чи просто розважальний ефект та надихати на певні дії. Креолізований твір завжди складається з декількох різнорідних семіотичних кодових систем, які при цьому функціонально і семантично пов'язані та являють собою спочатку одне структурне ціле, що сприймається та інтерпретується залежно від всіх складових елементів в рівній мірі.

Надзвичайна популярність і поширеність креолізованих творів в Інтернеті обумовлюється, на думку О. Нежури, високим ступенем смислової компресії, розважальним характером, що сприяє швидкому розповсюдженню, а також знаковою специфікою та особливостями композиції. В сукупності ці чинники, на думку дослідниці, формують загальну когнітивну стратегію їх інтерпретації, яка ґрунтується на активації специфічних засобів образності та інтертекстуальних взаємозв'язках [17, 47].

Найбільш широко постфольклорні креолізовані твори в інтернет-мережі представлені в жанрі демотиваторів; колажних картинок-«фотожаб», де можуть бути суміщені різні фото, картинки, відомі репродукції художніх творів з текстом; та картинки-меми, де візуалізований мем (ідея, персонаж, подія, обставини, фраза, будь-який медіавірус тощо) також сполучається з текстовою частиною. Подібні твори відзначаються креативністю, дотепністю, прецедентністю (використовуються конкретні імена, події і явища життя, актуальні в даному соціокультурному просторі) та характеризуються тими ціннісно-смисловими значеннями, які вкладає автор такого твору-повідомлення.

Одним з найпоширеніших типів креолізованих постфольклорних творів є демотиватори, які вибудовуються за певними канонами та суворо регламентованим шаблоном. Маючи за своїм походженням мотиваційні постери до роботи, що були поширені в 1990-х рр. в закордонних (американських) компаніях та були покликані створювати відповідний «робочий настрій», демотиватори, в свою чергу, з'явилися як реакція на стереотипність і прямолінійність цих плакатів-мотиваторів та були покликані переосмислити пропоновані ситуації й гасла в іронічній формі.

«Тіло» демотиватора складає скомпоноване за певним форматом графічне зображення (картинка, фото) в чорній рамці, та підпис-коментар, який пояснює зображуване і складений також за певним форматом (з використанням більшого і меншого шрифту). В основі співвідношення візуального і вербального рядів найчастіше лежить ефект обманутого очікування: зображення, що передає денотативну ситуацію, піддається переосмисленню в процесі подвійного коментування. В цілісній єдності демотиватор являє собою концептуальну лінгвокогнітивну єдність іконічної і вербальної інформації. Перетворившись в самостійний вид інтернетного мистецтва, що являє синтез візуального та верба-

льного компонентів, де передбачається їх певна невідповідність та протиріччя, дослідники, втім, відзначають, що сьогодні демотиватор виступає засобом формування мислення сучасної людини та її ціннісно-нормативної системи [1, 29].

За своєю типологією демотиватори можуть бути реакцію на певні типові проблеми окремого соціуму та відображають осмислення життя в іронічно-сміхових формах.

Іншим поширеним видом постфольклорних креолізованих творів є меми, які загалом за своїм «ідейним» змістом можуть утворювати й інші види постфольклорної творчості. Так, вербальний мем може набувати візуальних обрисів та слугувати основною креолізованих творів, а візуальний знак, навпаки – доповнюватися варіаціями різних текстів.

Мем складається із зображення певного персонажа на квадратному полі (часто – багатобарвному) і підпису, що відбиває типове мислення або поведінку цього героя, будь-яку ситуацію з його життя. Як правило, меми відображають стереотипи і явища сучасної дійсності, які актуальні й цікаві для користувачів інтернету. За визначенням С. Канашиної, «мем часто являє собою загадку або своєрідний «виклик» для читача, який змушений закликати свій екстралінгвістичний досвід і мовну інтуїцію для «обчислення» сенсу мема». Також мем дозволяє вивчати механізми мовної гри, стилістичні прийоми, гумористичні ефекти, виокремити культурно значимі стереотипи і цінності в кожному соціокультурному середовищі [11, 247].

У функціонуванні мемів на шляху до їх перетворення на креолізований твір/текст в інтернет-просторі Т. Попова і Д. Колесова виокремлюють три етапи: на першому етапі мем просто реплікується в різних контекстах; на другому етапі меми починають переосмислюватися і спрощуватися, перероблятися за допомогою фотомонтажу, доповнюватися іншими написами, тобто активно беруть участь в процесі виробництва текстів як готові блоки; на третьому етапі розвитку мем перетворюється на візуальний символ, що вказує на якийсь загальновідомий зміст, абстрактну графему, що володіє соціально значущою функцією [19, 88].

В довільному форматі вибудовуються колажні картинки-«фотожаби», які при наявному вербальному компоненті теж належать до креолізованих творів постфольклору. Твір-«фотожаба» є результатом творчої переробки/обробки користувачами Інтернету певного зображення за допомогою графічного реактора. Зазвичай створювані зображення мають карикатурний характер, можуть виникати стихійно чи цілеспрямовано. Стихійні «фотожаби» можуть базуватися на популярних фотографіях з новин, частіше за все вони засновані просто на кумедних випадкових фотографіях, іноді можуть мати ідеологічне забарвлення [16, 408]. Ступінь популярності і розповсюдження картинок-«фотожаб» також досить високий, основна увага відводиться візуальному зображенню. Поява таких творів в контексті постфольклорної творчості є результатом стереотипного сприйняття інформації, що транслюється комунікативними потоками, прецедентно-значимих ситуацій, які слугують відображенням світоглядно-ціннісної картини світу.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше на основі виявлення семіотичних особливостей креолізованих текстів досліджено популярні жанри постфольклору, які формуються в контексті візуальної культури інтернет-середовища за допомоги цифрового інструментарію.

Висновок. Підсумовуючи, зазначимо, що постфольклорні креолізовані твори являють собою полікодові тексти зі складною структурою та різними знаково-символічними системами – вербальною та візуальною, які в результаті становлять цілісно інтерпретований сенс твору на основі сприйняття конотату та денотату. Опосередковуючись та функціонуючи в інтернет-мережі, такі креолізовані твори постфольклору, як демотиватори, меми, колажні картинки-«фотожаби» вбирають в себе технологічний цифровий інструментарій творення та такі загальні характеристики інтернет-текстів, як гіпертекстуальність, інтертекстуальність, а також фонові знання та прецедентність застосовуваної інформації. За своїм змістовим наповненням ці креолізовані твори є відображенням постфольклорної творчості користувачів інтернету, яка обумовлюється постфольлорною свідомістю. Остання має на меті осмислення об'єктивної актуальної інформації, що відображає поточні ціннісно-світоглядні засади відповідного соціуму та особливості його соціокультурного простору.

Література

1. Бабина Л. В. Об особенностях демотиватора как полимодального текста / Л. В. Бабина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. – № 2 (20). – С. 28-33.

2. Брагина Н. Г. «Демотиваторы со смыслом» и наивные толкования: о соотношении вербального и визуального / Н. Г. Брагина // Антропологический форум. – 2014. – № 21. – С.49-65.

3. Бугаева И. Демотиваторы как новый жанр в Интернет-коммуникации: жанровые признаки, функции, структура, стилистика / И. Бугаева [Электронный ресурс]. – Электронный дан (1 файл). – Режим доступа: http://rastko.rs/filologija/stil/2011/10Bugaeva.pdf

4. Воронина О. А., Чэнь Сыхань. Демотиватор как новый тип креолизованных текстов (специфика компонентов) / О. А. Воронина, Чэнь Сыхань // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2014. –№ 10 (40): в 3-х ч. – Ч. III. – С. 76-79.

5. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: аспекты изучения / М. Б. Ворошилова // Политическая лингвистика. – Вып. 20. Екатеринбург: Урал. пед. ун-т, 2006. – С. 75-89.

6. Голованова Е. И., Часовский Н. В. Интернет-мем как элемент визуализации в СМИ / Е. И. Голованова, Н. В. Часовский // Вестник ЧелГУ. –2015. – №5 (360). – С.135-141.

7. Громова Н. С. Специфика интерпретации многокомпонентного креолизованного текста / Н. С. Громова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. –2016. – № 2. – С.156–160.

8. Жарова О. С. Постфольклорный имморализм / О. С. Жарова // Научно-методический журнал «XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс». – Вып. 03(07). – Пенза: Изд-во Пенз. гос. технол. акад., 2012. – С. 37-41.

9. Завадська О. В. Феномен креолізованого тексту: актуальна проблема сучасних лінгвістичних досліджень / О. В. Завадська // Лінгвістичні дослідження: Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. – 2016. – Вип. 43. –С. 163-169.

10. Каменева В. А. Функциональный и прагматический потенциал демотиваторов как визуально-вербальной формы современной интернет-коммуникации / В. А. Каменева, Н. В. Рабкина // Политическая лингвистика. – 2013. – № 1 (43). – С.144-151.

11. Канашина С. В. Мем как единица передачи культурной информации языковыми и неязыковыми средствами / С. В. Канашина // Вестник МГЛУ. –2013. – № 20 (680). – С.243-249.

12. Каптюрова В. В. Креолізовані тексти в соціальній мережі Facebook / В. В. Каптюрова // Мовні і концептуальні картини світу. – 2012. – Т.2. – С. 113-123.

13. Корда О. А. Креолизованный текст в современных печатных СМИ: структурно-функциональные характеристики: автореф. дис. … канд. филол. наук / О. А. Корда. – Екатеринбург, 2013. – 20 с.

14. Космацька Н. В. Комікс як синкретичний текст: вихідні положення / Н. В. Космацька // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – 2011. – №5 (ч. 2). – С.64-68.

15. Макарук Л. Л. Проблеми дослідження семіотично ускладнених текстів / Л. Л. Макарук // Науковий вісник Чернівецького університету. Германська філологія. – 2014. – Вип. 692-693. – С.69-72.

16. Найдьонова Л. М. Візуальна творчість в інтернет-спілкуванні / Л. М. Найдьонова // Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г.С. Костюка АПН України «Актуальні проблеми психології» у 12 томах / За ред. В.О. Моляко. – Т.12. – Вип. 10. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – Ч. І. – 2010. – С. 406-413.

17. Нежура Е. А. Новые типы креолизованных текстов в коммуникативном пространстве Интернета / Е. А. Нежура // Теория языка и межкультурная коммуникация. – 2012. – № 2. – С. 47-52.

18. Панченко С. А. Лінгвістична гра як основа розважального дискурсу / С. А. Панченко // Система і структура східнослов'янських мов. – 2015. – Вип. 8. – С. 190-196.

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

20. Сергеева Ю. М. Поликодовый текст: особенности построения и восприятия / Ю. М. Сергеева, Е. А. Уварова // Наука и школа. –2014. – №4. – С.128-134.

21. Сорокин Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М.: Высшая школа, 1990. – С.180-186.

22. Удод Д. А. Креолизованный текст как особый вид паралингвистически активного текста / Д. А. Удод // Современная филология: матер. II междунар. науч. конф. (г. Уфа, январь 2013 г.). – Уфа: Лето, 2013. – С. 97-99.

23. Фиськова М. В. Роль креолизации в понимании текста / М. В. Фиськова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 7 (37): в 2-х ч. – Ч. II. – С. 198-200.

24. Щурина Ю. В. Комические креолизованные тексты в интернет-коммуникации / Ю. В. Щурина // Вестник Новгородского государственного университета. – 2010. – №57. – С.82-86.

References

1. Babina, L. V. (2013). On peculiarities Demotivatory a multimodal text. Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 2 (20), 28-33 [in Russian].

2. Bragina, N. G. (2014). "Demotivators with meaning" and naive interpretations: the relationship between verbal and visual. Antropologicheskij forum, 21, 49-65 [in Russian].

3. Bugaeva I. Demotivators as a new genre in Internet communication: genre features, functions, structure, style. Retrieved from: http://rastko.rs/filologija/stil/2011/10Bugaeva.pdf [in Russian].

4. Voronina, O.A. & Syhan, Ch. (2014). Demotivatory as a new type creolized texts (component-specific). Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 10 (40), vol. III, 76-79 [in Russian].

5. Voroshilova, M.B. (2006). Creolized text: aspects of the study. Politicheskaja lingvistika, 20, 75-89 [in Russian].

6. Golovanova, E.I. & Chasovskiy, N.V. (2015). Internet-meme as an element of visualization in the media. Vestnik ChelGU, 5 (360), 135-141 [in Russian].

7. Gromova, N.S. (2016). Specificity of interpretation of multicomponent creolized text. Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova, 2, 156-160 [in Russian].

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

9. Zavadska, A.V. (2016). Phenomenon kreolized text: Actual problems of modern linguistic research. Linhvistychni doslidzhennya: Zb. nauk. prats' KhNPU im. H.S. Skovorody, 43, 163-169 [in Ukrainian].

10. Kameneva, V.A. & Rabkina, N.V. (2013). Functional and pragmatic potential of demotivators as a visual-verbal form of modern Internet communication. Politicheskaja lingvistika, 1 (43), 144-151 [in Russian].

11. Kanashina, S.V. (2013). Mem as a unit for the transmission of cultural information by linguistic and non-linguistic means. Vestnyk MHLU, 20 (680), 243-249 [in Russian].

12. Kaptyurova, V. (2012). Kreolized text on Facebook. Movni i kontseptual'ni kartyny svitu, 2, 113-123 [in Ukrainian].

13. Korda, O.A. (2013). Creed text in modern print media: structural and functional characteristics. Extended abstract of candidate's thesis. Ekaterynburh [in Russian].

14. Kosmats'ka, N. V. (2011). The comics as a syncretic text assumptions. Naukovyy visnyk Volyns'koho natsional'noho universytetu imeni Lesi Ukrayinky, 5 (2), 64-68 [in Ukrainian].

15. Makaruk, L. (2014). Problems of Research semiotically complicated texts. Naukovyy visnyk Chernivets'koho universytetu. Hermans'ka filolohiya, 692-693, 69-72 [in Ukrainian].

16. Naidenova, L.M. (2010). Visual creativity in the online communication. Zbirnyk naukovykh prats' Instytutu psykholohiyi im. H.S. Kostyuka APN Ukrayiny «Aktual'ni problemy psykholohiyi», 12 (10), vol.1, 406-413 [in Ukrainian].

17. Nezhura, E. A. (2012). New types creolized texts in communicative Internet space. Teorija jazyka i mezhkul'turnaja kommunikacija, 2, 47-52 [in Russian].

18. Panchenko, S.A. (2015). linguistic game entertainment as the foundation discourse. Systema i struktura skhidnoslov'yans'kykh mov, 8, 190-196 [in Ukrainian].

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

20. Sergeeva, Yu. M. & Uvarova E.A. (2014). Policode text: features of construction and perception. Nauka I shkola, 4, 128-134 [in Russian].

21. Sorokin Ju. A. & Tarasov E. F. (1990). The Creolized texts and their communicative function. Optimization of speech influence. Moskva: Vysshaja shkola, 180-186 [in Russian].

22. Udod, D. (2013). Creed text as a special kind of paralinguistic active text. Sovremennaya filolohia: mater. II mezhdunar. nauch. konf. (h. Ufa, yanvar' 2013 h.). Ufa: Leto, 97-99 [in Russian].

23. Fiskova, M.V. (2014). The role of creolization in understanding the text. Filolohicheskie nauki. Voprosi teorii i praktiki. Tambov: Hramota, 7 (37), vol. 2, 198-200 [in Russian].

24. Shhurina, Ju. V. (2010). The Comic creolized texts in the Internet communication. Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta, 57, 82-86 [in Russian].

УДК 008:379.85

Шевченко Наталія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
nataliya-ametist @ukr.net

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО МОДЕЛЮВАННЯ НАПРЯМІВ РОЗВИТКУ РЕКРЕАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА ТЕРИТОРІЯХ ДЕНДРОЛОГІЧНИХ ПАРКІВ

Метою статті *є визначення напрямів розвитку рекреаційної діяльності, об'єктів інфраструктури і мережі туристичних маршрутів при проектуванні функціональних зон в лісопарковій частині дендрологічних парків.* ***Методологія*** *дослідження полягає в інтегральному підході до використання основ сучасного проектування на прикладі концепції створення та розвитку туристично-рекреаційного ландшафтного парку «Олександрія XXI століття».* ***Наукова новизна.*** *Автор відзначає, що розширення об'єктів інфраструктури і мережі туристичних маршрутів в межах дендрологічного парку «Олександрія» повинні стати важелем механізму активізації розвитку регіону, що дозволить значно підвищити внесок сфери туризму в регіональний бюджет, одночасно збільшивши доходи місцевого населення. Виконання заходів Концепції дозволить надати нового імпульсу рекреаційній діяльності за рахунок більш ефективного використання природно-ресурсного потенціалу території та застосування новітніх технологій при проектуванні функціональних зон в лісопарковій частині.* ***Висновки****. Розробка рекомендацій щодо оптимізації рекреаційного потенціалу дендрологічних парків набуває особливої актуальності при оцінці вже існуючого туристичного природокористування, оскільки нові підходи до функціонального зонування лісопаркових територій будуть сприяти розвитку в регіоні високоефективних туристично-рекреаційних комплексів, та створять стимули для реалізації ряду великомасштабних проектів в галузі розвитку туризму.*

Ключові слова: *розвиток рекреаційної діяльності, туристично-рекреаційні комплекси, проектування ландшафтних парків.*

Шевченко Наталья Александровна*, кандидат педагогічних наук, доцент кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Инновационные подходы к моделированию направлений развития рекреационной деятельности на территориях дендрологических парков

Целью статьи *является определение направлений развития рекреационной деятельности, объектов инфраструктуры и сети туристических маршрутов при проектировании функциональных зон в лесопарковой части дендрологических парков.* ***Методология исследования*** *заключается в интегральном подходе к использованию основ современного проектирования на примере концепции создания и развития туристско-рекреационного ландшафтного парка «Александрия XXI века».* ***Научная новизна.*** *Автор отмечает, что расширение объектов инфраструктуры и сети туристических маршрутов в пределах дендрологического парка «Александрия» должны стать рычагом механизма активизации разви-*

© Шевченко Н. О., 2017

тия региона, что позволит значительно повысить вклад сферы туризма в региональный бюджет, одновременно увеличив доходы местного населения. Выполнение мероприятий Концепции позволит придать новый импульс рекреационной деятельности за счет более эффективного использования природно-ресурсного потенциала территории и применения новейших технологий при проектировании функциональных зон в лесопарковой части. ***Выводы.*** *Разработка рекомендаций по оптимизации рекреационного потенциала дендрологических парков приобретает особую актуальность при оценке уже существующего туристического природопользования, поскольку новые подходы функционального зонирования лесопарковых территорий будут способствовать развитию в регионе высокоэффективных туристско-рекреационных комплексов и дает толчок для реализации ряда крупномасштабных проектов в области развития туризма.*

Ключевые слова: *развитие рекреационной деятельности, туристско-рекреационные комплексы, проектирование ландшафтных парков.*

Shevchenko Nataliia, *PhD in Pedagogics, associate professor, the Department of the Art Management and Event Technologies, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The innovative approaches in the design of the directions of the development of the recreational activity on the dendrologist parks territories

Purpose of Research. *The purpose of the article is the determination of the directions of the development of the recreational activity, objects and infrastructure and network of the tourist routes in the design of the functional zones in the dendrologist parks.* ***Methodology.*** *The research methodology consists of the integral approaches, which combine the modern planning and the development of the tourist-recreational and landscape park «Olexandria of XXI of century».* ***Scientific Novelty.*** *The author marks that expansions of the infrastructure and the network of tourist routes within the limits of dendrologist park «Olexandria» should become the motive of the mechanism activations of the regional development. It allows considerably promoting financial potential of the sphere of tourism in a regional budget, simultaneously increasing the profits of local population. Its implementation will allow to give new impulse at the recreational activity due to more effective using of naturally-resource potential of the territory and application of the newest technologies for planning of the functional zones in forest-park part.* ***Conclusions.*** *The development of the optimization of the recreational potential of dendrologist parks acquires the special actuality in the tourist natural resources as a new approach to the functional zoning of forest-park territories. All of them will help to develop high-efficiency tourist-recreational complexes in the region and will create motives for the realization of the row of large-scale projects in industry of development tourism.*

Key words: *development of recreational activity, tourist-recreational complexes, design of landscape.*

Актуальність теми дослідження. В сучасних умовах організації масового відпочинку як в природних, так і в штучно створених природних ландшафтах особливої актуальності набувають завдання вивчення рекреаційно-туристичного потенціалу території, виявлення та резервування нових територій для відпочинку, оцінку вже існуючого туристичного природокористування та розробку рекомендацій щодо його оптимізації. Останнім часом особливо перспективним стає напрямок розбудови інфраструктури туризму в туристично-рекреаційних зонах за напрямками національної екомережі міжнародних транспортних коридорів. Об’єктами екомережі є території багаті на природне видове різноманіття, а також прилеглі до них території з їх різноманіттям ландшафтів, історичною і культурною спадщиною.

У туристично-рекреаційній зоні, що розташована на пересіченні кількох напрямків національної мережі міжнародних транспортних коридорів, розташований Білоцерківський район та Біла Церква з окрасою міста дендрологічним парком «Олександрія». Тому в 2016 році міська влада виділила як пріоритетний напрямок розвитку економіки міста – реконструкцію і модернізацію парку, будівництво матеріальної бази туристично-рекреаційного комплексу Білої Церкви. Для активізації туристичної діяльності розробляється Концепція, що спрямована на розвиток сфери туризму і просування туристичного продукту міста на туристичному ринку області та України.

Аналіз досліджень та публікацій дозволяє відзначити наявність значного об’єму з проблематики досліджень. Зокрема питанням моделювання та методології реалізації поліфункціонального зонування національних природних та регіональних ландшафтних парків присвячені роботи В. Брусака, К. А. Каральової, М. Майданського, С. Ю. Поповича; підходи до автоматизації процесу функціонального зонування при проектуванні природоохоронних територій високого рангу вивчає Р.С. Філозоф; можливості використання природоохоронних об'єктів у рекреаційній діяльності та роль природних парків в структурі рекреаційного природокористування регіонів відзначають Є.Н. Кіпріна, В.І. Новикова, П.Л. Царик; особливості сучасних рекреаційних технологій у парковій індустрії розглядає О.Р. Копієвська. Втім, у зазначених роботах не визначені напрями розвитку рекреаційної діяльності в лісопарковій частині дендрологічних парків, які б сприяли активізації туристичного розвитку регіонів, що й стало темою цього дослідження.

Мета статті – визначити напрями розвитку рекреаційної діяльності, об'єктів інфраструктури і мережі туристичних маршрутів при проектуванні функціональних зон в лісопарковій частині дендрологічних парків.

Виклад основного матеріалу. Сучасні тенденції організації повноцінного відпочинку серед ландшафтів природно-заповідних об’єктів створюють чудові умови для розвитку різних видів туризму, головною метою яких є гармонізація відносин між економічною вигодою, що отримана від рекреації, екологічною безпекою природних територій, що використовуються для відпочинку і задоволення потреби людини у спілкуванні з природою. До установ природно-заповідного фонду (ПЗФ) України, які здійснюють рекреаційну діяльність шляхом створення функціональних зон регульованої та стаціонарної рекреації, відносяться біосферні заповідники, національні природні парки та регіональні ландшафтні парки, ботанічні сади і зоопарки, парки-пам’ятки садово-паркового мистецтва та дендропарки [8].

Для цього українським законодавством передбачено виділення рекреаційних територій у вигляді ділянок суші і водного простору, призначених для організації масового відпочинку й оздоровлення населення, туризму, любительського та спортивного рибальства і полювання, фізичної культури та спорту, які при наявності природних лікувальних факторів можуть використовуватися для санаторно-курортного лікування. Адміністрації установ ПЗФ разом з науково-дослідними, навчально-освітніми організаціями можуть розробляти спільні

програми та проекти у галузі рекреації, що сприяє формуванню центрів рекреаційного природокористування і створенню відповідної рекреаційної інфраструктури і місць надання туристично-рекреаційних послуг [10].

Необхідною умовою сталого функціонування будь-якого природно-заповідного об’єкту є функціональне зонування його території, а відсутність або нехтування природними рубежами під час його проведення на сьогоднішній день є головною причиною їх недієздатності [2]. Пошук єдиної моделі функціонального зонування на сьогоднішній день все ще залишається відкритим питанням [9]. Враховуючи необхідність вирішення проблеми, що пов'язана з зонуванням системи природоохоронних територій, набуває особливої актуальності розробка нормативно-методичної бази механізму проведення поліфункціонального зонування та визначення напрямів діяльності таких територій на основі пріоритетних функцій [7].

Відповідно до функціонального зонування рекреаційна діяльність може здійснюватися екстенсивним чи інтенсивним шляхом. На територіях екстенсивної рекреації переважно створюються туристські маршрути, екскурсійні та прогулянкові еколого-освітні стежки, обладнуються місця для ночівлі. На територіях інтенсивної рекреації на базі розміщених тут рекреаційних закладів можуть створюватися спортивні комплекси різного профілю, рекреаційно-акваторіальні комплекси, до складу яких входять пляжі, зупинки для човнів, готелі та об’єкти обслуговування. Для реалізації сучасних рекреаційних технологій в парках існує розгалужена система: це і доріжки для прогулянок, пляжі, солярії, павільйони, використовуються всі природні можливості парку, а також тенісні корти, кінний спорт [4].

Виходячи із напрямів рекреаційної діяльності, що наводяться у Положенні про рекреаційну діяльність у межах територій та об'єктів природно-заповідного фонду України [6], пропонується таке варіативне рекреаційне використання об'єктів ПЗФ, зважаючи на особливості всього природного комплексу та окремих його складових: використання природних лікувальних ресурсів, екскурсії на виставки, в музеї, загальнооздоровчий відпочинок, культурно-пізнавальний відпочинок, любительське і спортивне полювання, любительське і спортивне рибальство, природно-пізнавальний туризм, прогулянки маркованими екологічними стежками, прогулянки на човнах, туризм із метою спостереження за птахами, яхтинг [5].

Оцінка рекреаційного потенціалу припускає обов'язковий облік трьох аспектів: науково-дослідного, орієнтованого на встановлення біологічного і ландшафтного різноманіття; науково-технічного, що передбачає інвентаризацію рекреаційних ресурсів і науково-прикладного, який полягає в аналізі та прогнозуванні наслідків екскурсійно-туристичної діяльності. Оптимізація використання рекреаційного потенціалу вимагає встановлення різних режимів використання природних, історико-культурних та інфраструктурних ресурсів відповідно до їх природоохоронної та господарської, в тому числі і рекреаційної, цінності, тобто поліфункціонального зонування території [3].

Утвердження поліфункціональної парадигми в охороні природи, яка змінила монофункціональну призвела до зростання в структурі природно-заповідного фонду (ПЗФ) частки національних природних парків (НПП) і регіональних ландшафтних парків (РЛП), які поєднують у своїх межах ділянки із заповідним режимом та території з рекреаційним і традиційним невиснажливим господарським природокористуванням [1]. Функціональне зонування, як і аналіз їх рекреаційного потенціалу, є ключовим проектним рішенням у разі розробки Проектів організації територій в туристично-рекреаційних зонах.

При проектуванні туристично-рекреаційних парків вибір функціональних зон визначається виходячи з географічних і природних особливостей території. Структура таких парків може мати наступний набір функціональних зон: зона організації культурно-просвітніх і видовищних видів відпочинку, зона загального відпочинку, спортивно-оздоровча зона, зона пізнавального туризму, адміністративно-господарська зона тощо. У контексті нашого дослідження основна увага при розробці концепції туристично-рекреаційного парку, на базі лісопаркової частини дендрологічного парку «Олександрія», приділяється зоні пізнавального туризму та зоні інноваційного центру «Зелена садиба».

Зона пізнавального туризму призначена для організації рекреаційно-туристичних маршрутів, літніх екологічних таборів для молоді; активізації трудової діяльності безробітної молоді через організацію волонтерських десантів. Для пересування відвідувачів планується обладнати піші, кінні та велосипедні маршрути з видовими майданчиками й місцями для нічлігу, відпочинку, риболовлі. Передбачається провести маркування маршрутів та організувати місця для стоянок велосипедів, обладнати місця для відпочинку коней та вершників, столи з лавами та місця для розведення вогнищ.

На ділянках пізнавального туризму створюються умови для мінімізації збитку природним комплексам від рекреаційного використання території. В межах цієї функціональної зони доцільно виділити підзони водного туризму, наметового табору та екологічного візит-центру парку. Підзона водного туризму буде включати наступні об'єкти: причали й майданчики для збору, ремонту, сушіння човнів і байдарок, пункт прокату човнів, байдарок і водних велосипедів; підзона наметового табору повинна мати обладнані місця для установки наметів та безпечного розведення багать і приготування їжі, галявини й майданчики для проведення фестивалю авторської пісні та інших культмасових заходів, пункт прокату туристично-рекреаційного спорядження; підзона екологічного візит-центру парку передбачає формування мережі екологічних стежок, обладнання стаціонарного туристичного кемпінгу, екскурсійного бюро, інформаційного центру.

Зона Інноваційний центр «Зелена садиба» призначена для популяризації агротуризму та ведення сільського господарства методами, що не завдають шкоди довкіллю. Кожен елемент етноцентру виконує кілька завдань: облаштування етнографічного подвір'я для проведення народних свят, організації майстер-класів народних промислів, занять та тренінгів з організаторами сільського й агротуризму та власниками «зелених» садиб, популяризації фермерського го-

сподарства замкнутого циклу; створення освітніх програм «Своя справа»; створення центру обміну досвідом та презентацій інноваційних технологій в області рослинницьких і фермерських господарств; продаж екологічно чистих місцевих продуктів харчування; проведення виставок квітів.

В підзоні рослинницького відділу увага буде акцентуватися на прикладах формування рекреаційних просторів урбанізованих територій та нових типах архітектурних споруд з використанням живих рослин. Для популяризації національних традицій доцільно облаштувати підзону «Поляни і древляни», яка складається з ділянки, де вирощують унікальні лікарські рослини, з якими можна буде ознайомитися на екскурсії з народної медицини та ділянки, де вирощують українські рослини-обереги.

Планується, що інноваційний центр «Зелена садиба» буде не тільки надавати інформацію туристам, організовувати їх дозвілля, проводити заняття з розвитку сільського туризму, а й виконувати роль міні-готелю. Підзона «Зразкова господа» дозволяє поєднати пізнавальну сторону перебування в зоні інноваційного центру з дозвіллям. Місця відпочинку включають етносадиби, з можливістю проживання в них, та обладнані майданчики для проведення пікніків на природі, що мають вогнища, пікнікові столи й лави, укриття від негоди, урни, (контейнери) для сміття.

Стимулювання розвитку сільського й агротуризму відбуватиметься також шляхом залучення місцевих жителів до обслуговування відвідувачів парку в рамках окремих спільних проектів. Зокрема, організації пізнавальних, етнографічних та культурних турів для знайомства з національними культурними традиціями місцевості з використанням ресурсів населених пунктів, які розміщенні на берегах річки Рось та її приток, де пропонуються до послуг відвідувачів невеликі «зелені оселі».

Наукова новизна. Автор відзначає, що розширення об'єктів інфраструктури й мережі туристичних маршрутів в межах дендрологічного парку «Олександрія» повинні стати важелем механізму активізації розвитку регіону, що дозволить значно підвищити внесок сфери туризму в регіональний бюджет, одночасно збільшивши доходи місцевого населення. Виконання заходів Концепції дозволить надати нового імпульсу рекреаційній діяльності за рахунок більш ефективного використання природно-ресурсного потенціалу території та застосування новітніх технологій при проектуванні функціональних зон в лісопарковій частині.

Висновки. Сучасне використання рекреаційних ресурсів дендрологічного парку «Олександрія» не відповідає принципам раціонального використання туристичного потенціалу території, що виражається у відсутності концепції просторової організації рекреаційної діяльності. Проведене на основі інтегрального обліку рекреаційних ресурсів функціональне зонування території проектованого туристично-рекреаційного ландшафтного парку враховує інтереси усіх зацікавлених суб'єктів і передбачає виділення шести функціональних зон.

Розвиток збалансованого туризму в проектованому туристично-рекреаційному парку відповідає потребам сучасних туристів і регіону, який цих

туристів буде приймати, водночас він зберігає і примножує можливості на майбутнє: підтримка економічного балансу, етноландшафтної рівноваги, посилення національних традицій природокористування. З іншого боку, саме туристично-рекреаційний парк буде оберігати від зайвого рекреаційного навантаження більш цінні природні території дендрологічного парку, а при наявності досить розвиненої рекреаційної інфраструктури, може виконувати роль основного аттрактивного об'єкта. Відтак, вся територія парку може використовуватися для формування на ній туристично-рекреаційної інфраструктури, надаючи широкий спектр можливостей для трудової зайнятості місцевого населення.

Література

1. Брусак В. Функціональне зонування національних природних та регіональних ландшафтних парків Карпатського регіону: сучасний стан, методи і методологія реалізації / В. Брусак, М. Майданський // Вісник Львівського університету. Серія географічна. 2013. Випуск 41. – С. 50-69.

2. Каральова К. А. Моделювання функціонального зонування території національного природного парку/ К. А. Каральова // Часопис картографії Вип.10 Збірник наукових праць. – К.: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2014. –С.196-205.

3. Киприна Е.Н. Природные парки как элемент экологического каркаса в структуре рекреационного природопользования регионов / Е.Н. Киприна // Матер. Междунар. науч. конф. «Страноведение и регионоведение в решении проблем устойчивого развития в современном мире». СПб.: ВВМ, 2010. – С. 459-463.

4. Копієвська О. Р. Використання сучасних рекреаційних технологій у парковій індустрії / О.Р. Копієвська // Матеріали міжнародної наук.-практ. конф. «Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля». – К.: КНУКіМ, Вип.12(1), Ч.1, 2005. – С.145-149.

5. Новикова В. І. Використання природоохоронних об'єктів у рекреаційній діяльності / В. І. Новикова // Матеріали XIX Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації» (м. Переяслав-Хмельницький, 30 листопада 2016 р.) Переяслав-Хмельницький, 2016. – Вип.19. – С.55-59.

6. Положення про рекреаційну діяльність у межах територій та об'єктів природно-заповідного фонду України, затверджене Наказом Міністерства охорони навколишнього природного середовища України № 330 від 22.06.2009 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: zakon.rada.gov.ua.

7. Попович С. Ю. Поліфункціональне зонування національних парків: пошук нових моделей / С. Ю. Попович // Національні природні парки: проблеми становлення та розвитку. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 20-річчю Карпатського національного природного парку (м. Яремче, 14 – 17 вересня 2000 р.). – Яремче, 2000. – С. 222 – 226.

8. Про природно-заповідний фонд України: Закон України / за станом на 16 червня 1992 р. // Відомості Верховної Ради України. – 1992. – № 34. – С. 502.

9. Філозоф Р. С. Підходи до автоматизації процесу функціонального зонування при проектуванні природоохоронних територій високого рангу / Р.С. Філозоф // Наук. збірник. Гідрологія, гідрохімія і гідроекологія. Київ: ВГЛ Обрії, Т.17. 2009. – С.207-210.

10. Царик П. Л. К особенностям рекреационного природопользования в границах национальных природных и региональных ландшафтных парков Подолья / П.Л. Царик, Л.П. Царик, Е.Б. Греськив // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. – Курск: Редакция журнала научных публикаций аспирантов и докторантов. – №1 (91), 2014. – С. 192-197.

References

1. Brusak V. & Maidanskyi M. (2013). Functional zoning of national natural and regional landscape parks of region of Carpathians: the modern state, methods and methodology of realization. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia heohrafichna, 41, 50-69 [in Ukrainian].

2. Karalova, K. A. (2014). Design of the functional zoning of territory the national natural park. Chasopys kartohrafii. Kyiv: KNU im. Tarasa Shevchenka, 10, 196-205 [in Ukrainian].

3. Kiprina, E.N. (2010). Natural parks as part of an ecological skeleton in the structure of recreational nature areas. Proceedings of the International Scientific Conference «Regional geography and regional studies in sustainable development issues in the world today». (pp. 459-463). Sankt-Peterburg: VVM [in Russian].

4. Kopiievska, O.R (2005). Using of modern recreational technologies in park industry. Proceedings of the International Research and Practical Conference «Pedagogical and recreational technologies in modern industry of leisure». (pp. 145-149). Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

5. Novykova, V.I. (2016).The use of nature protection objects is in recreational activity. Proceedings of the XIX International Research and Practical Internet-Conference «Tendency and prospect of development of science and education in the conditions of globalization». (pp. 55-59). Pereiaslav-Khmelnytskyi [in Ukrainian].

6. Position is about recreational activity within the limits of territories and objects of the naturally-protected fund of Ukraine, ratified by Order of Ministry of guard of natural environment of Ukraine № 330 from 22.06.2009. Retrieved from zakon.rada.gov.ua [in Ukrainian].

7. Popovych, S. Iu. (2000). Multifunctional zoning of national parks: search of new models. National natural parks: problems of becoming and development. Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. National natural park of Carpathians. (pp. 222-226). Yaremche [in Ukrainian].

8. Law of Ukraine on the naturally-protected fund of Ukraine (June, 16, 1992). Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy, 34, 502 [in Ukrainian].

9. Filozof, R. S. (2009). Approaches to the automation of process of the functional zoning at planning of nature protection territories of high grade. Hidrolohiia, hidrokhimiia i hidroekolohiia, 17, 207-210 [in Ukrainian].

10. Tsarik, P.L. & Tsarik, L.P. & Greskiv, E. B. (2014). The special features of recreational wildlife within the boundaries of national natural and regional landscape parks. Podolya Zhurnal nauchnykh publikatsij aspirantov i doktorantov. 91, 192-197 [in Russian].

УДК 78.071.1:39(= 161.2)

Гедзь Олена Петрівна,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
вчитель предметів естетичного циклу ліцею № 144 ім. Г. Ващенка
helen270868@ukr.net

ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ ДРІМЦОВА В АРХІВНИХ ДОКУМЕНТАХ

Мета роботи. *Вивчити архівні матеріали та проаналізувати багатогранну діяльність українського композитора кінця XIX – початку XX століття Сергія Дрімцова в контексті романтизму.* ***Методологія*** *роботи полягає в застосуванні історико-культурного, емпіричного, загально-логічного методів дослідження для аналізу громадської та композиторської діяльності С. Дрімцова в зазначений період.* ***Наукова новизна*** *роботи визначається введенням до мистецтвознавчого обігу матеріалів архівних фондів українського композитора кінця XIX – початку XX століття Сергія Дрімцова, серед яких літературні та музичні твори. Твори композитора розглядаються в контексті трансформації західноєвропейського романтизму в українському музичному мистецтві.* ***Висновки*** *У композиторській творчості С. Дрімцова представлені твори різних жанрів. Переважно це музично-театральні твори, музика до драматичних вистав, симфонічні та вокально-симфонічні твори, камерно-вокальні та хорові твори, обробки та аранжування. Уся творча спадщина композитора пронизана стилістикою національного українського романтизму, який розглядається як невід'ємна складова європейського романтизму та розкриває особливості формування української національної культури кінця XIX – початку XX ст.*

Ключові слова: *Сергій Дрімцов, романтизм, українська музична культура, музично-театральні твори.*

Гедзь Елена Петровна*, учитель предметов эстетического цикла лицея № 144 им. Г. Ващенка*

Творчество Сергея Дримцова в архивных документах

Цель работы*. Изучить архивные материалы и проанализировать многогранную деятельность украинского композитора конца XIX – начала XX века Сергея Дримцова в контексте романтизма.* ***Методология*** *работы заключается в применении историко-культурного, эмпирического, общелогического методов исследования для анализа общественной и композиторской деятельности С. Дримцова в указанный период.* ***Научная новизна*** *работы определяется введением в искусствоведческое обращение материалов архивных фондов украинского композитора конца XIX – начала XX века Сергея Дримцова, среди которых литературные и музыкальные произведения. Произведения композитора рассматриваются в контексте трансформации западноевропейского романтизма в украинском музыкальном искусстве.* ***Выводы.*** *В композиторском творчестве С. Дримцова представлены произведения разных жанров. Преимущественно это музыкально-театральные произведения, музыка к драматическим спектаклям, симфонические и вокально-симфонические произведения, камерно-вокальные и хоровые произведения, обработки и аранжировки. Все творческое наследие композитора пронизано стилистикой национального украинского романтизма, которое рассматривается как неотъемлемая составляющая европейского романтизма и раскрывает особенности формирования украинской национальной культуры конца XIX – начала XX столетия.*

© Гедзь О. П., 2017

Ключевые слова: *Сергей Дримцов, романтизм, украинская музыкальная культура, музыкально-театральные произведения.*

Gedz Olena, *teacher of subjects of an aesthetic cycle, G. Vaschenko lyceum № 144, Kyiv.*

The creativity of Sergey Drimtsov in the archival documents

Purpose of Research. *The purposes of the research are to explore of the archive materials and analyse the multifaceted activities of Sergei Drimtsov, the Ukrainian composer of the late XIX – early XX centuries, in the context of Romanticism.* ***Methodology.*** *The methodology of work includes the historical – cultural, experiential, general logical research methods for the analysis of public and creative activities of Drimtsov C. at that period.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of the work is determined by the embedding into Art handling of the archives material of Sergei Drimtsov, the Ukrainian composer of the late XIX – early XX century, including literary and musical works. The works of the composer are considered in the context of the transformation of Western European Romanticism in Ukrainian musical art.* ***Conclusions.*** *The different genres are presented in the work of composition creativity of S. Drimtsov. They are, basically, musical-theatrical works, music for drama performances, symphonic and vocal-symphonic works, vocal and choral works, processing and arranging. The creative heritage of the composer is full of Ukrainian national romanticism, which is regarded as an integral part of European Romanticism and reveals the peculiarities of the shaping of the Ukrainian national culture in the late XIX – early XX centuries.*

Key words: *Sergey Drimtsov, Romanticism, Ukrainian musical culture, musical and theatrical works.*

Актуальність теми дослідження. Українському музичному мистецтву кінця XIX – початку XX століття присвячено чимало досліджень сучасних мистецтвознавців. Цей період знов і знов викликає зацікавленість дослідників, бо він є одним із найважливіших у формуванні національної музичної класики. Доба романтизму стала стилем музичного мислення в українському музичному мистецтві і була яскраво відображена у творчості не тільки відомих композиторів, але й митців, творчі здобутки яких було загублено з плином часу. Серед них – ім'я композитора, фольклориста, хорового диригента, педагога, журналіста, художника та громадського діяча Сергія Прокоповича Дрімцова (1867 – 1937). Матеріали архіву митця, що зберігаються у ЦДАМЛМ України свідчать про те, що С. Дрімцов зробив значний внесок у розвиток української культури, але його творча спадщина залишається на сьогодні маловідомою та потребує уваги збоку дослідників для висвітлення цієї постаті.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика розвитку українського музичного романтизму розглядалася в роботах сучасних музикознавців. У дисертації Л. Корній проаналізовано еволюцію українського музичного романтизму XIX ст. Жанрово-стильову динаміку української фортепіанної музики цього періоду в контексті європейського романтизму розглянуто в дисертації О. Лігус. У колективній праці науковців ІМФЕ ім. М. Рильського також висвітлюється тематика українського романтизму XIX ст. Дослідження та розвідки, у яких порушуються проблеми українського романтизму, належать М. Загайкевич, Л. Кияновській, М. Ржевській.

Метою статті є прагнення звернути увагу на спадщину талановитого українського композитора С. Дрімцова в різновиді її жанрів та напрямків. Зробити аналіз багатогранної діяльності українського композитора кінця XIX – початку XX століття Сергія Дрімцова в контексті романтизму. А також подати

біографічні відомості про композитора в культурно-історичному контексті вищезгаданого часу на основі вивчення архівних матеріалів.

Виклад основного матеріалу. Український композитор, фольклорист, хоровий диригент, педагог, журналіст, художник та громадський діяч Сергій Прокопович Дрімцов зробив вагомий внесок у розвиток українського мистецтва, акцентуючи увагу на глибокому впливі народної музики на формування музичного мистецтва рубіжного періоду, кінця XIX – початку XX століття. На його долю, як і на долі багатьох сучасників композитора, значною мірою вплинули політичні події того часу, а його багатогранний талант проявився в різних напрямках мистецтва.

Газетна хроніка відзначає, що перший літературний твір С. Дрімцова з'явився у 1893 році, а перший друкований музичний твір «Колискова» у 1907 році. У 1908 році було опубліковано його «Пісні і співи». Пізніше з'явилися більш значущі музичні твори композитора.

Більша частина життя С. Дрімцова була пов'язана з Харковом, де він народився 15 травня 1867 року. У музичних довідниках міститься інформація, що родина композитора була інтелігентною. Сергій Дрімцов здобув гімназіальну і музичну освіту [4, 2].

Уроки гри на фортепіано брав у Є. Вільчека, співу – у С. Лапинського, також навчався гри на скрипці. Музикознавець Н. Пірогова відзначає, що безліч людей пророкували С. Дрімцову кар'єру скрипаля, але цьому не судилося здійснитися. Захопившись ідеями народництва, С. Дрімцов був відрахований з хімічного відділення Харківського реального училища за організацію народних бібліотек для селян. Пізніше, у 1887 році, заарештований за наявність у нього революційних прокламацій і листівок із зображеннями А. Желябова та С. Перовскої – революціонерів-народників, страчених за замах на царя Олександра II. За звинуваченням у зв`язках з харківською народовольчою організацією молоді С. Дрімцов був висланий до В'ятської губернії [4, 3].

Перебування композитора у засланні було тривалим, майже вісімнадцять років. За спробу втечі він отримав додатковий строк заслання. Але його діяльність в ці роки вражає колом захоплень, його життя насичено важливими для становлення особистості композитора подіями. У засланні С. Дрімцов завершив навчання і отримав диплом агрономічного відділу Красноуфімського технікуму. Оселившись у В'ятці, навчався сольному співу у К. Шляпникової в приватній школі Д. Леонової, а у Н. Андрєєва брав приватні уроки гри на фортепіано. Саме в цей період життя С. Дрімцов приділяє багато уваги народній пісенній творчості. У В'ятці він записав та зробив обробки циклу «Пісень старовини далекої».

Разом з музичним талантом С. Дрімцова розкривається його літературна обдарованість. У 90-х роках він працював секретарем редакції «В'ятської газети», ввів до програми газети історико-літературний відділ, виступав у газеті з власними літературними творами, надрукував оповідання І. Франка «Соломорізка» у власному перекладі. Намагаючись розширити коло авторів газети, С. Дрімцов почав листуватися з відомими російськими та українськими діячами мистецтва. Встановлено, що він листувався з І.Франком, М. Лисенком, П. Грабовським, М. Старицьким.

Робота в газеті наводить С. Дрімцова на задум перекласти російською мовою і видати твори геніального Кобзаря в семи випусках. Однак, видати пощастило тільки два випуски, хоч ще п`ять було підготовлено. Багато сил і коштів витратив Дрімцов, щоб одержати дозвіл на видання «Кобзаря» від Петербурзького головного управління в справах друку. Тираж видання мав кількасот примірників [4, 4]. Рукопис перекладу «Кобзаря» Дрімцов надіслав до Києва на рецензію М. Лисенку. Пізніше він згадував, що цією працею цікавився і М. Старицький, якому Лисенко показував переклади.

Восени 1902 року вийшов перший випуск перекладів «Кобзаря» С. Дрімцова у В'ятці. Він мав назву «Т.Г. Шевченко. Мотиви поезій. Переклади С.П. Дрімцова. З іллюстраціями Н. Хохрякова, А. Рилова та інших, з фрагментами музики М. Лисенка». Другий випуск вийшов у травні 1903року. На останній сторінці позначено: «Музичні твори М. Лисенка». Про М. Лисенка автор у примітках зазначив, що ним «створено багато музики на слова «Кобзаря» Т.Г. Шевченка. «В цих чудових творах Лисенко цілком передав настрій «Кобзаря» [4, 2]. Обидва випуски були добре ілюстровані, було розміщено два портрети Шевченка, сім окремих малюнків та 16 він'єток – фрагментів нот з музикою Лисенка на слова Шевченка.

Листування С. Дрімцова з М. Лисенком тривало протягом 1900 –1910 років. Почавшись зверненнями композитора за порадами з приводу видання у В'ятці «Кобзаря», воно продовжувалося вже коли С. Дрімцов повернувся до Харкова. Саме через листування з М. Лисенком Дрімцов навчався композиції, вивчав український фольклор. На жаль, під час обшуку на квартирі композитора у 1910 році листування було знищено поліцією.

Тому справедливо буде зарахувати С. Дрімцова до плеяди талановитих учнів видатного українського композитора М. Лисенка. Перше видання Великої Радянської Енциклопедії 1931 року містить наступні рядки: «Дрімцов – учень Лисенка з музично-теоретичних дисциплін. У своїх композиціях він йде по стопах свого вчителя, намагаючись знайти найбільш типові форми українського музичного стиля» [1, 56]. Одну з пісень – «Верховини гірні» – на слова М. Лермонтова С. Дрімцов присвятив М. Лисенкові.

У той самий період С. Дрімцов проявляє свій талант у живописі. Художники Хохряков та Рилов, які допомогали в оформленні перекладу «Кобзаря» долучили С.Дрімцова до образотворчого мистецтва. Його етюди в художньому відношенні були настільки значними, що згодом потрапили до Вятського музею, де зберігаються і сьогодні [4, 8].

Лише в 1907 році С. Дрімцов остаточно переїхав до Харкова і мав змогу цілком присвятити себе музичній та громадській діяльності. Перший час після повернення до Харкова, С. Дрімцов жив у місті напівлегально, часто їздив в Київ до М. Лисенка. В ці роки він брав участь у створенні літературно-наукового товариства ім. Квітки-Основ'яненка, куди входили корифеї української сцени – М. Заньковецька, М. Кропивницький, М. Старицький та ін. Уже в зрілому віці він самостійно вивчив музично-теоретичні дисципліни. У автобіографії С. Дрімцов згадував, що просвітницька діяльність часом заважала його власній творчості [4,10].

Перелік захоплень цього періоду приголомшує. Композитор керував музичними гуртками в Народному домі, хоровою капелою робочих заводу «Гельферих – Саде», одночасно викладав хоровий спів та гру на бандурі в жіночій недільній школі Х.Д.Алчевської, разом із кобзарем І. Кучеренком працював над реконструкцією бандури, брав участь і в роботі Українського комітету Харківської Публічної бібліотеки і всіляко сприяв формуванню спеціального фонду української літератури, неодноразово організовував благодійні музичні концерти та вечори в стінах бібліотеки. Збір від них надходив на придбання нот і спеціальної літератури. Дрімцов заснував і став першим диригентом «Українського державного хору» (ДУХу), диригентом хорової капели губполітосвіти, робітничої хорової капели художнього цеху, завідував студією робітничо-селянського театру, диригував оркестром та завідував музичною частиною Побутового театру. Композитор викладав народну пісню та народні інструменти, теорію на педагогічному факультеті музично-драматичного інституту Харкова, був ректором цього закладу, завідував Музичними класами при інституті та був членом його правління.

Також С. Дрімцов брав участь у створенні Робітничої консерваторії, в організації Харківської філармонії. Завдяки активній роботі С. Дрімцова у 1922 році було створено Харківське відділення музичного товариства імені М. Леоновича, до складу якого увійшли Ф. Богданов, К. Богуславський, П. Козицький, М. Коляда, В. Барабашев, В. Ступницький, С. Заграничний, Ю. Мейтус, С. Рибальченко та ін.

В останні роки життя С. Дрімцов працював у Харківській державній науковій бібліотеці ім. В.Г. Короленка, де створив і очолив музичний відділ, провів величезну роботу із систематизації нотного фонду та поклав початок організації нотних каталогів. Творчу діяльність композитора було відзначено у 1928 році присвоєнням С.П. Дрімцову звання Заслуженого артиста державних театрів. Помер С. Дрімцов 18 серпня 1937 року. Похований у Меморіалі в Харкові [4, 4].

Зазвичай, музикознавці більше уваги звертали на період діяльності С. Дрімцова після 1917 року. Хоча до цього часу композитором створено багато творів, що заслуговують уваги. Усі твори композитора, написання яких припадає на перші десятиліття XX століття, від великих оперних форм до інструментальної мініатюри, становлять значну художню цінність. Незвичайне і складне творче життя С. Дрімцова переконує в його значущості і яскравості у музичному житті України. Його заслуга перед українською культурою в тому, що він сприяв демократизації мистецтва.

Про це свідчить той факт, що С. Дрімцов багато уваги приділяв народній пісенній творчості: записував і перекладав старовинні народні пісні, часто подорожував Україною. Ним написана збірка українських народних пісень для початкових шкіл, де використані праці відомих етнографів, музичні збірки М. Лисенка, Л. Косач, К. Стеценка, Ф. Колеси [4, 4].

Характеризуючи творчість композитора С. Дрімцова, необхідно зазначити, що він працював у багатьох музичних жанрах. Ним створено музично-театральні твори (опера «Іван Морозенко» («Настуся») за поемою П.Куліша, оперети «Сорочинський ярмарок», «Мартин Гак»), музика до драматичних вистав (до трагедії О.Блока «Роза та Хрест», до вистави «Ой, не ходи, Грицю», за

однойменною п'єсою М. Старицького, до вистав «Тарас Бульба», «Вій» та «Ніч перед Різдвом» за однойменними повістями М.В. Гоголя, до вистави за поемою Т.Г. Шевченка «Гайдамаки»), симфонічні та вокально-симфонічні твори, камерно-вокальні та хорові (музика до «Кобзаря» Т.Г.Шевченка, 20 романсів для голосу в супроводі фортепіано), камерно-інструментальні твори («Осінній ранок», «Пісня без слів», «Ноктюрн», «Фуга», «Сюїта для квартету», «Рондо на українські теми», перша рапсодія на українські теми для скрипки, «Український козак», «Шумка»), обробки та аранжування (збірки «Север глухой» та «Некрасов в песнях», українські народні пісні). Загалом, С. Дрімцову належить більше сорока музичних творів.

Також С. Дрімцовим написано музично-педагогічні праці та музикознавчі дослідження. До музикознавчих праць С. Дрімцова належать статті «О музыке народной», «Елементи народної музики в музиці М. Лисенка», «О художественном образе в музыке» (рукопис), збірка (хрестоматія) музичних прикладів до курсу теорії музики з творів західноєвропейських та радянських композиторів, схеми для гармонічного аналізу.

Найбільшу частину творчого доробку С. Дрімцова становлять музично-театральні твори. Одним з таких творів є опера «Іван Морозенко» («Настуся») написана за поемою П. Куліша, яка мала дві редакції: 1-а редакція – 1914 рік, 2-а редакція – 1925 рік. Музикознавець Л. Архімович пише про оперу так: «Мелодика опери тісно пов`язана з фольклорними джерелами, та й взагалі музична мова «Настусі» безпосередньо впливає з української пісні, її гармонії, ладу, ритміки. Світлою, ніжною лірикою овіяний образ дівчини Настусі. В її характеристиці автор звертається до типових виражальних засобів українських ліричних пісень і пісень-романсів» [4, 1]. Крім поеми Куліша, С. Дрімцов складає лібрето сам на підставі матеріалів українського народнопісенного епосу – дум та історичних пісень, – записаного композитором від бандуристів Кучеренка, Древка, лірника Зозулі та інших народних співців. Характер твору героїчний, сюжет розгортається неспішно, емоційно. Велике місце в драматургії опери посідають такі специфічні жанри українського народного епосу, як дума, лірницький спів тощо [4, 1]. Опера була поставлена студентами Харківського музично-драматичного інституту. Особливе життя отримав «Весняний хор» з цієї опери. Він був виданий окремо у 1913 році і звучав у концертах.

Серед творів до драматичних вистав вирізняється музика до вистави «Роза і Хрест». Згідно інформації, що опублікована в газеті «Утро», 17 грудня 1914 року в Харкові, прем'єра вистави відбулась в сценічній студії П. Ільїна. Це була перша постановка драми за життя Блока, створена за згодою автора, при чому не на професійній сцені. За місяць до того в нотатках поета з'явився запис щодо пропозиції харківської студії поставити «Розу і Хрест», але в примітках значилося: «постановка здійснена не була». В наступні роки вона впевнено увійшла до репертуару творчих колективів Харкова.

У рецензії, що була надрукована на сторінках газети «Утро», було зазначено, що в постановці п'єси «відчувалося захоплення і любов до справи, а музичні ілюстрації до тексту С. Дрімцова були дуже цікавими» [4, 6]. Це свідчить про те, що музика була органічна зі словом, чудово розкривала задум режисера та посідала вагоме місце у п'єсі, якщо її відмітили у рецензії окремо. Павел Іль-

ін був одним із організаторів «Художнього цеху», де почало свій творчий шлях чимало діячів української культури: актори, художники, музиканти, скульптори, співаки. Серед них, звичайно, композитор та пристрасний пропагандист народної музики С. Дрімцов, який написав музику до драми «Роза і Хрест» і був одним із сучасників Блока. Дрімцов написав музику до цієї драми, коли йому було 47 років і він мав чималий життєвий досвід, переживання, випробування, великий творчій потенціал та не розкриту до кінця музичну обдарованість.

Ноти музики до трагедії Блока надруковано у Харкові у 1918 році і зберігаються у фондах ХДНБ ім. В.Г. Короленка. Напис на титульній сторінці свідчить про те, що твір виданий власним коштом С. Дрімцова. Шістнадцять сторінок нотного тексту містять увертюру, три пісні менестрелей, хор дівчат та реквієм. Музикознавець Н. Пірогова відзначає, що музика до драми «Роза і Хрест» «відрізняється чіткою композиційною завершеністю, на відміну від того, що було написано іншими композиторами до цієї драми» [4, 10]. Мова йде про спроби поставити драму в Росії, бо в той самий час Блок мріяв про постановку «Рози і Хреста» у МХАТі. Але К. Станіславський відмовився від драми, назвавши її «малосценічною». А В. Немирович-Данченко навпаки, погодився поставити драму, щоправда, після тривалих репетицій постановка здійснена не була. Не склалося і з «Камерним театром» А.Таїрова. Тож, театр Ільїна став в авангарді театральних постановок творів Блока.

До нездійсненних постановок «Рози і Хреста» писав музику М. Гнесін та Ю. Базилевський. У листуванні між Блоком і режисерами МХАТу під час репетицій «Рози і Хреста» є згадування про те, що музику до драми пише Б. Яновський. Ці композитори створили лише окремі номери до драми, не ставлячи за мету досягти «завершеності», яку бачимо у Дрімцова: від увертюри до реквієму.

Драма «Роза і Хрест» в 4 актах та 16 картинах в постановці П. Ільїна повернулася на сцену в 1916 році. У цей раз лірика Блока найгостріше виражала настрої передреволюційної Росії. У драмі відобразилася відмінна риса власного блоківського символізму: парадоксальне поєднання містичного і побутового, відчуженого і повсякденного.

Імовірно, що С. Дрімцов пише музику до драми Блока «Роза і Хрест» тому, що його думки і думки поета щодо мистецтва співзвучні. У своїй роботі «О художественном образе в музыке» С. Дрімцов розглядає співвідношення реального та ідеального в мистецтві. Він пише наступні рядки: «духовна природа, від якої піти ніяк не вдається, тягне до світу досконалого, туди, куди перенесла людина з буденного світу, повного зла, брехні, нещастя і неправди все, що для неї дорого, що для неї чисто і свято… все, що може говорити про непорушність правди, живої любові, істини, блаженства» [3, 21]. Перегукується з цими рядками синтетична блоківська концепція сутності мистецтва: суперечливість але неподільність життя і мистецтва.

У фортепіанній творчості композитор С. Дрімцов проявляє себе як яскраво виражений представник романтизму. Назви його фортепіанних творів говорять самі за себе: мазурка, ноктюрн, пісня без слів, рапсодія. Ці жанри фортепіанної музики еволюціонували в контексті європейського романтизму наприкінці XIX століття. Розглядаючи український романтизм як національно-

стильовий різновид європейського романтизму, необхідно відзначити, що «як стиль музичного мислення романтизм виявився особливо органічним для української культури. Його естетика має чимало спільних рис з українською ментальністю» [2, 3]. Тож, ліричність, звернення до фольклорних джерел, особлива мелодійність творів С. Дрімцова безперечно підтверджують, що він належав до плеяди композиторів-романтиків.

Наукова новизна роботи визначається введенням до мистецтвознавчого обігу матеріалів архівних фондів українського композитора кінця XIX – початку XX століття Сергія Дрімцова, серед яких літературні та музичні твори. Твори композитора розглядаються в контексті трансформації західноєвропейського романтизму в українському музичному мистецтві.

Висновки. Багатогранна музично-громадська, педагогічна та композиторська діяльність С. Дрімцова сприяла формуванню та розвитку української музичної культури як складової загальноєвропейського музичного простору. У композиторській творчості С. Дрімцова відчувається національна спрямованість, яка характерна для романтичного мислення. Особливо цінним у творчості композитора є звернення до фольклорного матеріалу, наявність авторського тематизму з чітко вираженою національною характерністю в усіх жанрах.

Література

1. Велика Радянська Енциклопедія: у 66 т. / Голов. ред.О. Ю. Шмідт. – М.: Радянська енциклопедія, 1931. – Т.23. – 430 с.

2. Лігус О.М. Жанрово-стильова динаміка української фортепіанної музики XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму: дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 / Лігус Ольга Марківна. – Київ: НМАУ, 2014. – 226 с.

3. Центальний Державний архів-музей літератури і мистецтва, м. Київ (ЦДАМЛМ України) Ф.1155 Дрімцов Сергій Прокопович – український музично-громадській діяч композитор, диригент, музичний педагог. 1898 - 1985 рр. оп. 1. Спр35. О художественном образе в музыке. Курс лекцій. 1917, б/д рр., 21 арк.

4. Центальний Державний архів-музей літератури і мистецтва, м. Київ (ЦДАМЛМ України) Ф.1155 Дрімцов Сергій Прокопович – український музично-громадській діяч композитор, диригент, музичний педагог. 1898 – 1985 рр. оп. 1. Спр 45. Архімович Л., Гнатюк М., Сарана О. та ін. Статті про творчу діяльність Дрімцова С.П. 1961 – 1984 рр., б/д.16 арк.

References

1. Schmidt, O. Yu. (1931). Great Soviet Encyclopedia: 66 vol. Volume. 23. Moscow: Soviet Encyclopedia [in Russian].

2. Ligus, O. M. (2014). The Genre-stylistic dynamics of Ukrainian piano music of the XIX – XX centuries in the context of European Romanticism. Candidate's thesis. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

3. The Central State Archives-Museum of Literature and Art. Kyiv (Ukraine CSAMLA) F.1155. Drimtsov Sergey Prokopovich – Ukrainian musical-public figure, composer, kapellmeister and music teacher. 1898 -1985's. Anagraph 1. File 35.On the artistic image in music. Lecture course. 1917s, n. d., 21 pp [in Ukrainian].

4. The Central State Archives-Museum of Literature and Art. Kyiv (Ukraine CSAMLA) F.1155. Drimtsov Sergey Prokopovich – Ukrainian musical-public figure, composer, kapellmeister and music teacher. 1898-1985's. Anagraph 1. File 45. Arhimovych L., Gnatyuk M., Sarana O. and other Articles about the Drimtsov creative activity. 1961 – 1984s's., n.d., 16 pp [in Ukrainian].

УДК 7.079; 687.53

Федорова Євгенія Володимирівна,
аспірант Київського національного університету
культури і мистецтв
zhesichka.fedorova@gmail.com

ПРО ЗМІСТ ПОНЯТТЯ «ФЕСТИВАЛЬ ПЕРУКАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА»

Мета дослідження – *виявити змістову сутність поняття «фестиваль перукарського мистецтва» на основі аналізу понять «мистецтво» та «перукар»; у тому числі, комплексних понять «перукарське мистецтва» та «фестиваль перукарського мистецтва», адже поняття «перукарське мистецтво» є одним з найуживаніших у публіцистичній та науковій літературі, хоча його визначення поки що залишається за межами наукового обговорення.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні термінологічного принципу, оперуючи методом термінологічного аналізу і методом операціоналізації понять. Зазначений методологічний підхід дозволяє розглянути змістову сутність професійної термінології іміджево-дизайнерського характеру – «мистецтво» та «перукар», в результаті чого визначено основне змістове наповнення понять «перукарське мистецтво».* ***Наукова новизна****. У результаті проведеного вибіркового аналізу наукової літератури простежено розвиток і видозміну поняття «фестиваль», що відбувалося паралельно із розвитком фестивального руху. Запропоновано відсутнє у наукових виданнях широковживане визначення понять «перукарське мистецтво» та «фестиваль перукарського мистецтва».* ***Висновки.*** *Підсумовуючи, зазначимо, що в результаті проведеного аналізу наукових джерел, в тому числі етимології понять «перукар», «мистецтво», «фестиваль», основне змістове наповнення понять «перукарське мистецтво» та «фестиваль перукарського мистецтва» полягає у наступному: «фестиваль перукарського мистецтва» – це періодично влаштовуване масове свято, що включає урочистий показ досягнень у перукарському мистецтві. Цей вид фестивалів є показником модних, трендових напрямків у перукарському мистецтві, що, як наслідок, виконує важливу роль у модній індустрії.*

Ключові слова: *мистецтво, перукар, перукарське мистецтво, фестиваль, фестивалі перукарського мистецтва.*

Федорова Евгения Владимировна, *аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

О содержании понятия «фестиваль парикмахерского искусства»

Цель исследования – *выявить содержательную сущность понятия «фестиваль парикмахерского искусства» на основе анализа понятий «искусство» и «парикмахер»; в том числе, комплексных понятий «парикмахерское искусства» и «фестиваль парикмахерского искусства», ведь понятие «парикмахерское искусство» является одним из наиболее употребляемых в публицистической и научной литературе, хотя его определение пока остается за пределами научного обсуждения.* ***Методология исследования*** *заключается в применении терминологического принципа, оперируя методом терминологического анализа и методом операционализации понятий. Указанный методологический подход позволяет рассмотреть содержательную сущность профессиональной терминологии имиджево-дизайнерского характера – «искусство» и «парикмахер», в результате чего определено основное содержа-*

© Федорова Є. В., 2017

*тельное наполнение понятия «парикмахерское искусство». **Научная новизна.** В результате проведенного выборочного анализа научной литературы прослежено развитие и видоизменение понятия «фестиваль», которое проходило параллельно с развитием фестивального движения. Предложено отсутствующее в научных изданиях широко используемые определение понятий «парикмахерское искусство» и «фестиваль парикмахерского искусства». **Выводы.** Подытоживая, отметим, что в результате проведенного анализа научных источников, в том числе этимологии понятий «парикмахер», «искусство», «фестиваль», основное содержательное наполнение понятий «парикмахерское искусство» и «фестиваль парикмахерского искусства» состоит в следующем: «фестиваль парикмахерского искусства» – это периодически устраиваемый массовый праздник, включающий торжественный показ достижений в парикмахерском искусстве. Данный вид фестивалей выступает показателем модных, трендовых направлений в парикмахерском искусстве, как следствие, играет важную роль в модной индустрии.*

Ключевые слова: *искусство, парикмахер, парикмахерское искусство, фестиваль, фестивали парикмахерского искусства.*

***Fedorova Yevgenia**, postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

On the concept of «festival of hairdressing»

***Purpose of Research.** The purpose of the research is to identify meaningful essence of the concept of «festival hairdressing art» by analysing the concepts of «art» and «hairdresser»; including integrated concepts of «hairdressing» and «Festival of hairdressing», because the term «hairdressing» is one of the most common in journalistic and scientific literature, but its definition remains outside the scientific discussion. The purpose of this article is to interpret this concept. **Methodology.** The research methodology is the using of the terminology, guided by the principle of terminological analysis methods and operationalization pony. The above methodological approach allows considering the substantive nature of professional design terminology image-character «art» and «barber», bringing the basic substance of the concepts of «hairdressing». **Scientific Novelty.** As a result of selective analysis of scientific literature, the author traces the development and modification of the concept of «festival», which was held in parallel with the development of the festival movement. The author proposes the concept of «hairdressing» and «Festival of hairdressing» that are absent in the modern Ukrainian scientific literature. **Conclusions.** In summary, we note that the results of the analysis of scientific sources, including the etymology of the concepts of «barber», «art», «festival», the main substance of the concepts of «hairdressing» and «Festival of Hairdressing» are the following positions. «Festival of Hairdressing art» is a massive celebration that includes a gala show of the achievements in hairdressing field. This type of festivals is an indicator of trend fashion trends in hairdressing and plays an important role in the fashion industry.*

Key words: *art, hairdresser, hairdressing, festival, festival hairdressing.*

Актуальність теми дослідження. Міжнародні фестивалі перукарського мистецтва, які мають своєю метою визначити напрями розвитку перукарського мистецтва на певний, переважно, близький термін, визначають модні тенденції і є фундаментом, на якому виникають нові конструктивні ідеї, уявлення і про перспективи цього виду культурної діяльності. Експонентами на фестивалях зазвичай є роботи, які враховують останні іміджево-образні пропозиції, що активізує інтерес до фестивалів перукарського мистецтва як з боку професіоналів, так і зі сторони широкого кола діячів, так чи інакше пов’язаних з індустрією моди, практикою салонів краси, іміджмейкерстом, організацією клієнтської мережі відповідного споживання послуг. Для майстрів це привід продемонструвати свої професійні досягнення та відстежити появу нових технік і технологій,

для інших – виявити цікаві трендові тенденції, ознайомитися з конкретними векторами моди. У числі присутніх на видовищних заходах, якими є фестивалі перукарського мистецтва, значну кількість зацікавлених складають майстри бьюті-індустрії, іміджмейкери, індивідуальні відвідувачі, які зацікавлені у вміннях самостійно створювати свій імідж. Їх поєднує інтерес до нових способів вираження і подачі людської індивідуальності за допомогою мистецького образно-іміджевого перетворення, зокрема, перукарського.

Аналіз досліджень і публікацій. У професійній та науково-методичній літературі відсутнє визначення «фестиваль перукарського мистецтва» та «перукарське мистецтво», не зважаючи на те, що ці поняття належать до широковживаних і нині мають значне поле застосування. Виявлення їх наукової сутності потребує розподілу на складові, що виявляють сутність конкретного поняття, а саме: «мистецтво», «перукар», «фестиваль». Їх узагальнення відповідає визначенню поняття як комплексного.

Стаття присвячена визначенню понять «перукарське мистецтво» на основі етимологічного походження та різних змістів поняття «фестиваль», яким воно наділялося впродовж історичного розвитку фестивального руху та явища культури. Поняття «фестиваль перукарського мистецтва» виникло та сформувалося як особлива спеціалізована форма фестивального руху.

Мета дослідження – виявити змістову сутність поняття «фестиваль перукарського мистецтва» на основі аналізу понять «мистецтво» та «перукар»; у тому числі, комплексних понять «перукарське мистецтва» та «фестиваль перукарського мистецтва», адже поняття «перукарське мистецтво» є одним з найуживаніших у публіцистичній та науковій літературі, хоча його визначення поки що залишається за межами наукового обговорення. Завдання цієї статті – дати тлумачення цьому поняттю.

Виклад основного матеріалу. Зважаючи на те, що у зазначеному словосполученні більш широке значення належить поняттю «мистецтво», його зміст сприймається як основоположний. Відоме з часів пізнього палеоліту, образотворче мистецтво дійшло до нашого часу в оригінальних артефактах печерних малюнків, різьбленнях на кістках та камені, у вигляді опосередкованих зразків – в формі ритуальних танців, у словесних формах, що спочатку існували у вигляді усних оповідей, міфів, епосу, а з виникненням писемності, як твори художньої літератури [1, 118-119]. У пізніші періоди виникло мистецтво театру. Наприкінці XIX – на початку XX ст. з'явилося мистецтво кіно. Найчастіше поняття «мистецтво» ототожнюють з майстерністю, уміннями, професійними навичками. Такий зміст для древніх греків мало слово «техне», хоча із поділом праці під мистецтвом стали розуміти творчу діяльність, спрямовану на перетворення навколишнього світу і людини «за законами краси» [2, 164], де сутність мистецтва є «наслідування (мімезис), чуттєвий вираз надчуттєвого» [3, 394]. Розвиток мистецтва як важливої складової духовної культури суспільства зумовлюють загальні закономірності буття людини, а також їх конкретні прояви – художні погляди, ідеали й традиції.

Буття людини і навколишній світ відображають танці, музика, спів, театральні дії, твори прикладного мистецтва, архітектура, пластичні образи живопису, скульптури, графіки, до яких із винаходом нових технічних засобів приєдналися фотографія, кіно, радіо й телебачення [1, 118-119]. Вони поділяються за способом втілення художнього образу на просторові або пластичні (архітектура, скульптура, живопис, графіка), часові (музика, література, кіно), просторово-часові; за формою чуттєвого сприймання – на зорові (образотворче мистецтво, архітектура, декоративно-прикладне мистецтво), слухові (музика) й зоро-слухові (кіно, театр, хореографія) [1, 118-119; 3, 394]. Як система, здатна до розвитку, мистецтво реалізовує себе в різних видах, жанрах, напрямках, стилях.

Створення і функціонування творів мистецтва у межах художньої культури, яка історично змінюється [2, 164], охоплює різні нашарування творчості, художньої свідомості, естетичної оцінки та виразу уявлень про дійсність через певні способи художнього сприйняття митцем. Майстерний вираз побачених або відчутих ним форм у їх розмаїтті та сукупності відображає художній твір, який набуває загальнокультурної цінності [3, 394].

Відповідно до розмаїття змістів, тлумачення поняття «мистецтво» включає *культурологічно-філософські* інтерпретації як сфери духовно-практичної діяльності людей, яка спрямована на художнє осягнення та освоєння світу [2, 164], як художньої творчості (література, архітектура, скульптура, живопис, графіка, декоративно-прикладне мистецтво, музика, танець (хореографія), театр, цирк, кіно та інші, які називають видами мистецтва), що має високий ступінь уміння, майстерності в будь-якій сфері діяльності [3, 394], однієї із форм суспільної свідомості, виду людської діяльності, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів [1, 118-119]; *філологічно-пояснювальної* – творче відображення дійсності в художніх образах, творча художня діяльність, досконале вміння в якійсь справі, галузі; майстерність; *культурно-дозвіллєвої практики* – форма культури, пов'язана із здатністю суб'єкта до естетичного освоєння життєвого світу, його відтворення в образно-символічному ключі при опорі на ресурси творчої уяви [4, 121]. Отже, визначення поняття «мистецтво» є багатогранним та різноаспектним за суттю.

У свою чергу, поняття «перукар» має тлумачення як «працівник салонів краси, перукарень, який виконує розчісування, стрижку волосся дорослих і дітей, укладання і завивку волосся відповідно до напряму моди з урахуванням особливостей обличчя; забарвлення волосся в різні кольори і відтінки, їх знебарвлення, стрижку, а також, чоловічий майстер – гоління з урахуванням властивостей шкіри» [4, 212]. Кваліфікований перукар – це фахівець, який окрім різних видів стрижок, фарбування, хімічних завивок, укладок й лікування волосся, коригує форму вусів і бороди, виявляє особливості своєї спеціалізації на постижних роботах з урахуванням індивідуальних особливостей клієнтів. Культура обслуговування вимагає від перукаря також знань з психології, а саме – вміння знайти з клієнтом спільну мову, мати високий рівень загальних та спеціальних знань, зокрема, щодо стилістичних тенденцій та віянь, які, виходячи із досвіду роботи зі стилями, може пропонувати клієнтській аудиторії [5].

Поняття «перукарське мистецтво», яке поєднує змісти термінів «мистецтво» та «перукар», несе у собі розуміння про вид діяльності, що відображає високий ступінь умінь та майстерності у перукарській справі з урахуванням усіх існуючих технологій, останніх модних тенденцій та професійних вмінь, їх застосування для досягнення якісного результату.

У контексті цього дослідження принципове значення має також поняття «фестиваль перукарського мистецтва», який для нього є ключовим. У науковій літературі термін «фестиваль» має досить широкий спектр інтерпретацій. Він походить від латинського слова «festivus» – веселий, святковий, що отримало поширення через французьке «festival» – у значенні «свято» [6, 324; 7, 573; 8, 932; 9, 708]. Часто вживане нині у скороченому вигляді «фест» (fest), це слово є відповідне латинському – святковий, урочистий [10, 842; 11, 198-199], що, у свою чергу, має грецький відповідник «phaistos». У латинську, а згодом романські і германські мови воно потрапило з давньогрецької [12, 362]. Коренева основа fest задіяна в словотворенні різних мов: німецькій – «das fest» у значенні «свято» та «festlich» – урочистий» [13, 432]; іспанській «festin» – «бенкет» та «festivo» – «веселий», «радісний» [14, 367]; англійській «festivity» – «веселощі», «святкування» та «fest» – радісний [10, 842] та в інших мовах [15, 588].

Одними з найдавніших видів фестивалів є театральні. Вони ведуть свій початок від Олімпійських ігор Древньої Греції, змагань середньовічних трубадурів і мінезингерів. В Європі вони набули поширення в кінці XVIII ст. у вигляді урочистих ходів, кортежів; пізніше стали театралізованими масовими дійствами, присвяченими певним подіям [16, 365].

Від початку XVIII ст. з’явилися музичні фестивалі. Перший відбувся у 1709 р. у столиці Великобританії Лондоні. Спочатку пов'язані з церковною музикою, з другої половини XVIII – початку XIX ст. вони поширилися в Центральній Європі як музично-театральні. Перший пройшов в Австрії, у Відні, в 1772 р., далі, на початку XIX ст., – в Німеччині, у Франкенхаузені (Тюрінгія, 1810). В Америці перший музичний фестиваль був організований в 1869 р. у Вустері [6, 324; 7, 573; 17, 792-793].

Перший суто театральний фестиваль, організований німецьким режисером Максом Рейнхардтом в австрійському місті Зальцбурзі в 1920 р., дав початок загальнонімецькому руху, що перетворився на своєрідний акторсько-режисерський форум, на якому провідні режисери та актори демонстрували майстерність та обмінювалися думками про розвиток мистецтва сцени. Найбільш представницьким став Гейдельберзький фестиваль, відзначений, зокрема, Т. Манном, як такий, що являє глядачеві «святково-суспільно-виховну міць» [16, 365-366].

У Франції перший Міжнародний театральний фестиваль в Парижі (1927) став прообразом сучасних фестивалів Театру Націй. Міжнародні фестивалі XX ст. вже після Другої світової війни (1939 – 1945) перетворилися на важливу частину художнього життя [7, 573].

В СРСР, куди входила Україна, фестивалі, переважно, музичні, відбувалися з 1930-х рр. Перший був проведений у Санкт-Петербурзі. З початку 1980-х рр. вони супроводжували пленуми партії. У 1981 р. проведений в Москві за ініціативою Т. Н. Хреннікова Міжнародний Фестиваль сучасної музики, з 1984 став традиційним і проводився раз на 4 роки [7, 573].

Фестивалям належить важливе місце в культурному житті суспільства, адже вони є фактором пропаганди мистецтв, розвитку культурних зв'язків між народами, виявлення молодих талантів. У рамках фестивалів відбуваються міжнародні конкурси, асамблеї, конгреси різних культурних організацій. Фестивалі супроводжують наукові конференції, симпозіуми, круглі столи. Складовою частиною фестивалів стають навчальні курси й майстер-класи.

Культурно-політичне значення впродовж XX ст. мали Всесвітні фестивалі молоді й студентів, які декларували боротьбу за мир [7, 573; 17, 792-793]. Нині аналогічну функцію виконують спортивні фестивалі – Олімпіади. Спеціалізований, і водночас культурно-політичний характер мають мистецькі фестивалі, як, наприклад, Бієналє у Вінеції. Фестивалі проводяться регулярно, з певною періодичністю: щорічно, раз на два роки, раз на три роки або рідше [7, 573]. Більшість фестивалів мають постійні терміни проведення (від декількох днів до півроку), різний зміст [7, 573; 17, 792-793], національні та міжнародні рамки [18, 1273].

Перегляд та аналіз літературних джерел, свідчить, що стрімкий розвиток фестивального руху вплинув на термінологічне визначення даного терміна. Вперше у довідкових та енциклопедичних виданнях поняття «фестиваль» з'явилося у 1864 р. у «Настольном словаре для справок по всем отраслям знаний» Ф. Толля, у значенні «велике свято, що дається на честь кого-небудь» [19, 829]. У словнику Володимира Даля, вперше виданому 1863 р., поняття «фестиваль» з'явилося лише у третьому, відредагованому та доповненому, виданні 1909 р., де отримало визначення як «велике музичне свято» та «гулянка, вечірка»[20, 1137].

У радянських енциклопедичних виданнях поняття «фестиваль» вперше зустрічається у 1936 році і тлумачиться як «періодичне свято, головним чином музичного характеру» [11, 198-199], а далі – у 1956 р. як «показ (огляд) досягнень музичного, театрального, або кіномистецтва» [21, 649-650].

Варіанти терміну із значенням як «велике урочисте музичне свято (застаріле)», «гучні, веселе свято, бенкет (застаріле)», «показ, огляд досягнень музичного, театрального мистецтва, кіномистецтва» та «періодичні громадські святкування, на яких показуються досягнення музичного, театрального та іншого мистецтва» подають тлумачні словники у 60-ті рр. XX ст., які дублюють тлумачення з «Большой советской энциклопедии» [22, 1323]. Так само радянське видання – «Словник Української мови» (1979) [23, 580], «Великий тлумачний словник сучасної української мови» (2005) та «Словник іншомовних слів» (2006) [24, 1533; 25, 567-568].

В «Украинской Советской Энциклопедии» (1964) та «Українському радянському енциклопедичному словнику» (1968) використовуються тотожні поняття, які пояснюють свято як «огляд професійного або самодіяльного

музичного, театрального мистецтва, кіномистецтва» [26, 248; 27, 623-624]. «Украинская советская энциклопедия» 1984 року переносить майже без змін формулювання з третього видання 1977 року «Большой советской энциклопедии», де вказано, що «масове свято включає показ досягнень в області музики, театру, кіно, естради» [6, 324; 28, 565].

Сучасні «Російсько-український і українсько-російський тлумачний словник» (2004) уточнюють термін, як «урочистий огляд досягнень професійного або самодіяльного музичного, театрального мистецтва, кіномистецтва, часто поєднаний з конкурсом» [29, 526].

Від кінця 70-х рр. у більшості видань використовується формулювання фестивалю як «показу досягнень в області музики, театру, кіно, естради» на «показ досягнень певного виду мистецтва» [23, 580]. У такому вигляді тлумачення поняття «фестиваль», а саме «масове свято, на якому показують досягнення певного виду мистецтва», зустрічається як в радянських [21, 559], так і в більшості сучасних словників [29, 241; 24, 1533; 25, 567-568; 4, 335; 30, 1219; 31, 259]. Подекуди це поняття має спрощену формулу: «фестиваль – огляд найкращих досягнень мистецтва» [8, 932; 9, 708].

Натомість, найбільш вичерпним видається формулювання поняття «фестиваль» як «масовий показ, огляд, конкурс творів мистецтва, періодичні культурні свята, музичні, театральні, кіно та ін. У цьому ж виданні вказується на тотожність понять «фестивалю» та «фесту» (англ. fest)» [10, 842].

Остаточне визначення поняття «фестиваль перукарського мистецтва», потребує розгляду значення фестивалів інших видів мистецтв, де музичні фестивалі – це свята, що складаються з циклу концертів і вистав, об'єднаних, як правило, тематично, і що проходять в особливо урочистій обстановці [17, 792-793; 7, 573]. Кінематографічний фестиваль – огляд творів кіномистецтва [32, 447]. Театральні фестивалі – театралізовані масові вистави, присвячені певним подіям [16, 365-366].

Наукова новизна. В результаті проведеного вибіркового аналізу наукової літератури простежено розвиток і видозміну поняття «фестиваль», що відбувалося паралельно із розвитком фестивального руху. Запропоновано відсутнє у наукових виданнях, широковживане визначення поняття «перукарське мистецтво», та «фестиваль перукарського мистецтва».

Висновки**.** Підсумовуючи, зазначимо, що в результаті проведеного аналізу наукових джерел, в тому числі, етимології понять «перукар», «мистецтво», «фестиваль», основне змістовне наповнення понять «перукарське мистецтво» та «фестиваль перукарського мистецтва» полягає у наступному: «фестивалі перукарського мистецтва» – це періодично влаштовуване масове свято, що включає урочистий показ досягнень у перукарському мистецтві. Цей вид фестивалів виступає показником модних, трендових напрямків у перукарському мистецтві, що, як наслідок, виконує важливу роль у модній індустрії. В результаті проведеного вибіркового дослідження та аналізу науково-довідкових та енциклопедичних видань, простежено розвиток і видозміну поняття «фестиваль», що відбувалося паралельно із розвитком самого фестивального руху.

Література

1. Бибик С. П. Словник іншомовних слів: [А – Я]: Тлумачення, словотворення та слововживання: Близько 35000 слів і словосполучень / С.П. Бибик, Г.М. Сюта; За ред. С.Я.Єрмоленко. – Х.: Фоліо, 2006. – 622 с.

2. Большая Советская энциклопедия / гл. ред. Б.А. Введенский. – 2-е изд. – М.: Большая сов. энциклопедия, Т.44: Ужи – Фмдель, – 1956. – 720с.

3. Большая Советская энциклопедия / гл. ред. О. Ю. Шмидт. – М.: Сов. энциклопедия, 1926. Т. 57: Феаки – флор, 1936. – 726 с.

4. Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Сов. энцикл., 1970-1978. [Т.] 27: Ульяновск — Франкфорт, 1977. – 622с.

5. Большой англо-русский словарь: В 2-х т.. / Под рук. И. Р. Гальперина и Э. М. Медниковой. – 4-е узд. – М.: Русский язык, 1987. – Т.1. – 1037 с.

6. Большой энциклопедический словарь. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: «Большая Российская энциклопедия», СПб.: «Норинт», 2001. – 1456 с.

7. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад, і голов, ред. В. Т. Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2007.– 1719 с.

8. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля / В. Даль; под ред. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. – 3-е, испр. и значит. доп. изд. – СПб.: Изд-во «Товарищества М. О. Вольфа», 1903. – Т. 4: С–V, 1909. – 1619 с.

9. Испанско-русский словарь. / Под рук. Б. П. Нарумова. – М.: Русский язык, 1988. – 832 с.

10. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1986. — 640с.

11. Культура и культурология: Словарь / Ред.-сост. А.И.Кравченко. – Екатеринбург: Деловая кн.; М.: Академ. Проект, 2003. – 926с.

12. Мельникова Е. А. «Использование информационных ресурсов для повышения квалификации в области парикмахерского искусства» Владивостокский Государственный Университет Экономики и Сервиса. Электронный научно-практический журнал «Гуманитарные научные исследования» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://human.snauka.ru/2014/10/8118

13. Музыкальная энциклопедия. Гл. ряд. Ю.В. Келдыш. т. 5. Симон – Хейлер. – М.: «Советская энциклопедия» 1984. – 1056 с.

14. Музыкальный энциклопедический словарь/ Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

15. Новейший словарь иностранных слов и выражений. – Минск: Современный литератор, 2007. – 976 с.

16. Нові слова та значення: словник / Ін-т укр. мови, НАН України; уклали Л. В. Туровська, Л. М. Василькова; відп. ред. Л. О. Симоненко. – К.: Довіра, 2008. – 270с.

17. Популярная художественная энциклопедия. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. В 2-х тт. – Кн. II. – М., «Большая Российская энциклопедия», 1999. – 432 с.

18. Рахманов И. В. Немецко-русский словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1965. – 1136 с.

19. Російсько-український і українсько-російський тлумачний словник. / За загал, ред. Л. Г. Савченко. – Х.: Прапор, 2004. – 542 с.

20. Сервис и туризм: словарь-справочник: [около 3500 понятий] / [авт.-сост.: Ананьева Т. Н. и др.; под ред. Ю. П. Свириденко, О. Я. Гойхмана]. – Москва: Альфа-М, 2008. – 431 с.

21. Словарь современного русского литературного языка: [в 15 т.] / АН СССР, Ин-т рус. яз. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1950. – Т. 16: У-Ф / [ред.: Н. З. Котелова и Н. М. Меделец; авт.-сост.: С. Л. Баженова и др.], 1964. – IV с., 1610 с.

22. Словник іншомовних слів: 23 000 слів та термінологічних словосполучень / Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с.

23. Словник української мови / [АН УРСР. Ін-т мовознав. ім. О.О. Потебні. – К.: Наук. думка. – Т. 10; Редкол.: І.К. Білодід (голова) та ін.] Т-Ф / [Ред.: А.А. Бурячок, Г.М. Гнатюк], 1979. – 658 с.

24. Словник української мови / Кер. В. В. Німчук та ін. / Відп. ред. В. В. Жайворонок. – К. ВЦ «Просвіта», 2012. – 1320 с.

25. Словник-довідник з культурології: навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв І-ІІ рівнів акредитації / М-во культури і туризму України; Держ. метод. центр навч. закл. культури і мистецтв України; [уклад. Р.Д. Шестопал]. – Вінниця: Нова Книга, 2007. – 184 с.

26. Сучасний словник іншомовних слів: Близько 20 тис. сл. і словосполучень / НАН України. Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні; Уклад. О.І. Скопненко, Т.В. Цимбалюк. – К.: Довіра, 2006. – 789 с.

27. Толль Ф. Настольный словарь для справок по всем отраслям знаний: в 3-х т. / спб., узд. Ф. Толля, 1863-1864. Том 3. П-У. Сост. под ред. В.Р. Золотова и Ф. Толля, – 1864. – 1171 с.

28. Украинская советская энциклопедия: В 12-ти т. / Гл. ред.: М.П. Бажан. – Киев: УРЕ., Т. 11, Кн. 2: Украинская Советская Социалистическая Республика. – 1984. – 516 с.

29. Українська радянська енциклопедія: В 16-ти т. / Гол. ред.: М.П. Бажан. – Київ: Голов. ред. УРЕ., Т. 15: Туман – Цемент. – 1964. – 591с.

30. Український радянський енциклопедичний словник: В 3-х тт. / Гол. ред. М.П. Бажан; АН Української РСР. – Київ: Гол. ред. УРЕ., Т. 3: Полюс – Ь. – 1968. – 856 с.

31. Энциклопедический словарь по культурологии. – Москва: Центр, 1997. – 477 с.

32. Энциклопедический словарь юного зрителя. – М.: Педагогика, 1989. – 416 с.

References

1. Bybyk, S. P. (2006). The dictionary of foreign words: [A – Z]: Interpretation and word-usage: About 35000 words and phrases. H. M. Syuta, S.Ya. Yermolenko (Eds.). Kharkiv: Folio Publ [in Ukrainian].

2. Vvedenskiy, B. A. (Eds.). (2nd ed.). (1956). Great Soviet Encyclopedia. Vol. 44. Moscow: Bol'shaya sov. Entsiklopediya Publ [in Russian].

3. Shmidt, O. Yu. (Eds.). (1936). Great Soviet Encyclopedia. Vol. 57. Moscow: Sov. Entsiklopediya Publ [in Russian].

4. Prokhorov, A. M. (Eds.). (3rd ed.). (1977). Great Soviet Encyclopedia. Vol. 27. Moscow: Sov. Entsiklopediya Publ [in Russian].

5. Gal'perina, I. R. & Mednikovoy, E. M. (Eds.). (1987). English-Russian Dictionary. Vol. 1. Moscow: Russkiy yazyk Publ [in Russian].

6. Great Encyclopedic Dictionary. (2nd ed.). (2001). Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya [in Russian].

7. Busel, V. T. (Eds.). (2007). Great Dictionary of Modern Ukrainian. Kyiv, Irpin': VTF «Perun» Publ [in Ukrainian].

8. Dal', V. (3rd ed.). (1909). Explanatory Dictionary of the Russian Language by Vladimir Dahl. Vol. 4. I. A. Boduena-de-Kurtene (Ed.). St. Petersburg: Izd-vo «Tovarishchestva M. O. Vol'fa» [in Russian].

9. Narumova, B. P. (Eds.). (1988). Spanish-Russian dictionary. Moscow, Russkiy yazyk Publ. [in Russian].

10. Yutkevich, S. I. & Afanasev, Yu. S. & Baskakov, V. E. & Vaysfeld, I. V. (Eds.). (1986). Movie: Collegiate Dictionary. Moscow: Sov. Entsiklopediya Publ. [in Russian].

11. Kravchenko, A.Y`. (2003). Literature and Cultural Studies. Moscow: Akadem. Proekt. [in Russian].

12. Mel'nikova, E.A. (2014). The use of information resources for professional development in the field of hairdressing art. Vladivostok State University of Economics and Service. Electronic scientific and practical journal «Humanitarian scientific research». Retrieved from http://human.snauka.ru/2014/10/8118 [in Russian].

13. Keldysh, Yu. V. (Ed.). (1984). Music Encyclopedia. Vol. 5. Moscow: «Sovetskaya entsiklopediya» [in Russian].

14. Keldysh, G. V. (Eds.). (1990). Musical encyclopedia. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

15. The newest dictionary of foreign words and expressions. (2007). Minsk, Sovremennyi literator [in Russian].

16. Turovs`ka, L. V., Vasy`l`kova, L. M. (2008). New words and meaning. L. O. Symonenko (Ed.). Kyiv: Dovira [in Ukrainian].

17. Popular artistic encyclopedia. Architecture. Painting. Sculpture. Graphic arts. Decorative. (1999). Part. 2. Moscow: «Bol'shaya Rossiiskaya entsiklopediya» [in Russian].

18. Rakhmanov, I. V. (Eds.). (1965). German-Russian Dictionary. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

19. Savchenko, L. G. (2004). Russian-Ukrainian and Ukrainian-Russian Dictionary. Kharkiv: Prapor [in Ukrainian].

20. Anan'eva, T. N. & Sviridenko, Yu. P. & Goikhmana, O. Ya. (Eds.). (2008). Service and tourism: Dictionary Directory. Moscow: Al'fa-M [in Russian].

21. Dictionary of Modern Russian literary language. (1964). Vol. 16. Moscow, Leningrad: Izd-vo AN SSSR [in Russian].

22. Pustovit, L. O. et al. (2000). The dictionary of foreign words, 23000 words and expressions terminology. Kyiv, Dovira [in Ukrainian].

23. Bilodid, I. K. & Buryachok, A. A. & Hnatyuk, H.M. (Eds.). (1979). Ukrainian dictionary. Vol. 10. Kyiv: Nauk. Dumka [in Ukrainian].

24. Nimchuk, V. V. & Zhajvoronok, V. V. (Eds.). (2012). Ukrainian dictionary. Kyiv: VCz «Prosvita» [in Ukrainian].

25. Shestopal, R. D. (2007). Dictionary of Cultural Directory. Arts Culture and Tourism of Ukraine. State schools Methodological Center of Culture of Ukraine. Vinnitsa: Nova Kny`ga [in Ukrainian].

26. Skopnenko, O.I. & Cymbalyuk, T.V. (2006). Modern dictionary of foreign words: About 20,000 words and phrases. NAS of Ukraine. Institute of Linguistics named after O.O. Potebni. Kyiv: Dovira [in Ukrainian].

27. Toll', F. (1864). Desktop dictionary for information on all fields of knowledge. Vol. 3. V.R. Zolotova (Ed.) [in Russian].

28. Bazhan, M.P. (Eds.). (1984). Ukrainian Soviet Encyclopedia. Vol. 11. Part. 2. Kyiv: URE [in Ukrainian].

29. Bazhan, M.P. (Eds.). (1964). Ukrainian Soviet Encyclopedia. Vol. 15. Kyiv: URE [in Ukrainian].

30. Bazhan, M.P. (Eds.). (1968). Ukrainian Soviet Encyclopedic Dictionary. Vol. 3. Kyiv: URE [in Ukrainian].

31. Encyclopedic Dictionary of Cultural Studies (1997). Moscow: [in Russian].

32. Collegiate Dictionary for young spectators. (1989). Moscow: Pedagogika [in Russian].

ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО, ПЛАСТИКОВОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 741.02-042.65]:7.05

Бражнік Олена Владиславівна,
доцент кафедри графічного дизайну і реклами
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
заслужений художник України
dimbor@voliacable.com

САМОСТІЙНА РОБОТА З АКАДЕМІЧНОГО КУРСУ «РИСУНОК» ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ДИЗАЙНЕРА

Мета роботи – *розгляд самостійної роботи з академічного курсу «Рисунок» як засобу впливу на професійні якості майбутнього дизайнера, становлення його творчої особистості.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових і спеціальних методів наукового пізнання, базується на критеріях об'єктивності та суб'єктивного досвіду, спирається на сукупність праць вітчизняних та зарубіжних фахівців. Зазначений методологічний підхід дозволяє проаналізувати корисну властивість прийомів та способів застосування конструктивно-аналітичного рисунку та рисунку за уявою, стилізації і інтерпретації в якості самостійної роботи задля набуття навичок креативного, асоціативного мислення та розвитку творчого потенціалу дизайнера.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в узагальненні значення системної, індивідуальної, самостійної роботи студентів в засвоєнні академічного курсу «Рисунок», акцентуванні програмних завдань в підготовці фахівців дизайну, що передбачають закладання основ розуміння понять «формалізація» та «стилізація натури», адже володіння художніми засобами та здатність креативного, концептуального мислення є важливою складовою професійної підготовки дизайнерів.* ***Висновки.*** *Майбутнє нагально потребує приділяти особливу увагу до особистості, переглядати, а при потребі, і змінювати існуючу теорію навчання, вона повинна бути націлена на формування активної, відповідальної, сильної творчої особистості, здатної до саморозвитку та самореалізації. Завдяки актуальності ролі творчої самостійної роботи студентів, проблеми засвоєння академічного курсу «Рисунок» входить до числа найважливіших у вивченні мистецьких дисциплін.*

Ключові слова: *рисунок, дизайн, художні засоби, самостійна робота, академічна дисципліна, творчий потенціал, методика, системний, індивідуальний.*

Бражник Елена Владиславовна*, доцент кафедры графического дизайна и рекламы Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, заслуженный художник Украины*

Самостоятельная работа по академическому курсу «Рисунок» как профессиональная составляющая творческого потенциала дизайнера

Цель работы. *Рассматривается влияние художественного образования и, в частности, его составляющей части – самостоятельной работы в академическом курсе «Рисунок» на профессиональные качества будущего дизайнера, становление его творческой личности.* ***Методология*** *исследования заключается в применении общенаучных и специальных методов научного познания, базируется на критериях объективности и субъективного опыта, опи-*

© Бражнік О. В., 2017

рается на совокупность трудов отечественных и зарубежных специалистов. Отмеченный методологический подход позволяет проанализировать полезное свойство приемов и способов применения конструктивно-аналитического рисунка и рисунка по воображению, стилизации и интерпретации в качестве самостоятельной работы ради приобретения навыков креативного, ассоциативного мышления и развития творческого потенциала дизайнера. ***Научная новизна*** *работы заключается в расширении представлений о значении системной, индивидуальной, самостоятельной работы студентов в освоении академического курса «Рисунок», акцентирование программных задач в подготовке специалистов дизайна и усвоения понятий «формализация», «стилизация натуры», так как владение художественными средствами и способность креативного, концептуального мышления является важной составляющей профессиональной подготовки дизайнеров.* ***Выводы.*** *Будущее настоятельно требует уделять особое внимание к личности, пересматривать, а, при необходимости, и менять существующую теорию обучения, которая должна быть нацелена на формирование активной, ответственной, сильной, творческой личности, способной к саморазвитию и самореализации. Благодаря актуальности роли творческой самостоятельной работы студентов, проблемы усвоения академического курса «Рисунок» входят в число важнейших в изучении художественных дисциплин.*

Ключевые слова: *рисунок, дизайн, методы, самостоятельная работа, академическая дисциплина, творческий потенциал, методика, системный, индивидуальный.*

Brazhnik Olena, *associate professor, associate professor of department of graphic design and advertisement of the National academy of leading shots of culture and arts, deserved artist of Ukraine*

Independent work on an academic course "Picture" as professional constituent of creative potential of designer

Aim of work*. Influence of artistic education is examined and, in particular, her component part - independent work from an academic course "Picture" on the professional internalss of future designer, becoming of him creative personality.* ***Research methodology*** *consists in application of scientific and special methods of scientific cognition, is based on the criteria of objectivity and subjective experience, leans against totality of labours of home and foreign specialists. The marked methodological approach allows to analyse useful property of receptions and methods of application structurally-analytical to рисунку and рисунку after imagination, стилізації and interpretations as independent work for the sake of acquisition of skills of the креативного, associative thinking and development of creative potential of designer.* ***The scientific novelty*** *of work consists in expansion of ideas about the value of system, individual, independent work of students in mastering of academic course "Picture ", accenting of programmatic tasks in preparation of design specialists that envisage gobbing of bases of understanding of concepts "formalization" and "стилізація of nature", in fact possessing artistic facilities and ability of the креативного, conceptual thinking is the important constituent of professional preparation of designers. Conclusions.* ***The future urgently*** *needs spare the special attention to creative personality, to look over, and at a necessity, and to change the existent theory of studies, that must be aimed at forming of active, responsible, strong personality apt at саморозвитку and self-realization. Actuality of problem of mastering of academic course "Picture " due to system independent work of students is included in the number of major in a study artistic disciplines.*

Keywords: *picture, design, artistic facilities, independent work, academic discipline, creative potential, methodology, is the system, individual.*

Актуальністю теми дослідження є стимулююча роль самостійної роботи в розкритті творчого потенціалу майбутнього дизайнера на основі теоретичного і практичного засвоєння навичок «швидкого» рисунку, конструктивно-структурного рисунку, рисунку за уявою, стилізованих зображень натури, розвитку аналітично-конструктивного концептуального мислення.

Аналіз досліджень і публікацій. Найбільш цікаві дослідження самовдосконалення художника за допомогою системної самостійної роботи задля розвитку творчих здібностей та професійного становлення творчої людини належать О. Родену [9], П. Чистякову [12], В. Кандинському [4], О. Богомазову [2], Е. Нєізвєстному [7], Ю. Піменову [8], М. Лі [6] та ін. Аналіз сучасних досліджень підтверджує вплив аналітично-конструктивного мислення в засвоєнні академічного курсу «Рисунок», на професійні якості художника та становлення його творчої особистості. Микола Лі в своєму підручнику «Основи учебного академического рисунка» наполягає на ретельному вивченні побудови простих геометричних тіл та перенесення закономірностей їх побудови на складні форми. Ним, на основі досліджень багатьох попередників, розроблений власний геометральний метод зображення натурних форм, що стимулює сприйняття та відтворення складної форми. [6, 5].

Навички рисування за уявою і регулярне виконання начерків розвиває спостережливість та розвиток зорової пам’яті. О. Авсинян вважає, що при запам'ятовуванні важливо осмислити матеріал, зв'язати його з наявними знаннями. [1, 30].

Важливим аспектом втілення авторської ідеї є пошук засобів, що сприяють створенню дієвого образа. У своєму посібнику Віталій Устін наголошує на суперечливо-двоїстому характері образу в художній формі та єдності його складових: об'єктивного і суб'єктивного, загального і одиничного, раціонального і емоційного і, нарешті, змістовного і формального. [11, 163]. Зазвичай, вважає О. Голубева, в роботі над формою стилізацію і трансформацію застосовують одночасно. Один прийом доповнює інший і розвиває основну пластичну тему (ідею). [3, 10]. Подальше дослідження еволюції реалістичного зображення є тією частиною загальної проблеми мистецької освіти, що потребує подальшої систематизації та вивчення, бо створює передумови для творчого пошуку, розвитку креативного, концептуального мислення.

Мета дослідження – розгляд самостійної роботи з академічного курсу «Рисунок» як засобу впливу на професійні якості майбутнього дизайнера, становлення його творчої особистості**.**

Виклад основного матеріалу. Сучасний дизайнер – освічена людина. Згідно спеціалізації існує великий перелік дисциплін, пов’язаних з обраною професією. Але дизайнер – це насамперед художник, що вільно володіє навичками професійної майстерності. Засвоєння та досконале володіння різними технічними прийомами і засобами рисування, аналіз і розуміння конструктивно-структурних принципів зображення, вміле використання пропорційних та динамічних особливостей зображуваних об’єктів задля досягнення найбільш дієвого образу – це ті елементи образотворчого мистецтва, що є спільними складовими професійного художника і дизайнера. Сьогодні, коли дизайн став глобальним феноменом, що охоплює всі сфери суспільного життя, а дизайнери постали перед величезним вибором художніх засобів та стилістичних атрибутів, важливо не загубитись та зробити правильний вибір на користь дійсно художнього рішення дизайнерського проекту. Навички рисування сприяють

відчуттю та розумінню гармонійної цілісності справжнього художнього твору, а будь-які дилетантські потуги, навіть заховані під яскравими обгортками сучасних модних прийомів та матеріалів, завжди сприйматимуть як дисгармонійне, незбалансоване середовище. Зрозуміло, що кожен вид мистецтва кардинально відрізняється від іншого. Будівельні матеріали твору, що його складають, різні в кожному окремому випадку. Наприклад, живописне полотно важко порівнювати з архітектурним об'єктом, а вирізьблену з дерева чи з каменю скульптуру з вишуканою вечірньою сукнею. Незважаючи на такі зовнішні розбіжності, є базові спільні елементи, що дозволяють в кожному окремому випадку визначити мистецьку цінність твору. Матеріальні складові, за допомогою яких створюється певний вид мистецтва, можна вважати вторинними елементами, бо є художні чинники, від яких залежить, чи відбудеться взагалі твір мистецтва. Без повного розуміння ролі і властивостей основних, першочергових художніх елементів, спільних для будь-якої сфери візуального мистецтва, можна створити лише хаотичне, розрізнене, незбалансоване, еклектичне і негармонійне середовище. Новітні технології, різноманітні комп'ютерні програми також не здатні замінити вміння користуватись у своїй роботі основними виражальними засобами, бо вони є такими собі інструментами, на кшталт пензля або олівця. Тільки завдяки опануванню академічним рисунком і живописом можливий розвиток і становлення дійсно фахового дизайнера, що здатен в розробці своєї оригінальної ідеї від ескізу до оригіналу не припускатись елементарних помилок, що зводять нанівець втілення цікавих авторських ідей. Важливою особливістю опанування рисунка у дизайнерів є передусім поглиблене вивчення конструкції об'ємів зображення та налаштування їх на аналітично-конструктивний спосіб мислення.

Безперечно, самостійні завдання повинні відповідати вимогам основної програми. Але, перед тим, як починати навчальний процес, потрібно виявити рівень знань студентів та ступінь їхньої мистецької підготовки на даний момент. Не виключено, знайдуться такі, що неповною мірою оволоділи правилами, методами та прийомами академічного рисунка. У цьому випадку потрібно підібрати для кожного саме таке завдання, що допоможе спрямувати індивідуальну художню схильність та сприятиме її розвитку. Поступове ускладнення завдань для самостійної роботи можливе тільки за умови засвоєння попереднього матеріалу.

Навіть фундаментально підготовлених студентів потрібно повсякчас налаштовувати на конструктивне сприйняття форми з урахуванням її будови, тобто не допускати примітивного поверхневого змальовування, аналітично мислити. Тільки за допомогою систематичних вправ виробляється гострота бачення, яка є основою усвідомленого рисунка та художньо-конструктивного мислення. Індивідуальні завдання повинні допомогти заповнити прогалини в мистецькій освіті та навчитись використовувати на практиці отримані теоретичні знання. Саме індивідуальні завдання заохочують до постійного пошуку, зосереджують на послідовному вирішенні поставлених завдань та допомагають вчасно побачити, зрозуміти і виправити власні помилки. Самостійна робота ви-

робляє звичку постійно працювати, вдосконалюючись у ремеслі та сприяє розвитку креативного мислення, творчого світосприйняття, отриманню задоволення від позитивних результатів.

Механічне змальовування, копіювання, перелік другорядних деталей, що спотворюють загальну форму, – це найчастіші недоліки, що заважають цілісному враженню в роботах початківців. Здатність миттєвої оцінки пропорцій, влучне підкреслення основних деталей, відчуття об'єму, визначення та правильне зображення конкретного ракурсу – усі ці корисні навички допоможе розвинути самостійне виконання так званих «швидких» рисунків або начерків. Начерками потрібно займатися не час від часу, а постійно, поступово змінюючи об'єкт зображення й ускладнюючи завдання. Здатність вправно робити начерки, стає в нагоді при виконанні академічних завдань. Реакція на свої помилки стає швидкою і вчасною, більш успішними стають засвоєння фахових практичних навичок, базових професійних прийомів та способів виконання творчої роботи. Психологічно іноді важко примусити себе робити завдання вчасно без відкладання на останній день, коли не вистачає часу на продуману, ретельно виконану роботу. Така, поспіхом зроблена робота не несе в собі ніякої користі, а навпаки, привчає до поверхневого засвоєння матеріалу. Тільки систематичне виконання самостійної роботи під керівництвом викладача, дає змогу доповнити та закріпити позитивний результат практичної роботи в аудиторії та рухатись далі.

Начерками потрібно займатися не час від часу, а постійно, поступово змінюючи об'єкт зображення й ускладнюючи завдання. Знаходження характерних пропорцій, підкреслення основних деталей, відчуття об'єму, конкретний ракурс – усе це сповна стосується і зарисовок людини. Виконання начерків фігури людини передбачає зосередженість, уважне вивчення натури, характерні особливості її пропорцій, силуету та руху загальної форми, і лише потім, намагаючись побачити головне, за короткий проміжок часу, передати основну характеристику зображуваної натури. Потрібно слідкувати за часом, що витрачається на начерк. Занадто довге рисування (понад 15-20 хв.) не дає можливості працювати розкуто і легко, рисунок стає перевантаженим, втрачається головне, зайві дрібні деталі починають заважати цілісному враженню, та й не вони передають основну характерну сутність зображуваного об'єкта. Характерна особливість швидкого рисунку – обмеження в часі, стає тим поштовхом, що змушує робити цілісне зображення мінімальними засобами. Найважче – це легкість виконання. «Жива», невимушена лінія вдалого начерку – ось найцінніший здобуток величезної праці з опанування швидким рисунком. Теоретичні знання обов'язково повинні бути підкріпленими практичною роботою: необхідно робити спеціальні вправи, конструктивні схеми побудови зображення з натури і з уяви в різних ракурсах.

Так званий метод «обрубки» дозволяє чітко зрозуміти та проаналізувати конструктивну основу будь-якого за складністю зображуваного об'єкта. Максимальне спрощення, узагальнення та схематизація зображення сприяють дотриманню основних законів перспективи, навичкам правильного зображення тримірних форм. Розуміння логіки конструктивної побудови, а також уміння

уявити на живій формі грані, дозволяють зробити грамотний конструктивно-аналітичний рисунок, що може стати основою рисунка по пам'яті.

Рисунок з уяви можна почати з того, щоб по пам'яті зобразити щось знайоме, опрацьоване, раніше вже нарисоване. Якщо, наприклад, начерки виконувалися в зоопарку, потрібно від самого початку ставити завдання більш детального ознайомлення з особливостями якоїсь однієї тварини. Зорова пам'ять спрацює в потрібний момент і допоможе відтворити певний образ. Наполегливі вправи при зміні ракурсів тварин у зображеннях по пам'яті дозволять правильно відчути динаміку їхнього руху, виявити характерні ознаки конкретної тварини та виконати впевнені начерки з уяви**.** Рисування з уяви є дуже важливою вправою, а також перевіркою набутих знань. Уміння запам'ятати характерні особливості натури, швидко і лаконічно графічними методами передати конструктивну сутність зображуваних об'єктів у різних ракурсах – корисно впливають на розвиток зорової пам'яті та логіку уяви. Виконуючи рисунки без натури, потрібно максимально відобразити сутність моделі, загальні закономірності її будови, простежити конструктивний зв'язок частин і цілого, а також активно підключати аналітичне мислення та розвивати здатність виявляти й виправляти помилки в процесі рисування.

Рисунок фігури людини з уяви передбачає зв'язок із натурною моделлю, але це зовсім не механічний повтор вже виконаного рисунка. Чергування рисунків з натури та по пам'яті сприяє розвитку уяви, що є корисним для майбутньої творчої діяльності дизайнера та стимулює розвиток творчого підходу до створення художнього образу за допомогою начерку та ескізу. Практичний досвід виконання ескізу та начерку лаконічними засобами, що відповідають суті зображуваної форми, стає корисним у створенні як досконалого малюнка, так і вдалого дизайн-проекту.

Завдяки наполегливому виконанню самостійних робіт відбувається вивчення та вдосконалення різноманітних графічних прийомів та технік. Стають нормою та закріплюються практичні навички поетапного ведення академічного завдання. Одну з основних задач у вихованні спостережливості, «постановці ока» та розумінні конструктивної логіки побудови зображення за уявою виконує повсякденна робота в особистих ескізних блокнотах, художніх зошитах, шляхових щоденниках. Звичка до такої форми візуалізації думок, фіксування цікавих ідей та життєвих моментів допоможуть відшліфувати художні технічні навички та сприятимуть розвитку творчої фантазії.

Досить важко відтворити рухому модель, не маючи певного досвіду в начерках. Тому щоденні, чисельні швидкі рисунки покращують навички малювання, сприяють розвитку зорового сприйняття рухомих об'єктів, тренують окомір, допомагають точно і лаконічно зображувати найістотніші компоненти натури. Ця цілеспрямована, систематична робота також сприяє розвитку навичок швидко і точно виявляти пропорційні, конструктивно-структурні та динамічні закономірності зображуваного об'єкта. Конкретним завданням начерку рухомих об'єктів є розвиток навичок швидкого рисування: відбір найсуттєвішого, виключення другорядних деталей, цілісне сприйняття натури та вдоско-

налення уміння миттєво оцінювати пропорції і характер основного руху загальної форми. «Умейте отобрать нужное, отбросить лишнее, вложить свои чувства и душу – вот и всё!» [5, 6].

Системна робота над начерками передбачає повсякчасну готовність до рисування. Цікавий об'єкт для зображення може з'явитись будь-де та будь-коли, тому ескізні блокноти, художні зошити та шляхові щоденники це обов'язковий супутник художника. За рекомендацією В. Сковронського, для етюдів можна зробити склейку. Блок паперу однакового формату склеюється по торцю клеєм ПВА. [10, 99]. Творчі зошити допомагають відшліфувати художні навички, сприяють розвитку уяви та сприяють накопиченню цікавих ідей.

Техніка і матеріал для начерків, зазвичай зумовлені специфікою виконання конкретного завдання. Зазвичай використовуються лінія, штрих або пляма, також можливо застосовувати комбінацію цих графічних засобів. Лінія може бути просто тонкою чи просто «жирною» або комбінованою. Завдяки зміні товщини лінії підкреслюють вузлові, ближчі частини зображуваного об'єкта.

Замальовки інтер'єру та екстер'єру сприяють розвитку об'ємно-просторового сприйняття зображуваного об'єкту та вдосконаленню практичного застосування законів лінійної перспективи. Чітке визначення точки зору (лінії горизонту) допомагає правильно відтворити будь-який архітектурний об'єкт. По суті це завдання мало чим відрізняється від рисування простих геометричних форм. Виконуючи перспективну побудову зображення інтер'єру, важливо дотримуватися пропорційних відношень частин та цілого стосовно його наповнення (стелі, меблі та ін.). Також важливим є сприйняття групи людей в інтер'єрі як єдиного цілого, композиційної плями, в межах якої визначаються розмір кожної з фігур з урахуванням плановості розташування.

Засвоєння курсу рисунка не може бути суто теоретичним. Розкриття закономірностей конструктивної побудови голови людини, детальне пояснення особливостей анатомічні будови, наведення схем, перегляд репродукцій – є важливим елементом художньої освіти. Але, коли починається практична робота над рисунком, виявляється, що багатьом не вдається застосувати одержані теоретичні знання на практиці. Дуже важливо навчитись вчасно відпрацьовувати всі елементи академічного завдання та отримувати задоволення не тільки від остаточного результату, а й від кожної його складової. Самостійне виконання серії портретів у різній графічній техніці сприяє закріпленню як теоретичної складової, так і практичних навичок поетапного ведення академічного рисунка.

На першому етапі ведеться композиційний пошук. Потрібно визначитися з форматом, розміром і місцем розташування портрета. Зазвичай обирається зважений розмір портрета відносно до аркуша паперу. Зображення повинно бути не дуже великим, але й не малим. Розташування профільного або кутового ракурсу передбачає залишати більше простору перед обличчям. Далі треба максимально точно визначити пропорції обличчя, його характерні риси. В подальшому потрібно сконцентрувати свої зусилля на максимально достовірному виявленню об'єму та форми голови. Якщо при виконанні академічного рисунка потрібно прорисувати всі етапи побудови голови, то при виконанні самостійної

роботи необхідно, не малюючи, врахувати засвоєну раніше конструктивно-анатомічну схему побудови по пам'яті. Рисування портрета моделі з натури передбачає труднощі в зв'язку з тим, що, на відміну від гіпсового зліпка, жива натура має забарвлене обличчя, очі, волосся. Все це відволікає на несуттєві дрібниці та заважає виявленню загальної форми. Зручним помічником у визначенні правильних кутів нахилу голови та її окремих деталей є звичайний олівець. Тримаючи його вертикально або горизонтально та проектуючи стосовно натури, можна легко визначити потрібні кути нахилу, своєчасно знайти похибку та зробити потрібне виправлення. Також олівець використовують для вимірювання пропорцій. Наприклад, вимірюючи пропорції голови, за модуль можна обрати ніс, що зазвичай має вміщуватися чотири рази в загальному вертикальному розмірі голови. На етапі тонового рішення потрібно виключити повтори однакових контрастів, або взагалі їхню відсутність, так званий «сірий» або «в'ялий» рисунок. На завершальному етапі важливо виявити найбільш значущий, формоутворюючий контраст і, не порушуючи тонової градації, зробити тонове підпорядкування задля утворення цілісності зображення.

Насправді, чітке наслідування натури неможливе, бо кожен, бажає він цього чи ні, відтворює в своїй роботі щось особисте. З часом робота художника все більше перетворюється на пошук образу, не затисненого рамками примітивної схожості. Логічним наслідком трансформації стає пошук творчої складової зображення, того, як воно набуває найбільшої характерності, неповторності, не штампованості і в деталях, і в цілому. Акцентування асиметрії, гармонійне співвідношення частин і цілого, естетична довершеність моделювання, оригінальний композиційний пошук – ці складові можна розглядати як засіб для відтворення і розкриття художнього образу. Виконання ескізів декоративно-площинної стилізації тематичного натюрморту, як самостійної роботи з рисунку, стає логічним переходом від реалістичного рисунку до творчої переробки зображення, що хоча і передбачає зв'язок з натурною моделлю, але це зовсім не механічний повтор вже виконаної академічної роботи. Поштовхом до творчої ідеї стає тематичний натюрморт але, в предметах, що його складають можуть кардинально змінюватись пропорції, розташування та й взагалі їх перелік може не відповідати натурній постановці. Симетричність предметів за потребою перетворюється на асиметричність, вони можуть нахилятися, перегортатися, змінювати ракурси, перестають діяти правила лінійної перспективи, але зберігається та загострюється основна сутність зображуваної форми, її характерні ознаки, динаміка і ритм, відштовхуючись від яких починаються пошуки декоративного рішення композиції. Виконання декоративно-площинної стилізації тематичного натюрморту при застосуванні прийомів максимального спрощення, узагальнення та схематизації зображення потребують від автора неабияких зусиль. Незважаючи на простоту, спрощені форми мають швидку дію, вони сприймаються миттєво, але й кожна помилка, випадковість та неточність стає виднішою. Творча імпровізація, стилізація академічного завдання відбуваються за рахунок цілого комплексу набутих навичок рисування та розумінню законів побудови реалістичного зображення, передбачених вивченням академічної дис-

ципліни «Рисунок». У вирішенні цієї задачі стануть в нагоді навички набуті при виконанні начерків з натури і з уяви та розуміння конструктивної будови форми. Тільки осмислений підхід до стилізованого зображення дає позитивний результат. Найбільш виразною стане та композиція, елементи якої не мають повторів і зайвих паралелей з картиною площиною, матимуть збалансовану трансформацію, невипадкову асиметричність, свій особистий ритм, характерну динаміку, що в комплексі відповідає за розвиток образної складової твору.

Першочерговою в художньої творчості може бути тільки художня мета. Заради неї, і тільки заради неї – не плутати з елементарними помилками і незнанням – можна знехтувати анатомічною точністю, яка може заважати цілісно сприймати образ. Звільнення від залежності й диктату «правильної» форми дозволяє отримати безліч варіантів форми художньої, тому що: «Ви розійшлися з зовнішньою стороною дійсності, порушили перспективу тощо, але наблизились до її внутрішнього змісту. Тут неминуча логічна розбіжність, неминучий нормальний конфлікт живописного зображення предмета з самим предметом. І якби не було цієї живописної розбіжності, Мистецтво втратило б всякий сенс» [2, 51].

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про значення системної, індивідуальної, самостійної роботи студентів в засвоєнні академічного курсу «Рисунок». Дослідження еволюції реалістичного зображення, акцентування програмних задач в підготовці фахівців дизайну, що передбачають закладання основ розуміння понять «формалізація» та «стилізація натури» створюють передумови для творчого пошуку, сприяють втіленню авторської ідеї за допомогою аналітично-конструктивного способу мислення.

Висновки. Результатом системного, поетапного виконання самостійних завдань з рисунку є набуття «легкості» виконання, невимушеність і свобода технічної майстерності, засвоєння базових професійних прийомів, практичних навичок, вдосконалення фахових якостей майбутнього дизайнера, становлення його творчої особистості. Практичний досвід в пошуку цікавих та нетривіальних композиційних рішень стає вирішальним в створенні вдалої стилізованої композиції, сприяє розвитку уяви, стимулює розвиток творчого підходу до створення дієвого художнього образу та сприяє розвитку креативного, концептуального мислення, що є важливою складовою професійної підготовки дизайнерів. Виховання навичок самостійного світосприйняття, звички постійно працювати, вдосконалюючись у ремеслі, допомагають долати труднощі розвитку та сприяють росту гармонійної творчої особистості, що є основною ціллю сучасної національної художньо-мистецької освіти.

Література

1. Авсинян О. А. Натура и рисование по представлению: учеб. пособие / О. А. Авсинян. – М.: Из. икусство, 1985. – 151 с.

2. Богомазов О. Живопис та елементи / О. Богомазов. – К. : 1996. – 152 с.

3. Голубева О. Л. Основы композиции / О. Л. Голубева. – М. : Издательский дом «Искусство», 2004. – 117 с.

4. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – СПб.: Азбука, 2005. – 19 с.

5. Карлов Г. Рисование животных и птиц: учеб. пособие / Г. Карлов. – М.: «Ижица», 2002. – 224 с.

6. Ли Н. Г. Основы учебного академического рисунка: уч. пос. / Н. Г. Ли. – М.: Эксмо, 2005. – 479 с.

7. Неизвестный Э. Об искусстве, литературе и философии / Э. Неизвестный. – М.: «Прогресс», 1992. – 240 с.

8. Пименов Ю. Необыкновенность обыкновенного / Ю. Пименов. – М.: «Искусство», 1964. – 352 с.

9. Роден О. Сборник статей о творчестве / О. Роден. – М.: Иностранная литература, 1960. – 128 с.

10. Сковронський В. Технологія живопису та декоративно-прикладного мистецтва: навч. посіб. / В. Сковронський. – К.: 2007.

11. Устин В. Б. Композиция в дизайне: учеб. пособие / В. Б. Устин. – М.: АСТ: Астрел, 2007. – 239 с.

12. Чистяков П. Письма, записные книжки, воспоминания / П. Чистяков. – М.: «Искусство», 1953. – 591 с.

References

1. Avsinian, O. (1985). Nature and drawing on presentation. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].

2. Bogomazov, O. (1996). Painting and elements. Kyiv: [in Ukrainian].

3. Golubeva, O. (2004). Bases of composition. Moscow: Publishing house «Iskusstvo» [in Russian].

4. Kandiskiy, V. (2005). Point and line on a plane. St. Pitsburg: Azbuka [in Russian].

5. Karlov, H. (2002). Drawing of animals and birds. Moscow: «Izhica» [in Russian].

6. Li, N. (2005). Bases of educational academic picture. Moscow: Eksmo [in Russian].

7. Neizvestnyi, E. (1992). About an art, literature and philosophy. Moscow: «Progress» [in Russian].

8. Pimenov, Yu. (1964). Unusual thing usual. Moscow: Publishing house «Iskusstvo» [in Russian].

9. Roden, O. (1960). Collection of reasons about work. Moscow: Inostrannaia literatura [in Russian].

10. Skovronskyi, V. (2007). Technology of painting and decoratively-applied art. Kyiv: [in Ukrainian].

11. Ustin, V. (2007). Composition is in a design. Moscow: Astrel [in Russian].

12. Cistiakov, P. (1953). Letters, notebooks, remembrances. Moscow: Publishing house «Iskusstvo» [in Russian].

УДК 7.017.4:778.534.2

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

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

КОЛОРИТ ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ

***Мета роботи**. Аналіз складових в системі організації колориту щодо екранного живопису; дослідження феномену колориту і аналіз особливостей застосування різних колористичних рішень у фільмах та визначення способів їх реалізації. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні структурно-функціонального та культурологічного підходів, зумовлених необхідністю систематизації по вирішенню завдань колористики шляхом аналізу різновидів колориту в образотворчому мистецтві. **Наукова новизна** дослідження включає уточнення складових та їх вплив на колорит живописного твору, визначення впливу на колорит колірного обхвату в технології екранного живопису, структурований аналіз сучасних варіантів колориту, методи формування колориту в художніх фільмах та аналіз колориту в знакових фільмах. **Висновки.** Колорит – це та складова екранного живопису, яку можна змінювати без будь-яких технічних і технологічних обмежень в залежності від творчого задуму різними способами та засобами. Наприклад, підбором предметних кольорів, колірною температурою освітлення, світлофільтрами, адитивним синтезом різнокольорових світлових потоків, в процесі кольороустановки на пост-продакшені, шляхом регулювання експозиції в окремих ділянках кадру і всього кадру.*

Ключові слова*: колір, колорит, живопис, екран, дисплей, світлофільтр, кадр, фільм, технологія.*

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

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

Колорит экранной живописи

***Цель работы.** Анализ составляющих в системе организации колорита касательно экранной живописи; исследование феномена колорита и анализ особенностей применения различных колористических решений в фильмах и определения способов их реализации. **Методология исследования** заключается в применении структурно-функционального и культурологического подходов, обусловленных необходимостью систематизации по решению задач колористики путем анализа разновидностей колорита в изобразительном искусстве.*

© Гармаш Ю. Т., 2017
© Прядко О. М., 2017

Научная новизна *исследования включает: уточнение составляющих и их влияние на колорит живописного произведения, определение влияния на колорит цветового охвата в технологии экранной живописи, структурированный анализ современных вариантов колорита, методы формирования колорита в художественных фильмах и анализ колорита в знаковых фильмах.* ***Выводы****. Колорит – это та составляющая экранной живописи, которую можно менять без каких-либо технических и технологических ограничений в зависимости от творческого замысла различными способами и средствами. Например, подбором предметных цветов, цветовой температурой освещения, светофильтрами, аддитивным синтезом разноцветных световых потоков, в процессе цветоустановки на пост-продакшене, путем регулирования экспозиции на отдельных участках кадра и по всему кадру.*

Ключевые слова*: цвет, колорит, живопись, экран, дисплей, светофильтр, кадр, фильм, технология.*

Garmash Yuri*, director of photography, associate professor of the Department of the Cinematography, Kyiv National University of Culture and Arts*

Pryadko Aleksandr*, PhD in Technical Sciences, associate professor of the Department of the Cinematography, Kyiv National University of Culture and Arts*

Coloring screen painting

Purpose of Research*. The purposes of the work are the analysis of the components in the system of colouring organization of the screen painting, to study of the phenomenon of colour and the analysis of features of various colour solutions application in films and to determine how to implement them.* ***Methodology****. The methodology of the research consists of the application of structural-functional and cultural approaches. Due to the necessity of systematization of colouring challenges solutions the authors have analysed the variations of colour in the visual arts.* ***Scientific Novelty****. The scientific novelty of the research includes clarification of the components and their impact on the colour of the picturesque works, the determination of the effect on the colour gamut in screen painting technology, the structured analysis of contemporary colouring options, methods of forming colour in feature films and colouring analysis in iconic films.* ***Conclusions****. Colouring is a component of the on-screen painting, which can be changed without any technical and technological limitations. It depends on the creative idea in various ways and means: the selection of subject colour, the colour temperature of the lighting, filters, additive synthesis of multi-coloured light beams in the colour grading for the post-production by exposure control in some areas of the frame and the entire frame.*

Key words: *color, coloring, painting, screen, display, color filter, frame, cinema, technology.*

Актуальність теми дослідження. Щоб прояснити термінологію в темі дослідження, розглянемо спочатку походження, на перший погляд, такого незвичного терміну, як «екранний живопис».

За словами професора С.Д. Безклубенка, кіномистецтво і живопис – близькі родичі: через фотографію, цю технічну дочку живопису й історичну рідну неньку кінематографа. До найважливіших «практичних» здобутків кіно як «новітнього живопису» автор відносить все те цінне, що було напрацьоване за тисячоліття у традиційному живописі – станковому, монументальному, церковному й театральному. Він же вперше довів у своїй роботі, що кіно – не лише нащадок і спадкоємець живопису, воно само – живопис, і далі уточнює – «екранний живопис» [1].

Стосовно кольору, то ще задовго до появи кольорової фотографії, кольорового кінематографа і кольорового телебачення, які використовують різні технології екранного живопису, були не просто спроби, а цілком осмислені спроби

використання кольору при реалізації тих чи інших творчих задумів в чорно-білій фотографії та навіть в чорно-білих фільмах. Мова йшла лише про колір, колоризацію, але аж ніяк не про колорит, про який в епоху чорно-білого кінематографа через недовершеність засобів та технологій можна було тільки мріяти.

Аналіз досліджень і публікацій. Про роль кольору та про можливості кольору в фільмі, про колорит на прикладі особисто відзнятих фільмів досліджує та дає перші практичні рекомендації кінооператор Л.В. Косматов [2]. Вирішення деяких колористичних задач в фотомистецтві розглядає в своїй книзі «Бесіди про фотомайстерність» Л.П. Дико [3]. Естетичне освоєння кольору в кінематографі аналізує В.Г. Горпенко в монографії «Архітектоніка фільму» і дає узагальнене трактування колориту [4]. Деякі теоретичні питання, що стосуються колориту і творчої роботи кінооператора при реалізації різних варіантів кольорових рішень у фільмах розглядає В. Желєзняков [5].

У своїй монографії «Відеологія» С.Д. Безклубенко робить перші спроби аналізу колориту екранного зображення на прикладі кількох знакових фільмів, таких як «Чорна курка, або підземні жителі» (режисер В. Гресь, оператори О. Владимиров і П. Степанов, художник О. Левченко), «Вечір на Івана Купала» (режисер Ю. Ільєнко, оператор В Ільєнко, художник П. Максименко) та елементи колористики в фільмах «Іван Грозний» (режисер С. Ейзенштейн, оператор Москвін, художник І. Шпінель), «Мічурін» (режисер О. Довженко, оператор Л. Косматов, художники М. Богданов, Г. М'ясников), «Червона пустеля» (режисер Мікеланжело Антоніоні, оператор Карло Ді Пальма, художники П'єро Полетто, Джітт Магріні) [1].

Аналіз кольору як такого і про його значення в живописному мистецтві взагалі провів Л.І. Сотник [6]. Про колорит в живописних творах писали С.С. Алексєєв [7], А.С. Зайцев [8], Волков Н.Н. [9].

Проте сьогодні все ще є актуальним виконання комплексного аналізу стосовно формування колориту екранного живопису та ключових факторів впливу на нього. Тобто визначення колористичних задач в нових екранних технологіях ще потребує уточнення і доопрацювання з точки зору їх реалізації в творах екранного живопису.

Мета статті – дослідити складові в системі організації колориту стосовно екранного живопису, дослідити феномен колориту та проаналізувати особливості застосування різних колористичних рішень у фільмах та визначення способів їх реалізації.

Виклад основного матеріалу. Щоб розглядати колорит і дати йому оцінку в творах екранного живопису, потрібно дати визначення терміну «колір». З однієї сторони, колір існує незалежно від нас, як фізичне явище природи. Феномен кольору полягає в тому, що з точки зору фізики – це світлові випромінювання певної довжини хвилі і певної потужності – тобто їх можна об'єктивно виміряти за допомогою приладів. При цьому параметри кольору, з одного боку, можна задати на екрані дисплея, монітора, налаштувати відеопроекцію та абсолютно точно математично змоделювати. Так, використовуючи фізичну сутність світла та його параметрів, були створені кольорові кіно- і

фотоплівки, системи кольорового фотодрукування і кольорового фільмодрукування, системи аналогового і цифрового кольорового телебачення, технології цифрового кінематографа і технології відеопроекції. А з другого боку, колір – це суб'єктивне відчуття, яке формується в системі зору людини і при цьому одночасно створює певний психо-емоційний настрій у глядача при перегляді екранного зображення.

Тому особливості нашого сприйняття при різному поєднанні кольорів живописного екранного зображення уже у вигляді колориту слід розуміти, усвідомлювати і враховувати фотомайстру, кіно- та телеоператору в своїй творчості, оскільки результат їх роботи оцінюється глядачем візуально, тобто суб'єктивно.

У живописі термін «колорит» почали застосовувати на початку XVIII століття. Хоч при перекладі з латині це слово означає «колір», але на практиці це поняття набуває набагато ширшого значення. Бо колорит – це не просто сукупність кольорів, а кольори в їх поєднанні. Більш того, це не просте поєднання фарб чи випромінювань з різною довжиною хвиль, а складна система організації кольору, складовими частинами якої є колірний тон, напівтон, світлота, тональність, гама, насиченість (чистота кольору), предметний колір, локальний колір, колірний обхват, відтінок, та вальор (від фр. valeur – вартість, цінність, що має два значення: в широкому сенсі слова – це елемент світлотіні, робота градаціями (що характерно для творів чорно-білої графіки), а в іншому сенсі – це певна якість кольорової плями, яка модифікується щодо насиченості та світлоти колірного тону одночасно). У загальному визначенні про всі ці складові можна говорити як про елементи живописної мови або як про образотворчі засоби екранного живопису. Особливе значення для створення колориту екранного живопису, як і для живопису взагалі, має колірний обхват.

Колірний обхват показує, яку частину кольорів доступних для сприйняття оком людини відтворює той чи інший живописний твір, в залежності від технології його створення (виготовлення). Це своєрідно трансформоване колірне коло в колірний графік МКО (Міжнародна комісія по освітленню МКО – CIE, англ. скорочення). «Підковоподібна» фігура (див. рис.) наглядно показує весь діапазон кольорів, доступних для сприйняття оком людини. По краю-периметру цієї фігури розташовані чисті кольори (вказано довжини хвиль – від 380 нм до 700 нм). Тим чи іншим координатам X та У на графіку відповідають різні кольори. Наприклад, для білого кольору з різною колірною температурою будуть наступні координати точок: для рівноенергетичного спектру E з Т=5400ºК – це X=0,33, У=0,33; для джерела світла D65 з Т=6504ºК – це X=0,3127, У=0,3920; для А з Т=2850ºК – це X=0,45, У=0,4 і т.д.

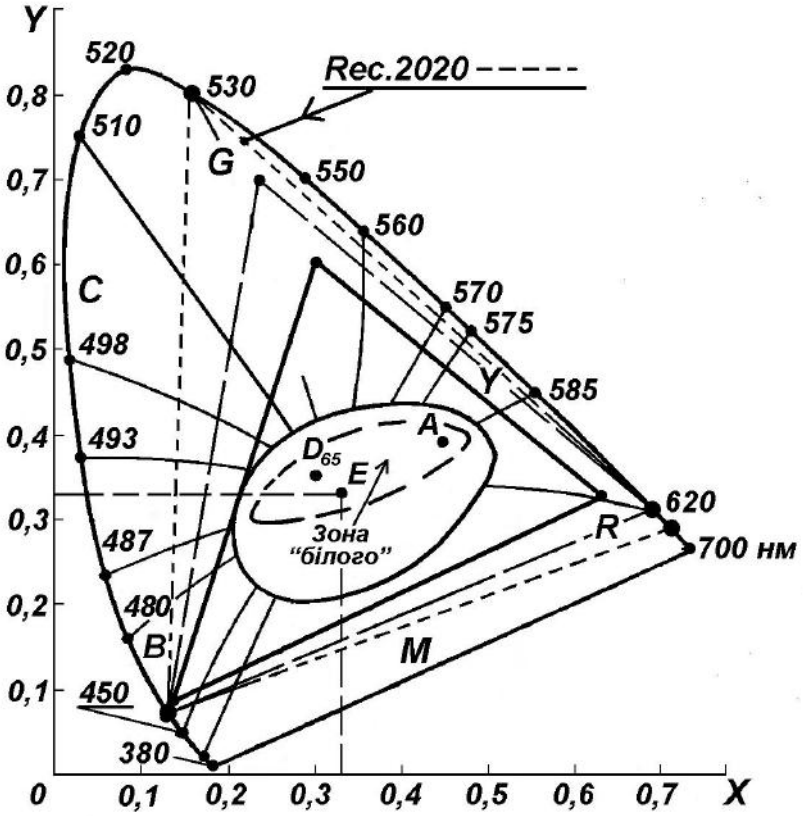


Рис. Колірний графік МКО (CIE 1931)

Якщо всередині цього графіка розташувати фігуру іншої форми, то на площі, яку вона займатиме, і буде знаходитись область доступного колірного охвату для даної технології відтворення кольорів. Для типового RGB-простору ця площа буде обмежена трикутником. Сьогодні в технологіях екранного живопису колірний обхват стандартизований згідно Recommendation ITU-R BT.709 (Rec.709) і на приведеному графіку – це найменший за розміром трикутник. Але екранні технології невпинно рухаються вперед, і їхній колірний обхват вже наближається до колірного обхвату ока людини. Середнього розміру трикутник – це стандарт DCI P3, а найбільший трикутник, обмежений короткими штриховими лініями, – це новий, перспективний стандарт Rec.2020 (Ultra HDTV) з найбільшим колірним обхватом [10].

Колірний обхват в сучасному екранному живописі значно перевищує колірний обхват творів станкового живопису та їх поліграфічних репродукцій.

У колориті можуть бути перебільшення, тобто певні акценти за насиченістю. Це ще одна його особливість. А інша особливість – це виключна тональність колориту, який не відповідає дійсності, але має авторський, чітко виражений загальний тон. Тобто колорит – це система забарвлень живописного твору, яка в результаті сприймається як єдине ціле. Дослідник С. Ландо зробив розширену класифікацію колористичних живописних рішень за домінуючими кольоровими тонами, по багатству розробки відтінків різних тонів, по насиченості кольорів і по світлоті [11]:

• Світлий і темний колорит («Жінка, яка миє спину» Едгара Дега проти «Анжелюс» Жана Франсуа Мілле; «Юдіта з головою Олоферна» Джорджоне да Кастельфранко проти «Святий Себастьян» – Тіціана Tiziano Vecellio).

• Колорит, побудований на яскравих, насичених кольорах («Червоні виноградники в Арлі» – В. Ван Гог, «Пісня про Шамбалу» – М. Реріх).

• Колорит, побудований на ненасичених кольорах («Анна Павлова в балеті Сільфіди» – В. Серов).

• Колорит, яких включає всю кольорову гаму («Купчиха за чаєм» – Б. Кустодієв).

• Колорит, який мало розрізняється за колірним тоном (практично монохроматичний, отриманий за рахунок різної світлоти і різної насиченості тонів) можна побачити в анімаційних фільмах «Казка казок» та «Журавель і чапля» (реж. Ю. Норштейн, художник Ф. Ярбусова).

• Колорит з багатством кольорових відтінків шкіри людини, особливо обличчя. Цей колорит найбільш складний як в станковому живописі, так і в екранному живописі, можна побачити в роботах Е. Дега «Зачісування жінки» і Тіціана «Каяття Магдалини». Цей колорит надзвичайно важливий для кіно-телеоператора, так як око глядача найбільш критично оцінює тілесний колір шкіри людини.

• Колорит, побудований на кількох кольорах, позбавлених відтінків (на поєднанні кількох локальних кольорів написана декоративна радісна картина Анрі Матісса – «Танок» , роботи К.С. Петрова-Водкіна – «Купання червоного коня», «Мати»)

• «Вітражний» колорит («Жінка короля» – Поль Гоген).

• Теплий колорит («Повернення блудного сина» – Рембрандт ван Рейн).

• «Землистий» колорит (окремий випадок теплого колориту – «Гітарист-бурлака» – В.Г. Пєров; серія «картин з пекла» фотографа і художника Здзислава Бексиньського).

• Холодний колорит («Старий сліпий гітарист» – Пабло Пікассо, «Царівна-лебідь» – М. Врубель).

• Тепло-холодний колорит – досить часто будується на взаємнодоповнюючих кольорах: синій і помаранчевий, голубий і червоний («Враження. Схід сонця», "»Водяні лілії» – Клод Моне).

• Колорит, побудований на «слабких» кольорових поєднаннях з використанням значної насиченості та (або) використання ахроматичних чорних і білих тонів на противагу кольоровим («Зимова ніч"» – К.А. Коровін, «Вільно. Базар біля стіни» – М.В. Добужинський).

• Колорит, побудований на «характерних» кольорових поєднаннях (за І.В. Гете): синій і зелений, червоний і зелений, синій і червоний («Масловка» – Ф.А. Малявін, «Різдво Іоана Хрестителя» – Тінторетто – Jacopo Robusti). Як правило, два основних кольори вирішують колорит картини. Картини, виконані в такому колориті, надають відчуття сили, енергії, особливо, якщо присутній червоний колір.

• Колорит, побудований на взаємодоповнюючих кольорах (це колорит імпресіоністів і Ван Гога; в картині «Прогулянка» Марка Шагала (зелений-пурпурний, червоний-блакитний); «Портрет Вінсента ван Гога» Анрі Тулуз-Лотрека (синій-помаранчевий, пурпурний-зелений). Колорит, побудований на цих

кольорах, одночасно і багатий і артистичний, так як обмежує себе всього двома тонами, які знаходяться на двох протилежних точках колірного кола.

Потрібно віддати належне неперевершеному таланту О.П. Довженка, який разом з оператором Л. Косматовим, створив чи не вперше в кольоровому кінематографі дійсно живописне зображення зі своєрідними колористичними рішеннями в фільмі «Мічурін» (1948 р.). Перед цими зйомками О.П. Довженко написав в статті «Колір прийшов» (1945 р.): «Проблема колориту в кінофільмі відмінна від проблеми колориту в станковій картині. Вона в багато разів складніша. Боротьба з пістрявістю, з надлишком деталей у фільмі повинна провадитись кінорежисером особливо напружено у цілій тисячі окремих шматків, розрізнених місцем і часом, але розрахованих на гармонійне сприйняття в послідовному чергуванні» [12, 124].

Сьогодні без особливих проблем можна відтворити найрізноманітніші колористичні рішення в творах екранного живопису. Для цього є всі необхідні технічні засоби і технології: освітлювальні прилади, різноманітні штучні джерела світла, відбивачі світла, об'єктиви, зйомочні і освітлювальні світлофільтри, прилади додаткової дозованої засвітки, хімічні реактиви (при роботі з фото- чи кіноплівкою), спеціальні фарби для декорацій і костюмів і, нарешті, різноманітні системи аналогової і цифрової кольорокорекції.

Оператору постійно доводиться вирішувати різні колористичні завдання. Наприклад, якщо потрібно створити враження холодного, похмурого ранку, то освітлення об'єкта зйомки повинно бути виконано в холодній – синій, блакитній тональності, – а наявні «теплі» деталі в процесі кольорокорекції розбілити, наблизити до ахроматичного кольору. Колір червоних елементів можна змістити в зону пурпуру, а жовтих – в лимонно-жовту, помаранчеві потрібно розбілювати до втрати кольоровості. Якщо ж потрібно створити враження затишного зимового вечора біля каміна, то виникає необхідність змінювати «тепло-холодні» відношення. Тобто створити фільтрами світловий ефект синіх сутінок за вікном, а всередині будинку (також використовуючи світлофільтри) – тепле, жовтогаряче освітлення. Літній захід сонця можна побудувати на різних відтінках теплої частини кольорового кола, «холодні» ж деталі змістити в теплу сторону, адже і синій може бути тепло-синім.

Робота оператора з кольором складається з двох, на перший погляд протилежних задач. З однієї сторони, бажано, щоб в екранній технології живопису від камери до дисплея, монітора та проекції (будь то плівкова чи цифрова технологія) відтворювались всі предметні кольори такими, якими бачить їх наше око, не вносячи ніяких спотворень. Але з іншої, оператор завжди має бажання втрутитися в передачу кольорів, змінюючи її у відповідності зі своїми творчими задачами, тобто хоче створювати наперед задуманий колорит вже на етапі зйомки. У екранних технологіях предметний колір різних кольорових поверхонь, що формують середовище, простір для зйомок в інтер'єрі чи в павільйоні, в значній мірі залежить від колірності освітлення, яка в реальних умовах ніколи не буває постійною і змінюється в доволі значному діапазоні, змінюючи таким чином всі предметні кольори, їх кольоровий тон і насиченість. І цей фактор потрібно враховувати і постійно контролювати колірну температуру джерел світла. Тобто колорит в екранних мисте-

цтвах – це постійні зміни його складових, які виникають як в межах кадру, так і при поєднанні кадрів в процесі монтажу, що вимагає їх кольорокорекції в процесі пост-продакшену. Так, в процесі зйомок специфічними носіями руху кольору в кадрі є видозміни тону, рефлексів, відблисків, нюансів, відтінків та вальорів, холодності та теплоти, близькості та віддаленості, їх підсилення чи послаблення тощо. Цсі ці зміни утворюють так званий динамічний колорит.

Формування колориту починається з організації середовища. У постановочному кіно та телебаченні це, в основному, завдання художника (безумовно, під знаком загального зображального рі¬шення). До цього додаються зусилля художників по підбору костюмів, гриму, які вносять свою частку в загальне колористичне рішення. В документально-публіцистичних видах екранного живопису цими процесами, в основному, керує безпосередньо оператор. Крім того, потім настає етап організації оператором колористичної гами майбутнього зображення за допомогою світла, плівок, застосування додаткових операторських пристроїв (фільтрів, відбивачів тощо), налаштування параметрів цифрових камер. Разом з тим, вирішення колористичного завдання – це суто творчий процес, який на першому етапі його реалізації ав процесі зйомок складається з двох послідовних операцій: вибору відповідних кольорових фактур або відповідних предметних кольорів і об'єднання цих предметних кольорів єдністю освітлення. Отже, колорит в екранних мистецтвах формується як певна єдність кольорових компонентів зображення, закладених в процесах зйомок, кольорокорекції та монтажу.

Самою досконалою системою екранного живопису можна вважати таку, яка передає всі зміни предметних кольорів, тобто передає їх точно так, як бачить наше око в різних умовах освітлення. Але тільки через багато років кольорові фільми почали зніматися з врахуванням цієї обставини. Методику отримання особливого, збагаченого вальорами колориту, який потім отримав назву «живописний стиль», оператор Георгій Рерберг втілив спочатку при зйомках фільмів «Дворянське гніздо» (1969), «Дядя Ваня» (1970) А. Кончаловського, а потім – при зйомках «Дзеркала» (1974) А. Тарковського та «Зорепаду» (1981) І. Таланкіна. Згодом багато операторів опанували такий стиль, при якому підхід до створення колориту в екранному живописі нічим не відрізняється від того, яким користуються в класичному станковому живописі з часів імпресіоністів.

Сьогодні у режисера і оператора є практично нічим не обмежена можливість розробити і втілити в екранне зображення будь-який колорит фільму. Це не складно помітити в фільмі «Бердмен» (Birdman), в якому за унікальний екранний живопис отримав статуетку Оскара в 2015 р. оператор фільму Еммануель Любецьки. Ця драматична чорна комедія режисера, продюсера і сценариста Алехандро Гонсалеса Іньярріту крім операторського Оскара отримала ще три – за кращий фільм, за режисуру, за кращий сценарій. Робота зі світлом і кольором для оператора була лише частиною всіх компонентів зображального рішення фільму, але одночасно і найвагомішою. Створення того чи іншого колориту в різних кадрах фільму забезпечували освітлювальні прилади з джерелами світла різної колірної температури – лампи розжарювання, люмінесцентні лампи, металогалогенні лампи та світлодіоди. Використання зелених ефектних світлофільтрів створювало зе-

млисто-брудний колорит в сценах коридору театру, який викликав асоціації дискомфорту і навіть важкого запаху непровітрюваних приміщень. Обшарпані, потріскані стіни і стеля в закуліссі театру, забарвлені в коричневі, сіро-коричневі кольори, дають відчуття тяжких буднів актора, і тому побудовані на дисгармонії. Для забезпечення ефектів різнокольорового освітлення сцени театру оператор встановив на її стелі потужний світлодіодний прилад, який не тільки змінював в процесі зйомки колір випромінювання, але й міг рухатись в залежності від точки зйомки. Прекрасно відтворений колорит сутінок та кадрів нічного міста. Узагалі колорит зображення в фільмі постійно змінюється від кадра до кадру: однотонний синій та червоний колорит змінюють кадри, які включають всю кольорову гаму в ненасичених тонах. Відчувається, що оператор і режисер вільно володіють прийомами побудови колориту, досконально знаються на гармонії кольорів. Кадри, сцени, епізоди фільму постають у вигляді багатогранного екранного живописного твору найвищого рівня художнього смаку.

Наукова новизна дослідження включає уточнення складових та їх вплив на колорит живописного твору, визначення впливу на колорит колірного обхвату в технології екранного живопису, структурований аналіз сучасних варіантів колориту, формування колориту в художніх фільмах та аналіз отримання колориту в знакових фільмах.

Висновки. Колорит – це та складова екранного живопису, яку фотомайстер, а в кіно – оператор, режисер, художник по костюмах, художник по гриму, художник-постановник, колорист пост-продакшену можуть змінювати без будь-яких технічних і технологічних обмежень в залежності від творчого задуму різними способами:

- Першим і найпростішим може бути ретельний підібір предметних кольорів, які мають місце в кадрі. Базовими в цьому підборі звичайно є тілесний колір і світлота шкіри обличчя актора, оскільки якраз обличчя людини є основним сюжетним компонентом будь-якого кадру.

- Другий – це вибір кольоровості освітлення, або іншими словами, це вибір «опорного білого» з тією чи іншою колірною температурою. Це досить широкий діапазон "пресетів" установки колірної температури (денне світло – 5600ºК, лампа розжарювання – 3200ºК та інші фіксовані значення), або ж джерело світла з якимось іншим значенням цього параметру. У результаті вибору того чи іншого «опорного білого» відбувається зміщення системи вальорів в «теплий"» чи «холодний» бік.

- Третій, який доповнює другий, – це використання як зйомочних, так і освітлювальних світлофільтрів.

- Четвертий – це використання принципу адитивного синтезу шляхом змішування потоків світла компліментарних кольорів (зазвичай «теплих» і «холодних» з використанням світлофільтрів або різних за кольоровою температурою джерел світла), які при адитивному складенні дають той же «опорний білий».

- П’ятий – це зміна при допомозі технологічного обладнання кольороустановки (color grading) та спеціальної комп’ютерної обробки в процесі пост-продакшену окремих ділянок фінального цифрового зображення з тим, щоб змі-

нити предметний колір, наприклад, обличчя, або волосся, або очей (у випадку корекції відзнятого портрету), або колір неба (для корекції колориту пейзажу).

- Шостий спосіб – це зміна освітленості на об'єкті зйомки і в площині кадру в цілому та контрасту освітлення, тобто за рахунок зміни величини експозиції, яка припадає на ту чи іншу ділянку об'єкта зйомки.

При створенні екранного живописного твору завжди використовуються відразу декілька цих способів, які доповнюють один одного.

Література

1. Безклубенко С. Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / С.Д. Безклубенко. – К.: Альтерпрес, 2004. – 328 с.

2. Косматов Л. В. Колорит фильма / Л. В. Косматов, Т. Р. Тер-Гевондян. – М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1981. – 72 с.

3. Дыко Л. П. Беседы о фотомастерстве / Л. П. Дыко. – М.: Искусство, 1977. – 275 с.

4. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В 5 т. / В. Г. Горпенко. – Т.4: Архітектоніка кольору, Ч. ІІ: Видова специфіка кольору. – К.: КДІТМ, 2000. – 138 с.

5. Железняков В. Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор / В. Н. Железняков. – М.: ВГИК, 2001. – 286 с.

6. Сотник Л. І. Колір і його значення в мистецтві / Л. І. Сотник // Вісник ХДАМД : [Наук. Журнал]. – Х.: ХДАМД, 2015. – №6. – С. 32-36.

7. Алексеев С.С. О колорите / С.С. Алексеев. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 176 с.

8. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М.: Искусство, 1986. – 206 с.

9. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – М. : Искусство, 1985. – 480 с.

10. Parameter values for ultra-high definition television systems for production and international programme exchange / Recommendation ITU-R BT2020. – 10/2015. – 8 p. p.

11. Ландо С. Фотокомпозиция для киношколы / С. Ландо. – СПб.: Политехника-Сервис, 2009. – 320 с.

12. Довженко О.П. Твори. В 5-ти т. / О.П. Довженко. – К.: Дніпро, 1965. – Т. 4. – 356 с.

References

1. Bezklubenko, S. (2004). Videology. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

2. Kosmatov, L. (1981). The coloring of the film. Moscow: Buro propagandy sovetskogo kinoiskusstva [in Russian].

3. Dyko, L. (1977). Conversations about the photo skills. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

4. Gorpenko, V. (2000). Architectonics of the film: director means and methods off forming patternson-screen spectacle. Kyiv: KDITM [in Ukrainian].

5. Zheleznyakov, V. (2001). The color and contrast. Technology and creative choice. Moscow: VGIK [in Russian].

6. Sotnyk, L. (2015). Color and its meaning in art. Visnyk KhDAMD, 6, 32-36 [in Ukrainian].

7. Alekseev, S. (1974). The coloring. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo [in Russian].

8. Zaitsev, A. (1986). The science of color and art. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

9. Volkov, N. (1985). Color in the painting. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

10. Parameter values for ultra-high definition television systems for production and international programme exchange. (2015). Recommendation ITU-R BT2020, 10/2015, 8 [in English].

11. Lando, S. (2009). Photocompositions for film school. St. Petersburg: Politehnika-Servis [in Russian].

12. Dovzhenko, O. (1965). Works: in 5 volumes. Volume 4. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

УДК 7.73.-033.6:929](477.42) О.Цвєтков

Корусь Олена Павлівна,
аспірант Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського,
старший науковий співробітник
Національного музею «Київська картинна галерея»

ТВОРЧІСТЬ РОСІЙСЬКОГО СКУЛЬПТОРА-АНІМАЛІСТА ОЛЕКСІЯ ЦВЄТКОВА НА ГОРОДНИЦЬКОМУ ФАРФОРОВОМУ ЗАВОДІ

Історія малої пластики Городницького фарфорового заводу (далі – ГФЗ) 1950-х років досліджена досить фрагментарно. Загалом її відтворення зводилося до переліку трьох-чотирьох імен скульпторів, орієнтовного визначення жанрово-тематичної направленості творів та опису окремих екземплярів. Велика кількість робіт досі лишається без авторства, їх назви, імена авторів та їх біографічні дані не відомі і не введені у науковий обіг. Цей матеріал покликаний заповнити цю лакуну у вивченні малої пластики ГФЗ, а також – у біографії одного з митців, що працював на той час на заводі. ***Метою статті*** *є дослідження частини доробку скульптора-аніміаліста О. Цвєткова, створеного на ГФЗ, упорядкування творів в каталожний перелік.* ***Методологія****. Дослідження полягає у застосуванні історико-логічного, аналітичного, порівняльного, описового та систематизаційного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє відтворити певний епізод творчої біографії майстра, ідентифікувати та структурувати частину асортименту малої пластики підприємства початку 1950-х років.* ***Наукова новизна роботи*** *полягає в атрибуції безіменних творів анімалістики ГФЗ, поверненні імені скульптора Олексія Цвєткова в історію українського фарфору, конкретизації часового інтервалу роботи художника на заводі, ідентифікації його творів з-поміж продукції ГФЗ, укладанні анотованого каталогу робіт, створених ним під час роботи на заводі.* ***Висновки.*** *У статті уточнено факти біографії майстра, вперше відображено та охарактеризовано ранній етап творчості художника ГФЗ Олексія Цвєткова, уперше введено в науковий обіг його твори, зроблені у фарфорі – матеріалі, до якого скульптор в подальшому творчому житті ніколи не звертався. В історію малої пластики ГФЗ повернено назви та авторство, уточнено датування певної кількості виробів в аніміалістичному жанрі, що був провідним в асортименті пластики заводу того часу, охарактеризовано їх художні особливості.*

Ключові слова. Олексій Цвєтков, Городниця, Городницький фарфоровий завод, ГФЗ, фарфор, мала пластика, аніміалістика, скульптура.

Корусь Елена Павловна, *аспирант Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского, старший научный сотрудник Национального музея «Киевская картинная галерея»*

Творчество российского скульптора-анималиста Алексея Цветкова на Городницком фарфоровом заводе

История малой пластики Городницкого фарфорового завода (далее – ГФЗ) 1950-х годов исследована достаточно фрагментарно. В целом ее воссоздание сводится к перечню трех-четырех имен скульпторов, ориентировочному определению жанрово-тематической направленности произведений и описания отдельных экземпляров. Большое количество ра-

© Корусь О. П., 2017

бот до сих пор остается без авторства. Данный материал призван заполнить эту лакуну в изучении малой пластики ГФЗ, а также – в биографии одного из художников, работавших в то время на заводе. ***Целью статьи*** *является исследование части наследия скульптора-анималиста А. Цветкова, созданного на ГФЗ, упорядочивание произведений в каталожный перечень.* ***Методология*** *исследования состоит в использовании историко-логического, аналитического, сравнительного, описательного и систематизирующего методов. Указанный методологический подход позволяет воссоздать определенный эпизод творческой биографии мастера, идентифицировать и структурировать часть ассортимента малой пластики предприятия начала 1950-х годов.* ***Научная новизна работы*** *состоит в атрибуции безымянных произведений анималистики ГФЗ, возвращении имени скульптора Алексея Цветкова в историю украинского фарфора, конкретизации временного интервала работы художника на заводе, идентификации его произведений среди продукции ГФЗ, составлении аннотированного каталога работ, созданных им во время работы на заводе.* ***Выводы.*** *В статье уточнены факты биографии мастера, впервые отображен и охарактеризован ранний этап творчества художника ГФЗ Алексея Цветкова, впервые введены в научный оборот его произведения, сделанные в фарфоре – материале, к которому скульптор в дальнейшей творческой жизни никогда не обращался. В историю малой пластики ГФЗ возвращены названия, авторство, уточнены датировки определенного количества изделий в анималистическом жанре, который был ведущим в ассортименте малой пластики завода того времени, охарактеризованы их художественные особенности.*

Ключевые слова. *Алексей Цветков, Городница, Городницкий фарфоровый завод, ГФЗ, фарфор, мала пластика, анималистика, скульптура.*

Korus Olena, *Postgraduate of the Rylsky Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology, Senior Researcher of the National Museum "Kiev Picture Gallery"*

The Oeuvre of the Russian sculptor-animalist Olexiy Tsvetkov at the Gorodnitskiy porcelain factory

Purpose of Research. *The history of Gorodnitskiy porcelain factory figurine (further – GPF) of 1950`s has been researched fragmentally. In general, it consists of some sculptor`s names, determination of figurine`s genre and theme`s and description some of them. Many sculptures are still remaining without attribution, their author`s names and biography data are unknown and still not entered into scientific circulation. The purpose of this materials is to fill gaps in the study of the GPF` figurine, and also – in the biography of one of the artists who worked on the factory at that time. The purposes of the article are to research the part of O. Tsvekov, a sculptor-animalist, heritage, that he created at the GPF and to systematise his works into the catalogue list.* ***Methodology.*** *The methodology of the research consists of history-logical, analytic, comparative methods, description and systematisation. The mentioned methodological approach allows to re-create the certain episode of sculptor`s biography, to identify and to structure the part of assortment of the factory`s porcelain figurine of the beginning of the 1950s.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty includes the attribution of anonymous GPF`s works of animalistic genre, the bringing back the sculptor Oleksij Tsvekov`s name to the history of Ukrainian porcelain, the specifying the time interval of the artist`s working on the factory, the identification of his works among GPF`s production, the making up the annotated catalogue of works, which he created during his work at the factory.* ***Conclusions****. In the article the artist`s biography facts have been specified. The author is the first who traces the early creative stage of the GPF`s artist and characterize it. The author is the first who analyses Tsvetkov's porcelain works. The names and authorship of sculptures have been returned into the history of the GPF's porcelain figurine. The author has returned the dating of a certain number of products in animalistic genre, which was leading in that time factory`s figurine assortment and characterized their art features.*

Key words. *Olexiy Tsvetkov, Gorodnitsa, Gorodnitskiy porcelain factory, GPF, porcelain, figurine, animal genre, sculpture.*

Актуальність теми дослідження. В історії малої пластики Городницького фарфорового заводу 1950-х років є багато «білих плям». В літературі її розвиток окреслений загальними зауваженнями про роботу на заводі скульпторів попереднього довоєнного етапу та тематику їх творів. Між тим є вироби досі безіменні, з якими асоціюється тогочасна продукція заводу. Це, зокрема, твори анімалістичного жанру, що випускалися масовим тиражем, і у великій кількості зустрічаються сьогодні на ринку. З-поміж них – мала пластика російського скульптора Олексія Цвєткова, чий творчий доробок, виконаний на Городницькому фарфоровому заводі, до цього часу був невідомим. Оскільки художник працював на заводі недовго і не демонстрував свої твори на художніх та промислових виставках, його ім'я в історії вітчизняного фарфору майже ніде не зафіксовано. Без визначення авторства в літературі репродуковано шість його робіт [1, 41-43, 48, 61], [3, 285, 286, 287, 290], одна з них – з помилковою атрибуцією [3, 288], лише одна – композиція з чотирьох фігур «Квартет» – з вказуванням його авторства [2]. Дану статтю присвячено маловідомому та недослідженому епізоду творчості Олексія Цвєткова, який починав свій творчий шлях як скульптор малої фарфорової пластики на ГФЗ, а потім став знаним російським майстром станкової скульптури анімалістичного жанру.

Вивчення творчого доробку художника на ГФЗ є важливим та необхідним для відтворення історії малої пластики заводу, а також для вивчення музейних та приватних збірок. Актуальність систематизації інформації про майстра та його творчість на заводі зумовлена тим, що в літературі початковий етап його діяльності не відображений, отже, – оприлюднення виявлених нових фактів доповнить уявлення про нього. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення історії малої фарфорової пластики України, для визначення/атрибуції творів ГФЗ у музейних та приватних збірках.

Аналіз досліджень і публікацій. Біографія й творчість скульптора ГФЗ – Олексія Цвєткова не висвітлені в спеціальній літературі як радянського, так і новітнього часу. У працях головних дослідників історії українського фарфору початку 1950-х років – Пантелеймона Мусієнка[1] та Лева Долинського[2]. Його імені немає з-поміж майстрів, що плідно працювали над анімалістичним жанром. Єдину згадку про нього маємо у монографії Ольги Школьної, що вийшла друком останнім часом, де ім'я О. Цвєткова значиться в переліку майстрів Городниці, щоправда час його роботи на підприємстві визначені приблизно – 1940-ві – 1950-ті роки [9, 357]. Зазначимо, що факт роботи скульптора на підприємстві не відображений у жодній біографічній довідці про нього в інтернет-мережі. Можливо, сам художник не був прибічником його оприлюднення, вважаючи початковий етап творчості учнівським та не індивідуалізованим.

Вивчення біографії майстра, архівних джерел [5; 6; 7; 8;], а також запис спогадів скульптора Владислава Щербини[3], що працював на підприємстві одночасно із О. Цвєтковим, дозволили точно визначити час роботи останнього на заводі та виявити створені ним для виробництва твори.

Метою статті є дослідження частини доробку скульптора-аніміаліста О. Цвєткова, створеного на ГФЗ; упорядкування творів в каталожний перелік.

Виклад основного матеріалу. Олексій Сергійович Цвєтков народився в 1924 році в селянській сім`ї, в селищі Букарєво Тверської губернії. Із початком Другої світової війни пішов добровольцем на фронт, був важко поранений, втратив ногу. Після війни вступив у Ленінградське вище художньо-промислове училище ім. В. І. Мухіної (нині – Санкт-Петербурзька державна художньо-промислова академія імені О. Штігліца), яке закінчив у 1950 році. У ті часи вихованці училища по закінченні навчання обов'язково отримували направлення на роботу на ті підприємства країни, де відчувався брак кваліфікованих кадрів. Вірогідно, між підприємствами «Укрфарфорфаянсу» й училищем було укладено угоду про направлення випускників на роботу на фарфорові заводи УРСР. Це припущення підтверджено наступними фактами: по його закінченні в 1955 році Віра Яцевич отримала направлення на роботу на Коростенський фарфоровий завод, в 1966 році – Петро Печорний – на ГФЗ. Так само і Олексій Цвєтков по закінченні училища в 1950 – 1952 роках працював в художній лабораторії ГФЗ.

Іл. 1. О. Цвєтков в заводському музеї Городницького фарфорового заводу. 1951 рік. Фото – архів В. Щербини.

У деяких інтернет-джерелах зазначається, що О. Цвєтков закінчив училище у 1951 році [10]. Однак, у протоколах засідань художніх рад тресту «Укрфарфорфаянс» його ім'я зафіксовано вже в жовтні 1950 року та чітко вказано його посаду на ГФЗ – «скульптор» [5, 28]. Нами виявлено, що останній огляд його творів на художній раді відбувся у березні 1952 року. Таким чином, можемо стверджувати, що художник працював на заводі принаймні півтора року. Цей часовий інтервал підтверджують і спогади В. Щербини[4], який прийшов працювати на ГФЗ в 1950 році, а в 1951 перевівся на Баранівський фарфоровий завод. Як він згадує, згодом після його від'їзду О. Цвєтков полишив завод і переїхав до Москви. Йому, як і багатьом молодим спеціалістам, не подобалося жити в оточеному лісами, віддаленому від культурних центрів селищі, та працювати над скульптурою в скутих запитами виробництва межах.

У приватному архіві В. Щербини збереглося унікальне фото того періоду (іл. 1), де його колега зображений в інтер'єрі заводського музею біля фарфорового герба СРСР. Протягом життя художники підтримували дружні стосунки, щоразу зустрічалися, коли В. Щербина приїздив до Москви. Зі створених колегою на заводі робіт В. Щербина відзначає образ шуліки, що сидить на скелі, як приклад переконливо природного зображення птаха (іл. 2).

іл. 2. О. Цвєтков. Скульптура «Шуліка». 1950. ГФЗ. Фарфор, підглазурний розпис. Фото – О. Корусь. Приватна збірка.

З переїздом до Москви Олексій Цвєтков розпочав працювати в дереві, що стало найголовнішим матеріалом, в якому він досяг значних успіхів. Його прийняли до спілки художників, йому надали почесне звання Заслуженого художника Російської Федерації. Будучи інвалідом війни, він очолював спілку ветеранів. З часом О. Цвєтков став одним з найкращих вітчизняних скульпторів-анімалістів. Його творчий доробок складає понад 300 скульптурних творів, переважна частина яких зберігається в 47 музеях Росії, за кордоном та в приватних збірках. Помер художник в 2011 році у Москві невдовзі після проведення персональної виставки своїх творів.

Як нам вдалося з'ясувати, за півтора роки роботи на ГФЗ О. Цвєтков зробив принаймні шістнадцять творів: скульптуру, моделі посуду – звичайного (напівкелихи, чашка) та фігурного (лікерник), предмети побуту (попільничку, туалетний набір). Ці предмети під його авторством зафіксовано в протоколах засідань художніх рад тресту «Укрфарфорфаянс», на яких затверджувалися вироби до масового виробництва. На деяких засіданнях (в 1951 році) художник був присутнім особисто. У професійні обов'язки скульпторів фарфорових заводів входило розроблення нових фасонів посуду. Судячи з описів предметів О. Цвєткова, поданих до художніх рад, вони були виконані в характерній для 1950-х років стилістиці, з превалюванням рельєфних, декоративних, оздоблювальних мотивів. Творчі уподобання митця більше схилялися до фігурної пластики ніж до створення суто функціональних зразків, тому форму таких побутових речей як лікерник, попільничка він осмислював за допомогою образів тваринного світу, і саме любов до його відображення визначила напрямок подальших творчих пошуків митця.

*іл. 3. О. Цвєтков. **Скульптура «Птахи»**. 1950. ГФЗ. Фарфор, підглазурний розпис. Фото – О. Корусь. Приватна збірка.*

Отже, прийшовши на ГФЗ, О. Цвєтков звернувся до анімалістики, він продовжив започатковану городницькими майстрами попереднього періоду (Раїсою Марчук та Юхимом Гаврилюком) традицію. Вже перші твори О. Цвєткова – скульптури № 74 «Шуліка» і № 75 «Птахи» (іл. 3), попільничка «Півень» – розглянуті на засіданні художньої ради тресту «Укрфарфорфаянс» в жовтні 1950 року, були затверджені у масове виробництво. Комісія

відзначила високу якість їх пластичного рішення та постановила преміювати автора премією в 500 карбованців [5, 28]. Очевидно, на заводі цінували роботу художника над створенням зразків скульптури для масового виробництва, бо керівництво заводу направило на засідання до художньої ради листа (№ 1122 від. 17. 06. 1951) із проханням перевести О. Цвєткова з третьої категорії на другу раніше загальноприйнятого терміну [6, 20].

Розробка анімалістичних персонажів – зображення їх в характерному силуеті та постанові фігури, – свідчить про пильну увагу майстра до зовнішнього вигляду та звичок мешканців тваринного світу. Скульптури шуліки та голуба відзначаються ретельністю та натуралістичністю моделювання. Зазначимо, що ці риси загалом притаманні для образотворчого мистецтва того часу. Автор розробляє пір'я, лапи птахів, гілки, на яких вони сидять. Завдана в цих роботах композиційна схема посадки фігури на підставку, оздоблену рослинними мотивами (листям, гілками дерева – сосни або горобини), є типовою для більшості фарфорових творів майстра. Розуміючи особливості фарфору як гладкого матеріалу, плавної, відлитої у форму маси, художник в деяких роботах – «Пташки», «Лисичка», «Білочка», лікерник «Півень», попільничка «Півень» – дотримувався узагальненості у трактуванні силуетів та деталей. Усі скульптури О. Цветкова оздоблені підглазурним розписом солей металів м'яких тонів: світло-коричневого, сіро-зеленого, ізумрудного, блідих відтінків пурпурового, блакитного та кобальтового кольорів. Зазначимо, що введення підглазурного розпису та збагачення його кольорової палітри відбувалося на ГФЗ саме на початку 1950-х років. Про що керівництво заводу отримало відповідну вказівку з Главку [4, 28]. Засвоєння прийомів підглазурного розпису відбувалося під керівництвом головного художника Київського експериментального заводу художньої кераміки Олександра Сорокіна, якого було командировано Главком на ГФЗ.

іл. 4. О. Цвєтков. ***Скульптура «Ведмідь з гармошкою»****. 1952. ГФЗ. Фарфор, підглазурний розпис. Фото – О. Корусь. Приватна збірка.*

Є в доробку майстра і образи олюднених (зайнятих людськими справами) звірів, характерних для літературної та фольклорної традиції, – це персонажі байки Івана Крилова «Квартет» та типовий для російської ярмаркової культури образ дресированого ведмедя, якого часто зображують із гармошкою або балалайкою. Кожен образ відображає свій настрій, кожен персонаж індивідуальний. Особливим колоритом відзначається молодецький ведмідь у каптані із гармошкою (іл. 4).

Він влучно передає національний характер, ілюструючи ярмаркових завсідників, що нестримно віддаються веселощам. Широко розкривши каптан, розтягнувши гармошку, він, йдучи, горланить пісню. Скульптура заряджає сво-

їм молодецьким настроєм та енергією і є однією з найкращих робіт ГФЗ початку 1950-х років. Питанню трактування образів тварин у народному мистецтві та руських народних казках художник приділяв значне місце і пізніше, у творах 1980-х років.

Таким чином, у своїх ранніх творах, виконаних у фарфорі, автор намітив напрямки анімалістичної пластики, які розвивав в наступні десятиліття. Заради створення яскравого образу тварини він відійшов від натуралістичності трактування у бік індивідуалізованої стилізації та узагальнення, відображення безпосередності його сприйняття у природньому середовищі та міфологізованого переломлення у народній свідомості.

Далі слідує перелік творів О. Цвєткова, створених на ГФЗ, складений нами на основі архівних джерел**:**

1. **Скульптура «Шуліка»** (№ 74). 1950. Фарфор, підглазурний розпис. Затверджена у масове виробництво на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» в жовтні 1950 року [5, 28]. Зобов'язали головного інженера Меламеда та головного художника заводу Жабокрицького пустити групу у виробництво у серпні 1951 року [6, 9].

2. **Скульптура «Птахи»** (№ 75). 1950. Фарфор, підглазурний розпис. Затверджена у масове виробництво на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» в жовтні 1950 року [5, 28].

3. **Попільничка «Півень»** (зразок № 76). 1950. Фарфор, підглазурний розпис. Затверджена у масове виробництво на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» в жовтні 1950 року [5, 28].

4. **Скульптурна група з 4-х фігур «Квартет»** (зразок № 11). 1951. Фарфор, підглазурний розпис. Затверджена у масове виробництво на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» в квітні 1951 року [6, 4]. Зобов'язали головного інженера Меламеда та головного художника заводу Жабокрицького пустити групу у виробництво у червні 1951 року [там само, 9]. Зберігається в НМУНДМ (інв. №№ фр 4984-4987).

5. **Скульптура «Голуб»** (зразок № 12). 1951. Фарфор, підглазурний розпис. Затверджена у масове виробництво на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» в квітні 1951 року [6, 4].

6. **Шкатулка для предметів туалету.** 1951. Фарфор, розпис, рельєф. Була відхилена на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» у червні 1951 року [6, 7]. Було зауважено, що її форма не надто відповідає призначенню, що рельєф візуально перевантажує форму, вирішення навершя та ручок не узгоджене між собою. У декорі невдало сполучаються мотиви жолудів та листя вишні. В цілому, зазначили зовні недоладне вирішення, що нагадує вироби кінця XIX ст. Можна припустити, було вирішено в дусі еклектичної естетики мистецтва «сталінського ампіру».

7. **Скульптура «Білочка»**. 1951. Фарфор, підглазурний розпис. Затверджена у масове виробництво на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» в червні 1951 року [6, 9]. Зобов'язали головного інженера Меламеда та

головного художника заводу Жабокрицького пустити групу у виробництво у вересні 1951 року [6, 9].

8. **Скульптура «Зайчик»**. 1951. Фарфор, підглазурний розпис. Затверджена у масове виробництво на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» в червні 1951 року [6, 9]. Зобов'язали головного інженера Меламеда та головного художника заводу Жабокрицького пустити твір у виробництво у вересні 1951 року [6, 9].

9. **Лікерник «Півник»**. 1952. Фарфор, підглазурний та надглазурний розпис, золочення. Був затверджений на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» у березні 1952 року з порадою краще відрегулювати кришку [7, 19].

10. **Скульптура «Лисиця»**. 1952. Фарфор, розпис. Була затверджена в розписі художника ГФЗ М. Попова на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» у березні 1952 року [7, 19].

11. **Скульптура «Чапля»**. 1952. Фарфор, розпис. Була затверджена в розписі художника ГФЗ Жабокрицького на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» у березні 1952 року [7, 19].

12. **Скульптура «Ведмідь з гармошкою»**. 1952. Фарфор, підглазурний розпис. Була затверджена в розписі художника ГФЗ М. Попова на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» у березні 1952 року [7, 19].

13. **Напівкелих** (зразок № 250). 1952. Фарфор, декор: 3-кольоровий трафарет. Був затверджений на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» у березні 1952 року [7, 20].

14. **Чашка апетитна** (зразок № 252). 1952. Фарфор, розпис. Була затверджена на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» у березні 1952 року [7, 20].

15. **Напівкелих** (зразок № 267). 1952. Фарфор, декор: трьох-кольоровий трафарет. Був відхилений. [7, 20].

16. **Скульптура «Пташка».** 1952 (?). Фарфор, підглазурний розпис. Затверджена до випуску на засіданні художньої ради Республіканського Тресту «Укрфарфорфаянс» у лютому 1954 року [8, 2], значиться в переліку з-поміж старих моделей, що повторно запускалися у виробництво.

Наукова новизна роботи полягає в атрибуції безіменних творів анімалістики ГФЗ, повернення імені скульптора Олексія Цвєткова в історію українського фарфору, конкретизації тимчасового інтервалу роботи художника на заводі, ідентифікації його творів серед продукції ГФЗ, складанні анотованого каталогу робіт, створених ним під час роботи на заводі.

Висновки. Фарфорова пластика О. Цвєткова відзначається професійністю моделювання та розуміння особливостей створення скульптури для фарфору. Вона є прикметною для свого часу, помітним явищем як у доробку малої пластики ГФЗ, так і в українському фарфорі другої половини XX століття. В ході дослідження вдалося заповнити лакуну в історії малої пластики ГФЗ початку 1950-х років та атрибутувати до сьогодні безіменні твори. Уточнити факти біографії майстра та відомості про його ранній доробок, визначити роки роботи скульптора на ГФЗ, скласти перелік створених там робіт та уточнити їх датування.

Примітки

[1] Мусієнко П. М. Українська художня кераміка. Монографія. Рукопис / П. Мусієнко. – К., 1961. – ЦДАМЛМУ, Ф. 990, оп. 1, спр. 28.

[2] Долинський Л. В. Український художній фарфор / Л. В. Долинський – К.: Видавництво Академії наук УРСР, 1963. – 88 с., іл.

[3] Щербина Владислав Іванович (нар. 1926) – скульптор-фарфорист. Закінчив ОХУ ім. М.Грекова. Працював на ГФЗ (1950 – 1951) та БФЗ (1951 – 1953), КЕКХЗ (1953 – 1988). Створив багато робіт на теми вітчизняної історії, фольклору, дитинства, казок та літературних творів. Живе та працює в Києві.

[4] Запис розмови з В. Щербиною від 23. 10. 2016 року.

Література

1. Дуденко С. И. Украинский художественный фарфор советского периода / С. И. Дуденко, И. А. Никифоренко, Т. В. Дуденко [Текст]. – Харьков: Золотые страницы, 2008, – 200 с.: цв. ил.

2. Корусь Е. Скульптурная сюита (Тема музыки в фарфоре) / Елена Корусь [Текст] // Антиквар. – 2010. – №12 (49). – С. 42 – 52.

3. Пелинский И. А. Советский фарфор 1917 – 1991: иллюстрированный каталог-определитель с ценами. / И. Пелинский, М. Сафонова [Текст]. – М.: ИД «Любимая книга», 2011. – 334 с.: цв. ил.

4. ЦДАВО України, ф. Р-4988, оп. 1., спр. 153. – 370 арк.

5. ЦДАВО України, ф. Р-4988, оп. 1., спр. 155. – 34 арк.

6. ЦДАВО України, ф. Р-4988, оп. 1., спр. 201. – 33 арк.

7. ЦДАВО України, ф. Р-4988, оп. 1., спр. 249. – 63 арк.

8. ЦДАВО України, ф. Р-4988, оп. 1., спр. 347. – 68 арк.

9. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України XX ст.: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси / О. В. Школьна [Текст]. – К.: День печати, 2013, Кн. 2., Ч. І. – 400 с.: іл.

10. Цветков Алексей Сергеевич [Електронний ресурс]: Свободная энциклопедия «Википедия». – Режим доступу: ttps://ru.wikipedia.org/wiki/Цветков,_Алексей_Сергеевич_(скульптор).

References

1. Dudenko, S. I. & Nikiforenko, I. A. & Dudenko, T. V. (2008). Ukrainian artistic porcelain. Kharkiv: Golden pages [in Russian].

2. Korus, E. (2010). Sculptural suite (music theme in porcelain). Antiquarian, 12 (49), 42-52 [in Russian].

3. Polinsky, I. A. & Safonova, M. A. (2011). Soviet porcelain 1917 – 1991: illustrated catalog determinant of prices. Moscow: Favorite book [in Russian].

4. Orders for the Trust for the year 1950. V. II. TSDAVOU. – f. P-4988, inv. 1., f. 153 [in Russian].

5. Protocols of «Ukrporcelainfaience» Trust Arts Council. (1950). TSDAVOU. f. P-4988, inv. 1., f. 155 [in Russian].

6. Protocols of «Ukrporcelainfaience» Trust Arts Council. (1951). TSDAVOU. f. P-4988, inv. 1., f. 201 [in Russian].

7. Protocols of «Ukrporcelainfaience» Trust Arts Council. (1952). TSDAVOU. f. P-4988, inv. 1., f. 249 [in Russian].

8. Protocols of «Ukrporcelainfaience» Trust Arts Council. (1954). TSDAVOU. f. P-4988, inv. 1., f. 347, 68 [in Russian].

9. Shkolna, O.V. (2013). Porcelain-faience of Ukraine of the XX century: industry infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes. Kyiv: Press Day. B. 2., part I. [in Ukrainian].

10. Tsvetkov Alexej Sergeevich. The free encyclopedia «Wikipedia». Retrieved from http://ru.wikipedia.org/wiki/Цветков,_Алексей_Сергеевич_(скульптор). [in Russian].

УДК 75. 03.

Петрушевський Андрій Олександрович,
кандидат технічних наук, доцент кафедри дизайну інтер'єру
та візуально-інформаційного середовища
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
Петрушевська Наталія Ігорівна

ТЕХНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ РОЗВИТКУ ДАВНЬОГРЕЦЬКОГО СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ

Мета роботи *– з'ясувати етапи розвитку техніки давньогрецького живопису.* ***Методологія*** *дослідження полягає у використанні методу систематизації та узагальнення для створення періодизації розвитку давньогрецького живопису, джерелознавчий метод – для аналізу наукових джерел з тематики дослідження, історико-хронологічний метод – для співвіднесення різних етапів становлення техніки давньогрецького живопису.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в аналізі етапів розвитку давньогрецького станкового живопису з точки зору техніки створення реалістичного зображення.* ***Висновки.*** *У статті була уточнена періодизація давньогрецького живопису Плінія Старшого. Так, третій період, живопис якого був названий Плінієм «більш майстерним», можна назвати «періодом виникнення класичного живопису» або «періодом пошарового живопису», яким він є за своїм технологічним змістом. У текстах «Природничої історії» Плінія Старшого, присвячених живопису, виявлено ім'я художника, який винайшов метод пошарового (класичного) живопису – Павсія із Сікіона. На підставі зауважень Плінія Старшого про пігменти для живопису розкрито значення терміна «монохромний живопис», з приводу якого існують різні думки в мистецтвознавчій літературі. На підставі технологічного аналізу таких термінів, як «класичний (пошаровий) живопис» та «імпресіоністичний живопис», розкрита неспроможність терміна «античний імпресіонізм», запропонований Ед. Кьюлзом. На підставі історичного аналізу походження давньогрецького живопису розкрито походження гравірованої лінії рисунка і написів у давньогрецькій і давньоруській іконі.*

Ключові слова: *давньогрецький станковий живопис, енкаустика, камея, камео гласс, силуетний малюнок, обмежена палітра, монохромний живопис, послойний живопис, класичний живопис, античний імпресіонізм.*

Петрушевский Андрей Александрович*, кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна интерьера и визуально-информационной среды Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств,*
Петрушевская Наталия Игоревна

Технологический аспект развития древнегреческой станковой живописи

Цель работы *– выяснить этапы развития техники древнегреческой живописи.* ***Методология*** *исследования заключается в использовании метода систематизации и обобщения для создания периодизации развития древнегреческой живописи, источниковедческий метод – для анализа научных источников по тематике исследования, историко-хронологический метод – для соотнесения различных этапов становления древнегреческой живописи.* ***Научная новизна*** *работы заключается в анализе этапов развития древнегреческой станковой живописи с точки зрения техники создания реалистического изображения.* ***Выводы****. В статье была уточнена периодизация древнегреческой живописи, данная Плинием Старшим. Так, третий период, живопись которого названа Плинием «более искусной», можно назвать «периодом возникно-*

© Петрушевський А. О., 2017
© Петрушевська Н. І., 2017

вения классической живописи» или «периодом послойной живописи», каковой она является по своей технологической сути. В текстах «Естественной истории» Плиния Старшего, посвященных живописи, обнаружено имя художника, создавшего метод послойной (классической) живописи – Павсия из Сикиона. На основании замечаний Плиния Старшего о живописных пигментах раскрыто значение термина «монохромная живопись», по поводу которого существуют различные мнения в искусствоведческой литературе. На основании технологического анализа таких терминов, как «классическая (послойная) живопись» и «импрессионистическая живопись», раскрыта несостоятельность термина «античный импрессионизм», предложенный Эд. Кьюлзом. На основании исторического анализа происхождения древнегреческой живописи раскрыто происхождение гравированной линии рисунка и надписей в древнегреческой и древнерусской.

Ключевые слова: *древнегреческая станковая живопись, энкаустика, камея, камео глясс, силуэтный рисунок, ограниченная палитра, монохромная живопись, послойная живопись, классическая живопись, античный импрессионизм.*

***Petrushevsky Andrey**, PhD in Technical sciences, associate professor of the Department of Interior Design and Visual-Information Environment, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Petrushevska Natalia

The technological aspect of the development of the ancient greek easel painting

***Purpose of Research**. The purpose of the article is to clarify the stages of the art of ancient Greek easel painting. **Methodology**. The methodology of the study consists of the method of ordering and generalization. The authors create a periodization of ancient Greek easel painting. They also use the source study method to analyse the scientific literature on the subject of study and historical-chronological method to compare the various stages of the formation of ancient Greek easel painting. **Scientific Novelty**. The scientific novelty of the work lies in the analysis of the stages of technological development of ancient Greek easel painting in terms of technique of creating realistic images. **Conclusions.** This article has been refined the periodization of ancient Greek art, given by Pliny the Elder. For the third time, the painting is named Pliny «more clever», can be called «a period of occurrence of classical painting» or «period of layered painting», which reflects its technical nature. In the texts of «Natural History» by Pliny the Elder, dedicated to painting, we found the artist, who invented layering method of painting - Pausias of Sicyon. Based on the observations of Pliny the Elder paintings pigments disclosed the meaning of «monochrome painting», which are discussed in the literature of the history of art. Based on technological analysis of such terms as «classic (layered) painting» and «impressionistic painting» the authors have revealed the failure of the term «antique impressionism», proposed E. Keuls. Based on the historical analysis of the origin of ancient Greek painting the authors have disclosed the origin of the engraved line of drawing and inscriptions in ancient Greek and ancient Russian icon.*

Key words*: Ancient Greek easel painting, encaustic, cameo, cameo glass, the silhouette drawing, limited palette, monochrome painting, layering painting, classic painting, antique impressionism.*

Актуальность темы исследования. Тема древнегреческой станковой живописи почти не освещена в отечественном и зарубежном искусствоведении. Указывается лишь на влияние, которое она оказала на римскую монументальную живопись. Ввиду отсутствия несохранившихся артефактов, ученые исследовали письменные свидетельства по данной теме, оставленные Плинием Старшим, Плутархом, Клавдием Элианом, Павсанием и др. В этих исследованиях существует ряд вопросов и заблуждений технологического характера, возникших, вероятно, по причине того, что научными изысканиями занимались такие

специалисты, как философы, искусствоведы, лингвисты и археологи, незнакомые с технологией и методикой живописи. Таким образом, все накопленные исследования древнегреческих терминов и понятий нуждаются в аналитическом пересмотре художником-технологом, способным устранить накопившиеся недоразумения. Рассматривая истоки и развитие древнегреческой живописи, становится очевидной несостоятельность современных методик преподавания, игнорирующих значение рисунка в создании живописного произведения, без которого обучиться классической живописи невозможно. Также, не следует забывать о том, что для обозначения таких понятий, как «искусство», «ремесло» и «наука», Платон использует термин «techne», для понятия «произведение искусства» – «technema», для понятия «художник» – «technites». Это говорит об основополагающей важности технологии и техники в искусстве, без которых не может существовать не только само искусство, но и его теоретическое исследование. Технология и техника античной живописи до сих пор представляют огромный интерес исследователей во всем мире.

Анализ исследований и публикаций. О. Я. Неверов, изучавший античные камеи, писал: «Из всех аспектов изучения древних камей, пожалуй, наиболее любопытным и перспективным является вопрос об отношении их к античной станковой живописи» [6, 13], что указывает на эффективный метод ее реконструкции. В первом томе всеобщей истории искусств 1948 года, М. В. Алпатов бегло упоминает некоторых художников эпохи эллинизма и отмечает, что Памфилу и Павзию «ставилось в заслугу усовершенствование живописи восковыми красками...» [2, 168], при этом отсутствуют уточнение сути усовершенствования, а также периодизация древнегреческой живописи. В первом томе Всеобщей истории искусств, в главе посвященной искусству эпохи эллинизма, Е. И. Роттенберг признает большое значение эллинистической живописи [3, 261], но полагает, что «...скульптура в эпоху эллинизма сохраняла ведущее значение среди других видов изобразительного искусства» [3, 259]. Хотя, в действительности, ведущей была именно живопись, а скульптура, также как торевтика и глиптика, копировала композиции, разработанные живописцами. Периодизация древнегреческой живописи, также, отсутствует. В учебном пособии для студентов искусствоведческого факультета, «Введение в основы искусства эллинизма» 2015 года издания, под авторством С. А. Зинченко, есть раздел посвященный живописи эллинизма, где цитируется Плиний Старший [4, 166], как основной источник информации по данному вопросу. Но, по причине отсутствия артефактов, станковая живопись не включена в перечень основных видов изобразительного искусства эпохи, в то время как именно в эллинистический период она достигла кульминации своего развития. В учебнике перечислены основные живописцы эпохи эллинизма [4, 166], но среди них не упомянут Павсий из Сикиона – создатель метода классической послойной живописи. Сопоставляя три вышеупомянутых учебника, хочется отметить очевидную эволюцию в аналитической оценке произведений искусств. Так, если оценки М. В. Алпатова полны надуманной субъективности, то аналитический обзор С. А. Зинченко дает беспристрастно-объективную картину осмысления данной темы различными авторами.

На современном этапе развития отечественного искусствоведения необходимо поднять вопрос о критериях оценки произведений искусств, что крайне необходимо для достижения истинно научного подхода в решении профессиональных задач. Очевидно, что таким научным критерием оценки должен быть технологически-технический аспект произведения искусства.

Видный представитель советского искусствоведения XX века, М. В. Алпатов писал об упадке живописи и скульптуры эпохи эллинизма, упрекая древнегреческих художников в том, что они всего лишь имитировали реальность, давая слишком зрительное воспроизведение мира [1, 131]. Такая точка зрения на эллинистическое искусство не является обоснованной, поскольку творческие изобретения художников такие, как перспектива, светотень и «анатомическая правильность» [1, 131], объявляются М. В. Алпатовым вырождением, а технологическое развитие и технические достижения живописи вообще игнорируются. В связи с мнением М. В. Алпатова об эллинистической живописи возникает вопрос: если это – упадок, то, что же тогда – расцвет, и почему этот «упадок» [1, 131] пытались возродить художники Ренессанса и Классицизма? Благодаря научной работе Плиния Старшего мы можем достаточно живо представить себе поэтапное развитие древнегреческой живописи во всем многообразии ее аспектов – технологически-техническом, тематическом и функциональном. Это необходимо для дальнейшей реконструкции утерянных произведений, а также ясного понимания истоков изобразительного искусства Нового времени и его культуры. Стремление древнегреческих художников к убедительности изображения, презрительно называемое теоретиком советского искусствоведения «мимезисом» [1, 131], в действительности является совершенствованием методов научного познания мира, так как невозможно создать убедительное изображение без эволюции научного познания явлений природы. Именно поэтому Леонардо да Винчи, который одновременно был ученым и художником, является гением живописи Нового Времени. Научность изобретения Павсия из Сикиона подтверждается использованием его метода в компьютерных программах двухмерного и трехмерного текстурирования.

В сентябре 2013 года была осуществлена научная экспедиция в Помпеи от Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова с целью выяснения технологии исполнения помпейских росписей. Авторы научной статьи «К вопросу о технике помпейских росписей», Ю. М. Кукс и Т. А. Лукьянова подчеркивают важность и актуальность таких исследований для технологии реставрационных работ и учебного процесса при обучении реставраторов и живописцев. Интерес российских ученых к технологии воссоздания фресковой живописи продиктован острой необходимостью реставрационных работ, идущих на российских памятниках монументальной живописи. Не смотря на многолетние исследования российских реставраторов, Ю. М. Кукс и Т. А. Лукьянова вынуждены признать, что техника и технология античной живописи остаются до конца неразгаданным [5, 210].

Иначе обстоит дело с исследованиями данной проблемы в Украине. В 1993 году была создана учебно-творческая мастерская живописи и храмовой культу-

ры под руководством академика Н. А. Стороженко, ставшей центром возрождения техники и технологии классической живописи. Принципы послойной древнегреческой живописи, сохраненные византийской, а затем – древнерусской иконописью, легли в основу живописи Ренессанса, Барокко и Классицизма, поэтому изучение техники классической живописи в мастерской Н. А. Стороженко начиналось с заданий по копированию иконографических образцов. Стремясь реконструировать технологию энкаустики, наиболее древней и совершенной техники живописи, Н. А. Стороженко много экспериментировал, в результате чего были созданы произведения в технике холодной энкаустики.

Продолжателем поиска секретов древнеегипетской технологии стал ученик Н. А. Стороженко первого выпуска мастерской живописи и храмовой культуры, кандидат наук по технической эстетике, А. А. Петрушевский, выполнивший цикл картин дипломной работы в технике горячей энкаустики. Для выполнения дипломного проекта А. А. Петрушевским был разработан инновационный авторский инструментарий, позволяющий наносить в горячую тонкие слои энкаустической краски для ведения послойной классической живописи. В 2000 году по этой инновационной технологии А. А. Петрушевский и Н. И. Петрушевская выполнили роспись (композиция «Христос во славе») апсиды в храме сан-Бенхамин в городе Ла-Плата (Аргентина). В последующие годы поиска технологических решений был раскрыт секрет древнеегипетской техники горячей энкаустики. С энкаустической живописью древнегреческих художников можно познакомиться в наши дни благодаря Фаюмским портретам, лишь единицы из которых выполнены в технике тонкого письма и отвечают истинному уровню энкаустической живописи. В результате стремления голландских художников имитировать масляной живописью энкаустическую, в состав растворителя был введен пчелиный воск. В такой технике А. А. Петрушевским и Н. И. Петрушевской была выполнена монументальная роспись (архангел Михаил) в городе Буэнос-Айрес (Аргентина).

Цель исследования - выяснить этапы развития техники древнегреческой живописи.

Изложение основного материала. Живопись Древней Греции, пройдя динамичный путь становления и расцвета, явилась бессмертным фундаментом европейского искусства всех последующих эпох, а также – недостижимым идеалом гармонии философского содержания, формального решения и технологического воплощения. Учитывая тот факт, что древнегреческая станковая живопись не сохранилась до нашого времени, основными источниками информации по данной теме являются древнегреческие эпиграммы, «Естественная история» Плиния Старшего, «Пестрые рассказы» Клавдия Элиана, а также античные камеи, камео гласс, мозаики, фрески и скульптура.

Плиний выделяет три стадии развития греческой живописи, на первой из которых она была линейной, на второй – монохромной, а на третьей «была придумана более искусная, и такая живопись продолжает существовать даже сейчас» [7, 81]. Этот третий, более искусный вид живописи можно назвать «послойным», так как изображение собирается из последовательных слоев.

Трём основным этапам развития древнегреческой живописи предшествовал протопериод силуэтной живописи (сер. VIII в. д. н. э. – сер. VII в. д. н. э.), когда на вазах геометрического стиля появляются изображения цельнозакрашенных силуэтов животных (с сер. VIII в. д. н. э.) и людей (с кон. VIII в. д. н. э.). Позднее стали изображать глаз в виде незакрашенного кружочка с точкой посредине.

1. Период линейной живописи (сер. VII в. д. н. э. – V века д. н. э.). Согласно Плинию, «линейную» живопись, «придуманную Филоклом из Египта или Клеантом из Коринфа, первыми развили Аридик из Коринфа и Телефан из Сикиона, все еще без всякой краски, однако уже введя расчленяющие линии внутри. Поэтому заведено было и надписывать, кто изображен» [7, 81]. Элиан подтверждает эту информацию: «когда искусство живописи начиналось и было, так сказать, грудным и в пеленах, живописцы так неискусно изображали живые существа, что надписывали: это – бык; это – лошадь; это – дерево» [8, 78]. Так, в начале своего развития греческая живопись, а также и скульптура были лишены портретности и представляли собой лишь обобщенные графические образы, нуждающиеся в пояснительных надписях. Позднее изображения богов и людей сопровождались указаниями имен. Подписывание изображений вошло в привычку и стало традицией греческого искусства, превратившись в эпиграммы, описывавшие в поэтической форме мотивы изображений и мастерство художников. Возникшая позже иконопись, восприняла не только технологию греческой станковой живописи, но и письменную идентификацию образов. Линии рисунка древнегреческой живописи гравировались кестром, напоминая о своем египетском происхождении, поскольку моделировка светотени в древнеегипетской живописи достигалась путем создания врезанного рельефа, покрашенного, затем, локальными пятнами различных цветов. Таково происхождение гравированной линии рисунка в греческой и древнерусской иконе.

Именно мастерские специалистов станковой живописи являлись теми творческими лабораториями, в которых разрабатывался дизайн рисунков и композиций для произведений изобразительного искусства. Этими разработками живописцев пользовались затем мастера камей, камео гласс, торевтики, скульптуры, мозаики и фрески, воспроизводя композиции станковой живописи.

2. Период монохромной живописи (последняя треть V в. до н. э. – IV в. до н. э.). Следующим этапом развития греческой живописи было введение в нее краски. Плиний пишет, что «первым начал покрывать» изображения «краской, как передают, из толченой черепицы, Экфант из Коринфа» [7, 81]. Очевидно, что Экфант покрывал охрой красной некоторые локальные пятна в своих композициях, что подготовило почву для изобретения Аполлодором светотеневой моделировки – скиаграфии (последняя треть V века до н. э.). Термин «скиаграфия» переводится с греческого как рисование-писание тени. Такой метод убедительной передачи видимой реальности основывался на научных исследованиях мира учеными того времени. Термин «скиаграфия» рассказывает о том, что художник наносил изображения теней на белогрунтованную основу своей живописи, то есть моделировал изображение с помощью тени, так как роль света выполнял

белый фон грунта. Плиний пишет, что для передачи теней пользовались «скирской и лидийской» [7, 52] охрами, что ясно указывает на монохромный характер такой живописи. Исходя из всего вышесказанного, можно с уверенностью заключить, что мнение Эд. Кьюлза о том, что скиаграфия является не светотеневой моделировкой, а импрессионистической техникой, заключающейся в сопоставлении контрастирующих ярких цветов на основании явлений оптического цветового слияния, является необоснованным. Также, следует отметить, что пользоваться яркими цветами начали уже римские художники, о чем сокрушались Плутарх и Плиний Старший, жалуясь, что на столь яркую живопись глазам больно смотреть.

Существуют различные мнения о то, что именно представляла собой «монохромная живопись». Плиний пишет о том, что «писать охрой первыми начали Полигнот и Микон, только – аттической. В последующее время ею пользовались для передачи света, а для теней – скирской и лидийской» [7, 52]. Из этого замечания следует, что до появления скиаграфии (светотеневой моделировки), в середине V в. до н. э., древнегреческие художники начали пользоваться охрой для локальных заливок некоторых декоративных пятен в своих композициях. Когда же, в последней трети V века до н. э., Аполлодором была изобретена скиаграфия, тень и свет писали, также, охрами различных оттенков («скирской и лидийской»). Исходя из указания Плиния о том, что шедевры Апеллеса были написаны четырьмя красками, две из которых – охры (желтая и красная), а остальные две – ахроматические (белая и черная), вывод очевиден – древнегреческая живопись называлась монохромной, потому что из хроматических красок использовала только охры. Таким образом, достигалось единство и благородство колористического решения произведений живописи.

Мнение Эд. Кьюлза [9, 1-16] о том, что скиаграфия является не светотеневой моделировкой, а техникой античного импрессионизма – заблуждение, основанное на ошибочном отождествлении принципиально различных содержаний таких терминов, как классическая живопись, импрессионизм и светотеневая моделировка. Суть различий заключается в том, что классическая живопись создает иллюзию светотени методом вертикального наслоения пятен различного тона определенного цвета, а метод импрессионизма совмещает пятна различных цветов по горизонтали, стремясь к их оптическому смешению. Таким образом, техника импрессионизма, возникшая во Франции во второй половине XIX века, никакого отношения к древнегреческой живописи, метод которой канонизирован в греческой (а затем и древнерусской) иконе, не имеет.

После изобретения Аполлодора «наконец, был добавлен блеск – это нечто другое, чем свет» [7, 84]. Очевидно, под «блеском» имеются в виду блики, изображение которых доводит живопись до гиперреализма. Впоследствии «блеск» писали золотом, полностью оправдывая содержание термина.

3. Период послойной живописи (с IV в. до н. э.). Благодаря научной работе Плиния Старшего обнаруживается поворотный момент в истории развития живописи, когда она превращается в классическую технику послойной моделировки светотени, и имя художника, осуществившего это важнейшее изобретение.

Самым замечательным изобретением Павсия из Сикиона (IV в. до н. э.) была принципиально новая методика создания живописного произведения, состоящая в послойном принципе нанесения локального цвета, света и тени. Таким образом, Павсия можно считать создателем технологии классической живописи.

Необходимо сказать о палитре красок, используемых древними греками для достижения невероятных вершин искусства, о которых свидетельствует история. Этих красок было всего четыре: белая (мелосская), охра (аттическая), красная (понтийская синопская) и черная (атрамент). Такой ограниченной палитрой «создали те бессмертные произведения знаменитейшие живописцы Апеллес, Аетион, Мелантий, Никомах, а между тем каждая их картина продавалась за целое состояние города» [7, 88]. Необходимо уточнить, что аттическая охра является охрой желтой, а понтийская синопская красная является охрой красной высокого качества, добывавшаяся в Каппадокии и экспортировавшаяся из Синопы.

Сикион был городом живописцев, в котором работал замечательный художник Павсий (IV в. до н. э.), первым прославившийся в энкаустической живописи и изобретший технологию послойной классической живописи. Плиний писал: «все делают те места, которые хотят представить выступающими, чуть светлой краской, а те места, которые углубляют, темной, он сделал всего быка черной краской, а тени добился при помощи ее самой, с поистине огромным искусством показав на ровных поверхностях выступающие места, а на изгибах – все объемы» [7, 104]. Автор «Естественной истории» уточнил, что картину «Принесение в жертву быков» Павсия «можно видеть в портике Помпея» [7, 103]. Упомянутый портик примыкал к театру Помпея, который был построен в 55 г. до н. э. и находился на Марсовом поле. Плиний видел там произведение Павсия во вт. пол. I в. н. э., что означает, что живопись уже имела возраст ок. 300 лет. Тот факт, что доска была выставлена в общественном месте на открытом воздухе, красноречиво говорит о том, что это была энкаустика – другая живопись в таких суровых условиях не сохранилась бы.

Научная новизна работы заключается в анализе этапов развития древнегреческой станковой живописи с точки зрения техники создания реалистического изображения.

Выводы. В данной статье была уточнена периодизация древнегреческой живописи, данная Плинием Старшим. Так, третий период, живопись которого названа Плинием «более искусной», можно назвать «периодом возникновения классической живописи» или «периодом послойной живописи», каковой она является по своей технологической сути. В текстах «Естественной истории» Плиния Старшего, посвященных живописи, обнаружено имя художника, изобретшего метод послойной (классической) живописи – Павсия из Сикиона. На основании замечаний Плиния Старшего о живописных пигментах раскрыто значение термина «монохромная живопись», по поводу которого существуют различные мнения в искусствоведческой литературе. На основании технологического анализа таких терминов, как «классическая (послойная) живопись» и «импрессионистическая живопись» раскрыта несостоятельность термина «античный импрессионизм», предложенный Эд. Кьюлзом. На основании исторического

анализа происхождения древнегреческой живописи раскрыто происхождение гравированной линии рисунка и надписей в древнегреческой и древнерусской иконе.

Литература

1. Алпатов М.В. Художественные проблемы искусства Древней Греции / М.В. Алпатов. – М.: Искусство, 1987. – 222 с.: ил., фот.
2. Всеобщая история искусств: [В 3-х томах] / М. В. Алпатов. – Москва; Ленинград: Государственное издательство «Искусство», 1948 – 1955.
3. Всеобщая история искусств: В шести томах / Академия художеств СССР, Институт теории и истории изобразительных искусств. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1956 – 1966.
4. Зинченко С. А. Введение в основы искусства эллинизма: учебное пособие / С. А. Зинченко. – М., Берлин: Директ-Медиа, 2015. – 180 с.
5. Кукс Ю. К вопросу о технике помпейских росписей / Ю. М. Кукс, Т. А. Лукьянова [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://pnojournal.files.wordpress.com/2013/10/pdf_130539.pdf
6. Неверов О. Я. Античные камеи в собрании Эрмитажа / Каталог. – СПб.: Искусство, 1988. – 192 с.
7. Плиний Старший Естествознание. Об искусстве / вступ. ст., сост. и примеч. Г. А. Таронян. – М.: Ладомир, 1994. – 942 с.
8. Элиан Пестрые рассказы / вступ. ст., сост. и примеч. С. В. Поляковой. – М.: Изд. Академии Наук СССР, 1963. – 189 с.
9. Keuls E. Skiagraphia once again / E. Keuls. – AJA, LXXIX, 1975, – pp. 1-16.

References

1. Alpatov, M.V. (1987). Artistic problems of art of Ancient Greece. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
2. Universal History of Art: in 3 volumes (1948-1955). Moscow: Gossudartvennyi izdatelskyi Dom «Iskusstvo» [in Russian].
3. Universal History of Art: in 6 volumes. The USSR Academy of Arts, Institute of Theory and History of Fine Arts (1956-1966). Moscow: Gossudartvennyi izdatelskyi Dom «Iskusstvo» [in Russian].
4. Zinchenko, S. A. (2015). Introduction to the basics of the art of Hellenism. M.-Berlin: Direct Media [in Russian].
5. Kuks, Yu. & Lukyanova, T. A. (2013). On the issue of the Pompeii paintings. Retrieved from https://pnojournal.files.wordpress.com/2013/10/pdf_130539.pdf [in Russian].
6. Neverov, O. Ya. (1988). Antique cameos in the Hermitage. Catalogue. SPb.: Arts [in Russian].
7. Pliny the Elder, (1994). Natural science. About the Art. Moscow: Ladomir [in Russian].
8. Elian, (1963). Motley Stories. Moscow: Izdatelskyi Dom Academii Nauk SSSR [in Russian].
9. Keuls, E. (1975). Skiagraphia once again. AJA, LXXIX [in English].

УДК 7.05:391]:008]: (=161.2)

Сиваш Ілона Олегівна,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НАЦІОНАЛЬНИЙ ОДЯГ ЯК ЧИННИК ЕТНОКУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОДИЗАЙНУ

Метою роботи *є дослідження використання мотивів народного костюму України як чинника етнокультури у практиці професійних художників та дизайнерів ХХ-початку ХХІ ст. Розглянути приклади використання мотивів народного костюму в контексті українського етнодизайну в діяльності будинків моди та в творчості провідних модельєрів, проаналізувати проекти, що популяризують народний костюм у сучасному суспільстві.* ***Методологія*** *дослідження базується на історичному, мистецтвознавчому, соціокультурному та системно-структурному методах, в основі яких є аналіз впливу декоративно-ужиткового мистецтва на формування етнодизайну.* ***Наукова новизна.*** *Вперше цілісно розглянуто український народний костюм як фактор етнокультури в контексті українського етнодизайну.* ***Висновки.*** *Отже, сьогодні народний костюм виступає чинником етнокультури в контексті українського етнодизайну. Маючи тривалу практику використання традицій національного одягу в моделюванні костюму, український етнодизайн займає важливе місце в діяльності модельєрів та дизайнерів. Починаючи з кінця ХХ ст., українські художники, модельєри, дизайнери постійно звертаються до національного костюма як до джерела натхнення. А їхні твори на основі переосмисленої етнотрадиції допомагають формуванню національної ідентичності. Етноодяг відповідає потребам часу, користується попитом у суспільства. І для того, щоб його задовольнити, митці поглиблено досліджують національну культуру одягання.*

Ключові слова: *український етнодизайн, національний одяг, етнокультурна приналежність, етнотрадиції, етномотиви, творчі пошуки, дизайн одягу.*

Сиваш Илона Олеговна, *аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Национальная одежда как фактор этнокультуры в контексте украинского этнодизайна

Целью работы *является исследование использования мотивов народного костюма Украины как фактора этнокультуры в практике профессиональных художников и дизайнеров ХХ начале ХХІ в. Рассмотреть примеры использования мотивов народного костюма в контексте украинской этнодизайна в деятельности домов моды и в творчестве ведущих модельеров, проанализировать проекты, популяризировать народный костюм в современном обществе.* ***Методология исследования*** *базируется на историческом, искусствоведческом, социокультурном и системно-структурном методах, в основе которых является анализ влияния декоративно-прикладного искусства на формирование этнодизайна.* ***Научная новизна****. Впервые целостно рассмотрены украинский народный костюм как фактор этнокультуры в контексте украинского этнодизайна.* ***Выводы.*** *Сегодня народный костюм выступает фактором этнокультуры в контексте украинского этнодизайна. Имея длительную практику использования традиций национальной одежды в моделировании костюма, украинский етнодизайн занимает важное место в деятельности модельеров и дизайнеров. Начиная с конца ХХ в., украинские художники, модельеры, дизайнеры постоянно обращают-*

© Сиваш І. О., 2017

ся к национальному костюму как к источнику вдохновения. А их произведения на основе переосмысленной этнотрадиции помогают формированию национальной идентичности. Этноодежда отвечает потребностям времени, пользуется спросом у общества. И для того, чтобы его удовлетворить, художники углубленно исследуют национальную культуру одевание.

Ключевые слова*: украинский етнодизайн, национальная одежда, этнокультурная принадлежность, этнотрадициями, этномотивы, творческие поиски, дизайн одежды.*

Sivash Ilona, *postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

National clothes as a factor of the ukrainian ethnic culture in the context of ethnic design

Purpose of Research *is research of the use of reasons folk the suit of Ukraine in practice of professional artists and designers of XX-beginning of XXI item To rotin in a civilized manner social the phenomena to which the personal interest is related folk clothes as by the factor of etnoculture. To consider the examples of the use of reasons folk a suit in the context of Ukrainian etno-design in activity of houses of fashion and in creation of row of leading designers. To analyse projects which will popularize a folk suit in modern society.The article deals with the national costume as a source of inspiration for the Ukrainian designers. The folk costumes and their interpretation is the instrument, which helps to emphasize national, ethnic cultural identity in the multicultural environment of the modern world. Therefore, the research of the national costume as an important factor and the source of inspiration is very actualized in the context of Ukrainian traditions of ethnic design.* ***Methodology.*** *The methodology of the research is based on historical, art criticism, socio-cultural and system-structural methods, which is based on an analysis of the influence of decorative and applied arts on the formation of ethnodesign.****Scientific Novelty.*** *The cultural aspect of the national motifs in Ukrainian contemporary fashion design is shown. The trends of the Ukrainian modern fashion are characterized. The figures of it regularly turns to the traditions of the national dress. The significance of Lviv National Academy of Arts as a training centre for the professional designers is highlighted. Its graduates often use in their professional activity different ethnic motifs. The author lists up the names of the leading Ukrainian designers and fashion designers, who often refer to national motives. They are Roksolana Bogutska, Lilia Pustovit, Olesyi Telizhenko, Zinaida Likhacheva etc. In addition, the author pays attention to the names of the brands, which use national embroidery motifs for souvenirs and casual wear.* ***Conclusions.*** *So today, folk costume acts as a factor in ethnoculture in the context of Ukrainian etno-design. Having a long tradition of attracting traditions of national clothes in costume design, Ukrainian etno-design occupies an important place in the work of designers and designers. Since the end of the nineteenth century, Ukrainian artists, designers, designers constantly turn to national costume as a source of inspiration. And their works on the basis of rethinking ethnic traditions help to unite Ukrainians. Ethnic clothing now meets the needs of the time, is in demand in society. And in order to satisfy it, artists are deeply exploring the national culture of dressing.*

Key words: *Ukrainian ethno-design, national traditional costume, ethnic cultural identity, ethnic traditions, ethnic motifs, creative search, design of clothes.*

Актуальність теми дослідження. Етнодизайн на сьогодні активно розвивається в Україні та світі, а етнокультурні чинники проявляються у різних видах дизайну. Національний одяг все частіше стає джерелом натхнення для дизайнерів костюму. Для українців є важливим питання національної самоідентифікації. У складних політичних умовах при зовнішній агресії прагнення підкреслити національну приналежність має особливе значення. Ці тенденції присутні у суспільстві як у самій Україні, так і у колах діаспори.

Важливого значення для представлення України у світі набуває наша багатовікова культура. Своєрідним маркером виступає традиційне народне мис-

тецтво, звернення до якого надає національного колориту та сприяє ідентифікації. Універсальним інструментом у мультикультурному середовищі сучасного світу, що допомагає підкреслити національну, етнокультурну приналежність, виступає народний одяг та його інтерпретації. Тому нині є особливо важливим дослідження національного костюма як важливого чинника сучасної етнокультури та джерела натхнення й переосмислення для сучасного моделювання костюма в контексті традицій українського етнодизайну.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченням національного одягу українців ще з кінця XIX ст. займалася низка дослідників, серед яких історики, етнологи, мистецтвознавці. Дослідження специфіки традиційного українського одягу різних регіонів проводили О. Косміна [4], Т.Ніколаєва [10]. Народну вишивку розглядала Т.Кара-Васильєва [1]. Нині питаннями національного костюма чи його складових у сучасній інтерпретації присвячено праці М. Мельника [7]. Однак, стрімкий розвиток етнодизайну вимагає поглибленого дослідження на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Народний костюм із XIX століття став не лише атрибутом традиційної культури, а й показником приналежності до певного етносу. «XIX ст. характеризується підйомом національної самосвідомості народів Європи. Національна ідея стала основою боротьби народів за відновлення або утворення національних держав, за національний суверенітет, розвиток національних культур. Література, образотворче, ужиткове мистецтво звернулися до зразків, форм народної культури, що знайшло свій вияв і у сфері костюма» [8; 134]. Ці тенденції виявилися близькими українському народу. Вперше до українського національного костюма як до чинника самоідентифікації звернулась інтелігенція кінця XIX ст. Вишиті сорочки ставали обов'язковим атрибутом націоналістів, тих, хто прагнув до незалежності України. Зазвичай, традиційною сорочкою доповнювали міський костюм.

Мета статті – дослідити використання мотивів народного костюму України як чинника етнокультури у практиці професійних художників та дизайнерів XX-початку XXI ст. Розглянути приклади використання мотивів народного костюму в контексті українського етнодизайну в діяльності будинків моди та в творчості провідних модельєрів, проаналізувати проекти, що популяризують народний костюм у сучасному суспільстві.

Переосмислення традицій народної вишивки, неодмінної складової костюма, почали художники-авнгардисти, серед яких Олександра Екстер, Наталія Давидова та ін. Вони сміливо поєднували прийоми як професійного, так і народного мистецтва. «На початку XX ст. в Україні йшли процеси формування різноманітних художніх напрямів у мистецтві, активної співпраці провідних художників-авангардистів з народними майстрами та звернення їх до символічної мови народної творчості. Творчою лабораторією пошуків у галузі дизайну як комплексного формування предметного середовища та одягу стали осередки народного мистецтва, де плідно співпрацювали професійні художники і майстри народного мистецтва» [2, 111]. Втілювали в матеріалі ескізи художників народні майстрині. Художникам-авангардистам вдалося започаткувати співпрацю

професійного та народного мистецтва, поєднати традицію та новаторські пошуки. Подібні експерименти виявилися вдалими. Вишиті панно, аксесуари успішно демонструвалися на різноманітних виставках. Пізніше, художники починають проектувати одяг. «Упродовж 1915-1917 рр. у Вербівці Наталя Давидова спільно з Казиміром Малевичем та Ольгою Розановою розробляють нові принципи моделювання й оздоблення масового одягу» [2, 111]. Легендарна художниця Олександра Екстер створювала ескізи для вишивок, що ними потім прикрашали декоративні панно, жіночі сумочки, інші аксесуари. Пізніше вона зайнялася проектуванням костюма. «Вона разом з В. Мухіною і В. Поповою займалася виготовленням капелюшків, поясів, активно перейшла до проектування одягу. Її дизайн жіночих суконь базувався передусім на вивченні основ українського народного одягу. Вона виготовляла свої моделі з грубого солдатського сукна, рогожі, льону, домотканого полотна й основним своїм завданням вважала введення в структуру костюма вишивки чи аплікації» [2, 111].

Власне, в їх творчості були покладені основи етнодизайну костюму: поєднання елементів крою чи декору народного строю з сучасним конструюванням та технологіями, що застосовуються в пошитті костюму.

Зацікавленість елементами народного костюма серед широкої верстви населення забезпечували провідні друковані видання, що пропонували вирішення костюма на основі народних традицій. «Популярні видання першої третини XX ст. «Нова хата» та «Жінка» демонстрували, як адаптувалась європейська мода за допомогою технічного конструювання і декору, долучались традиції національного строю» [5, 1145].

З приходом радянської влади експерименти в рамках авангарду дуже швидко стали забороненими, але принцип співпраці професійного та народного мистецтва було залишено і закладено в основу художньої промисловості. На місцях осередків народних художніх ремесел будувалися фабрики, майстрів запрошували працювати в тісній співпраці з професійними художникам. Ця практика розповсюджувалася на галузь художнього скла, деревообробки, а також широко була представлена в художньому текстилі.

Створеній у тандемі професійних художників декоративно-ужиткового мистецтва та народних вишивальниць, майстринь текстилю, тканини ставали матеріалом для модельєрів, а специфіка народного строю досліджувалася та переосмислювалась у сучасний костюм. У різні періоди існування колишнього СРСР ці тенденції зберігалися, хоч і в різній мірі. «У системі розвитку індустрії моди в Радянському Союзі після Другої світової війни народним традиціям у моделюванні костюма «братніх народів» відводилася певна роль у формуванні синтетичного образу «радянської людини». У роки політичної «відлиги» українські дизайнери мали змогу звертатися до традицій народного мистецтва більшою мірою» [3, 200].

Не всі моделі, отримані в художньо-експриментальних лабораторіях можна віднести до визначних зразків, але частина їх була високо відзначена на міжнародних виставках та конкурсах, допомагаючи колишньому СССР репрезентувати розвиток моделювання в країні і наголошувати на тому, що культура

та народне мистецтво республік, зокрема України, зберігається й розвивається. При цьому, подібні зразки мали лише виставкове призначення і на широкий ринок, у масове виробництво, зазвичай не потрапляли. За роки існування СРСР в українських будинках моделей були створенні зразки жіночого, дитячого, чоловічого одягу де народні мотиви декору, вишивки та принципи крою вдало інтегрувалися в сучасний костюм. Серед таких творів були справжні шедеври, що достойно репрезентували національну культуру. Серед таких роботи Марти Токар. Її творчі знахідки до сьогодні використовуються українськими дизайнерами одягу. «Творчий пошук Марти Токар кінця 1950 – початку 1960-х рр. у контексті застосування національних мотивів у дизайні костюма передбачав розкриття цілої серії концептів, які нині постійно актуалізуються представниками української фешн-індустрії» [5, 1149]. Серед інших прикладів можна виділити колекції відомих модельєрів М. Біласа, Г. Мепена. Вони та інші художники надавали національного українського колориту творам, що випускались радянською промисловістю, допомагаючи зберегти та впровадити в сучасність культуру народного одягу.

Зацікавлення народним мистецтвом серед модельєрів одягу, особливо з другої половини ХХ століття, суголосно світовим модним тенденціям. «Використання етнічних традицій у дизайні одягу з окремих проявів початку ХХ ст. у другій половині століття на тлі широких можливостей паралельного існування різноманітних субкультур, модних стилів і течій, сприяло утвердженню окремого самостійного стилю – «фольк». Дизайнери використовували різноманітні методи... За основу розробок часто бралися характерний крій, властивості і фактура тканини, декор, композиційні принципи та інші складові художнього образу» [6]. Крім візуальних, естетичних можливостей, які модельєри отримували з народного костюма, важливим є саме духовна, культурологічна складова, прагнення підкреслити зв'язок із своїм етносом, нацією. «У ХХ ст. запровадження в моду елементів національного одягу зберігало виразний ідеологічний зміст, було проявом акцептації національної приналежності, вірності національним цінностям, традиціям, ідеалам» [8, 134].

Зі здобуттям Україною Незалежності в 1991 році залучення народних мотивів у моделювання костюма набуло нового значення. Після знаття будь-яких цензурних заборон митці отримали можливість заново переосмислити власну *етнокультурну спадщину*. Народний одяг став одним зі способів самовираження, а його інтерпретації в сучасному ключі програмними у більшості навчальних закладів України, де готують модельєрів, дизайнерів одягу. «Після здобуття незалежності українські модельєри почали використовувати елементи українського етнічного одягу при розробці своїх колекцій. Цей крок був викликаний тими культурними і соціальними процесами, що відбуваються в українському суспільстві останні двадцять років» [9, 151]. Низка провідних українських дизайнерів вже багато років представляють на різноманітних форумах, пов’язаних з модою (фестивалях, тижнях і днях моди), одяг, де чітко упізнається національна складова. При цьому, важливим є і презентація авторського бачення, стилізація та трансформація мотивів. «Митці-дизайнери вважають, що необхідно

знайти в етнічному одязі те, що співзвучно нашому часу – крій, форму, колір, орнамент. Мова йде не про буквальний перенос, а про використання окремого мотиву (наприклад, орнаменту, форми, способу вишивки), який може привести до оригінальної ідеї. Дизайнери зазначають, що «генетична пам'ять» вишукує в арсеналі культури ті явища, які найбільш співзвучні сучасності» [9, 149].

У різних регіонах України художники пропонують свій підхід до проектування *етноодягу*. Самобутня школа моделювання костюма у місті Львові склалася за роки існування кафедри художнього моделювання у Львівській національній академії мистецтв. В Академії навчалися провідні українські дизайнери, які мають у своєму творчому доробку безліч експериментів з етностилем. «Саме у Львові протягом ХХ ст. динамічно відбувався пошук нового образу жінки, що візуально інтерпретувався через український стрій та аксесуари, і тому дизайнери сучасності, серед яких є Роксолана Богуцька, Олеся Теліженко та інші, своїми творчими досягненнями пов'язані саме з осередком Львівської школи моделювання одягу» [5, 1145]. Київську школу успішно представляє випускниця Київського технологічного інституту легкої промисловості Лілія Пустовіт. Ці модельєри, а також інші найвпливовіші діячі української моди, серед яких Вікторія Гресь, Оксана Караванська, Ірина Каравай, Айна Гассе, періодично звертаючись до народних мотивів у своїй творчості, виробили впізнаваний стиль української моди, де новітні тенденції органічно поєднуються з традицією. «Сучасна українська мода у творчому пошуку провідних дизайнерів, зокрема Роксолани Богуцької, Лілі Пустовіт, Олесі Теліженко, демонструє, яким чином доцільно застосовувати для сучасного костюма декоративні елементи та орнаментальні мотиви, пов'язані з національною культурою. Результати, продемонстровані у колекціях цих авторів, переконливо фіксують особливості самоідентифікації дизайну з візуальними формами української етнографічної специфіки, і як закономірний результат – традиційна культура осмислюється як ефективне джерело фешн-інновацій ХХ ст.» [5, 1146]. Авторське бачення художників, ретельне дослідження принципів побудови і декору національного строю, академічна художня освіта та знання світових модних тенденцій допомагають нашим модельєрам вже понад двадцять років продукувати одяг, що достойно репрезентує нашу модну індустрію, при цьому, зберігаючи національний колорит, не містить «шароварщини».

«На сучасному етапі традиція, проходячи через фільтр індивідуальної свідомості митця та адаптуючись до вимог часу, перетворюється на нову художню якість, що втілює народну філософію, розуміння доцільності й краси. За такими принципами працюють Л. Пустовіт, О. Караванська, Р.Богуцька, І. Каравай, В.Краснова, З. Лихачова та багато інших, які світові тенденції моди збагачують використанням національних традиційних компонентів (кольорів, матеріалів, орнаментації, пропорцій, композиційних методів, способів поєднання елементів костюма)» [11, 237].

Із соціальними зрушеннями останніх років, починаючи від Помаранчевої Революції 2004 року, і з подіями зими 2014, що ознаменувалася рушійними суспільними протестами, Революцією Гідності, попит на національні традиції в

одязі вийшов далеко за межі модного середовища і став масовим. Нині спостерігаємо величезний попит на вишиванки, використання в сучасному костюмі елементів вишивок та пізнаваних деталей чи форм народного костюма. У час, коли населення України потребує самоідентифікації та підкреслення національної приналежності саме вишиванка стає таким пізнавальним знаком, що поєднує українців як в самій країні, так і поза її межами. Показовим явищем є щорічне проведення Параду Вишиванок, що проходить у найбільших містах України та збирає по декілька сотень (а інколи й тисяч) учасників.«Наявні успішні проекти, що мають наближення до етнічного взірця. Серед таких можна назвати вишиванки О.Теліженко, бренд RUTA (дизайнер Людмила Бушинська), під яким створюється одяг у національному стилі, текстиль та сувеніри. Презентація торгової марки відбулася в грудні 2012 р., колекції бренду включають речі як для дорослих, так і для маленьких українців, в оздобленні одягу використовується справжня українська вишивка – це, за офіційною (рекламною) інформацією, розкриває бачення дизайнера щодо сучасного національного одягу. Основною метою творчості Людмили Бушинської є підвищення зацікавленості етнічним корінням предків» [9, 150].

Безліч брендів нині використовують прийоми народного костюма чи декорують одяг традиційною вишивкою. Магазини з подібними речами в народній стилістиці розташовані по всій країні та в мережі Інтернет. «Одним із показників високого проценту етнічного компоненту в сучасній культурі є його присутність в інтернет-просторі, у вигляді великої кількості пропозицій. Спеціалізовані інтернет-магазини із можливістю індивідуальних замовлень українських вишиванок, етно-сувенірів, спеціалізовані сайти, що розкривають багатство українських традицій або звертають увагу користувачів Інтернету на популярність етніки – все це свідчить про попит, про достатній рівень зацікавленості в цій тематиці» [9, 150]. Серед найпопулярніших виробників тернопільський бренд «Вільні люди», київське ательє «Отаман», а також київські дизайн-студії «Світло» й «EtnoChicStudio» та інші (за інформацією Інтернет-ресурсу http://vikna.if.ua). Також помітна кількість брендів пропонують суто аксесуари в етностилі.

Масова зацікавленість національними мотивами в одязі підтримується різноманітними установами. Музейні комплекси, різноманітні фундації проводять конкурси та виставки, де демонструється одяг в етностилі. Серед них проект «Етно-фешн», організований у рамках найпотужнішого музичного етнофестивалю в Україні «Країна мрій». В рамках тижнів моди проводяться покази традиційного одягу. Одне з найвпливовіших у світі – видання про моду «Vogue» – в Україні реалізовує проект #EthnoVogueUA, де фотограф Василина Врублевська презентує своє бачення національного строю XIX ст. Також видання представило відео, де демонструються зміни українського костюма у різних регіонах. «Vogue» організував і проект «Щирі. Спадщина», де відомих представників українського шоу-бізнесу одягнули в національний стрій. Акція проводилася для підтримки етнографічних колекцій одягу в декількох музеях України. В рамках UkrainianFashionWeek два роки поспіль відбувався проект

«Витоки». Це спільний проект Національного центру народної культури «Музей імені Івана Гончара» та Яни Червінської за підтримки телевізійного шоу «Супермодель по-українськи» (Новий канал). Проект ВИТОКИ покликаний вкотре розповісти про український національний костюм, як про невичерпне джерело – джерело натхнення, джерело ідей (з сайту fashionweek.ua). Такі акції показують розкіш національної традиції одягу та мотивують ширше коло глядачів долучатися до лав шанувальників українського народного мистецтва.

Наукова новизна. Показаний культурологічний аспект використання національних мотивів у сучасному українському дизайні одягу. Окреслено тенденції української сучасної моди, діячі якої регулярно звертається до традицій національного вбрання. Показано значення Львівської національної академії мистецтв як центру підготовки модельєрів з високим професійним рівнем, які регулярно використовують в своїй фаховій діяльності етномотиви. Названо імена провідних українських модельєрів та дизайнерів одягу, що часто звертаються до національних мотивів, зокрема Роксолани Богуцької, Лілі Пустовіт, Олесі Теліженко, Зинаїди Лихачової та ін.. Також названо провідні бренди, що використовують мотиви національних вишивок для сувенірного та повсякденного одягу.

Висновки. Отже, сьогодні народний костюм виступає значним чинником етнокультури в контексті українського етнодизайну. Маючи тривалу практику залучення традицій національного одягу в моделювання костюму, український етнодизайн займає важливе місце в діяльності модельєрів та дизайнерів. Починаючи з кінця XIX ст., українські художники, модельєри, дизайнери постійно звертаються до національного костюма як до джерела натхнення. А їхні твори на основі переосмисленої етнотрадиції допомагають єднанню українців. Етноодяг нині відповідає потребам часу, користується попитом у суспільства. І для того, щоб його задовольнити, митці поглиблено досліджують національну культуру одягання.

Література

1. Кара-Васильєва Т. В. Полтавська народна вишивка / Т. В. Кара-Васильєва – К.: Наукова думка, 1983. – 200 с.

2. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні художниками авангарду / Т. Кара-Васильєва // Нариси з історії українського дизайну XX століття: зб. статей. – К.: Фенікс, 2012. – С.111-122 .

3. Король Н. Народні традиції в моделюванні дитячого одягу: історичний досвід українських дизайнерів./ Н. Король // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – 2015. – Вип. 26. – С. 198-209.

4. Косміна О. Ю. Традиційне вбрання українців. – Т.І: Лісостеп та степ /О. Ю. Косміна. – К: Балтія Друк, 2008 – 160 с.

5. Костельна М. Національні мотиви у декорі костюмів у творчості М. Токар (на прикладі діяльності Львівського будинку моделей) / М. Костельна // Народознавчі зошити. – -№ 6 (114). – К, 2013. – С. 1145-1149.

6. Кротова Т. Ф. Етно-мотиви і класичні форми в костюмі: свобода перевтілень і межа стилю [Електронний ресурс] / Т. Ф. Кротова. Режим доступу: http://elibrary.kubg.edu.ua/3961/2/T_Krotova_MK_Text.pdf

7. Мельник М. Т. Особливості використання елементів традиційного українського костюма при створенні фешн-колекцій [Електронний ресурс] / М.Т. Мельник. Режим доступу: http://mtmfashion.blogspot.com/2012/08/blog-post_21.html.

8. Мироненко В. П. Еволюція українського народного костюма в соціокультурному контексті авангарду / В. П. Мироненко, А. С. Синицька // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2009. – № 5. – С. 128-135. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2009_5_21

9. Наумкіна О. С. Етнічний культурний взірець в дизайнерських практиках сучасних українців [Електронний ресурс] / О. С. Наумкіна. Режим доступу: http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/92847/36-Naumkina.pdf?sequence=1

10. Ніколаєва Т. О Історія українського костюма / Т. О. Ніколаєва. – К.: Либідь, 1996. – 176 с.

11. Помаранська О. В. Визначення автентичних ознак української свити для проектування жіночого демісезонного пальто / О. В. Помаранська., А. Л Славінська // Вісник Хмельницького національного університету. – 2014. – Вип. 3. – С. 273-277.

References

1. Kara-Vasilyeva, T.V. (1983). Poltava folk embroidery. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

2. Kara-Vasilyeva, T.V. (2012). Formation of the design of avant-garde artists in Ukraine. Essays on the history of Ukrainian design in XX century. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

3. Korol, N. (2015). National traditions in modelling of children's clothing, the historical experience of Ukrainian designers. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv, 26, 198-209 [in Ukrainian].

4. Kosmina, O. (2008). Traditional Ukrainian clothes. Volume I: Forest and Steppe. Kyiv: Baltiia Druk [in Ukrainian].

5. Kostelna, M. (2013). National motifs in the decor of costumes in the works of M. Tokar (the example of the Lviv House of Fasion). Narodoznavchi zoshyty, 6 (114), 1145-1149 [in Ukrainian].

6. Krotova, T. F. (n.d.). Ethnic motifs and classical forms in a costume and limit freedom of the style transformations. Retrieved from: http://elibrary.kubg.edu.ua/3961/2/T_Krotova_MK_Text.pdf [in Ukrainian].

7. Melnyk, M. T. (2012). Features of the elements of traditional Ukrainian costume in creating the fashion collections. Retrieved from: http://mtmfashion.blogspot.com/2012/08/blog-post_21.html [in Ukrainian].

8. Mironenko, V. & Synytska, A. (2009). Evolution of Ukrainian national costume in sociocultural context of the avant-garde. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhytektura, 5, 128-135. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2009_5_21 [in Ukrainian].

9. Naumkina, O.S. Ethnic example of cultural practices in the design of modern Ukrainians. Retrieved from: http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/92847/36-Naumkina.pdf?sequence=1[in Ukrainian].

10. Nikolaeva, T.O. (1996). History of Ukrainian costume. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

11. Pomaranska, O.V. & Slavinska, A.L. (2014). Definition of authentic features Ukrainian suite for designing female demi-season coat. Visnyk Khmelnytskoho natsionalnoho universytetu, 3, 273-277 [in Ukrainian].

УДК 7.049.2(410) : 069.02(477.54)

Філатова Марина Іванівна,
аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв,
завідувач відділом зарубіжного мистецтва Харківського художнього музею
fillmarina1@gmail.com

ДОСВІД РОЗШИФРОВКИ АНГЛІЙСЬКОЇ КАРИКАТУРИ З КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ

Мета роботи *– спроба детально проаналізувати старовинну англійську гравюру Ісаака Крукшенка «Натяк Джона Буля на вигідний союз» (1794): розшифрувати зміст реплік, показати весь діапазон натяків та алюзій, реконструювати історичний контекст.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні традиційних методів вивчення мистецьких явищ, де історико-культурологічний метод поєднано із системним підходом і доповнено компаративною методикою. Метод мистецтвознавчого аналізу використано для виявлення особливостей творчої манери І. Крукшенка.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в розширенні діапазону дослідження англійської карикатури межі XVIII – XIX ст., що може стати предметом вивчення різних дисциплін: мистецтвознавство, соціологія, психологія, психоісторія, філологія та ін. У пропонованій роботі вказаний предмет розглядається як вид художньої творчості зі своєю пластичною мовою та своїми засобами художньої виразності. Слід відзначити, що фундаментального дослідження з англійської політичної карикатури XVIII – XIX ст. досі немає, тому багато питань до цього часу не висвітлено.* ***Висновки.*** *Встановлено, що карикатура цього періоду є своєрідним перекладом явищ російської дійсності мовою англійського гумору. Виявлено використання в англійській сатиричній графіці символів-персоніфікацій, наприклад, таких як Російський ведмідь та Джон Буль. Визначено характерні художні особливості творчої манери І. Крукшенка. Наведено огляд наукових праць щодо вивчення англійської карикатури кінця XVIII – початку XIX ст.*

Ключові слова*: англійська карикатура, Катерина ІІ, Російський ведмідь, колекція Харківського художнього музею.*

Филатова Марина Ивановна, аспирант Харьковской государственной академии дизайна и искусств; заведующая отделом зарубежного искусства Харьковского художественного музея

Опыт расшифровки английской карикатуры из коллекции Харьковского художественного музея

Цель работы *– попытка детально проанализировать старинную английскую гравюру Исаака Крукшенка «Намек Джона Буля на выгодный союз» (1794): расшифровать содержание реплик, показать весь диапазон намёков и аллюзий, реконструировать исторический контекст.* ***Методология исследования*** *заключается в применении традиционных методов изучения художественных явлений, в которых историко-культурологический метод сопряжен с системным подходом и дополнен компаративной методикой. Метод искусствоведческого анализа использован для выявления особенностей творческой манеры И. Крукшенка.* ***Научная новизна работы*** *состоит в расширении представлений об изучении английской карикатуры рубежа XVIII – XIX вв., которая может стать предметом изучения в различных дисциплинах: искусствоведении, социологии, психологии, психоистории, филологии и др. В*

© Філатова М. І., 2017

предлагаемой работе указанный предмет рассматривается как вид художественного творчества, со своим пластическим языком и своими средствами художественного выражения. Следует отметить, что фундаментального исследования по английской политической карикатуре XVIII – XIX вв. нет, поэтому многие вопросы до сих пор не освещены. ***Вы-Выводы.*** *Установлено, что карикатура этого периода является своеобразным переводом явлений российской действительности на язык английского юмора. Выявлено использование в английской сатирической графике символов-персонификаций, например, таких как Русский медведь и Джон Буль. Определены характерные художественные особенности творческой манеры И. Крукшенка. Приведен обзор научных трудов по изучению английской карикатуры конца XVIII – начала XIX вв.*

Ключевые слова: *английская карикатура, Екатерина II, Русский медведь, коллекция Харьковского художественного музея.*

Filatova Marina, *postgraduate of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Head of Foreign Art Department of Kharkiv Art Museum*

The transcript experience of the english caricature, from the Kharkiv art museum collection

Purpose of Research. *The purposes of the work are to attempt a detailed analysis of old English, engraving by Isaac Krukshenko «Hint John Bull into a profitable alliance» (1794), to decipher the meaning of the replicas, to show the full range of hints and allusions, to reconstruct the historical context.* ***Methodology.*** *The research methodology is to use traditional methods of study of artistic phenomena in which historical and cultural method combined with a systematic approach and supplemented comparative method. The art analysis method is used to identify Krukshenko's features creative manner.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of the work is to expand the range of study English caricatures time limits XVIII - XIX centuries, which may be the subject of study in different sciences such as art history, sociology, psychology, psychohistory, philology etc. In this study, the specified object is seen as a form of art, with its plastic language and their means of artistic expression.* ***Conclusions.*** *It is established that the caricature is a kind of translation phenomena of Russian life in the English language humor. In British literature, the author shows the using of the satirical graphic symbols, personification such as the Russian bear and John Bull. The characteristic features of the artistic creative Krukshenko's manner are analysed. The review of scientific papers on the study of English caricature late XVIII - early XIX century is considered.*

Key words*: English caricature, Catherine II, Russian bear, Kharkiv Art Museum collection.*

Актуальність теми дослідження. Англійська карикатура донині залишається поза увагою вітчизняних науковців. Водночас європейська сатирична графіка, у тому числі і англійська, є складовою багатьох музейних колекцій. Це актуалізує дослідження цієї ще маловивченої галузі мистецтва. Видатний мистецтвознавець і теоретик Ернст Ґомбріх зазначав, що карикатура як вид образотворчої діяльності анітрохи не менше належить історії мистецтва, ніж портрет або вівтарний живопис [8, 199]. Запропоноване дослідження ставить за мету привернути увагу до карикатури як до твору мистецтва і цікавого історичного джерела, що вимагає часом багаторівневого дешифрування: історичного, іконографічного, літературного, лінгвістичного.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Перші дослідження, присвячені англійській політичній карикатурі межі XVIII – XIX ст., почали виходити друком у середині XIX ст. Усі роботи з цієї теми можна розподілити на декілька груп. Це загальні дослідження з історії карикатури, до складу яких включено розділи з історії англійської політичної сатири кінця XVIII – XIX ст., роботи, які вивчають творчість

окремих майстрів, каталоги різних музейних колекцій та виставок, довідкові видання. Серед загальних видань слід, перш за все, назвати дослідження А. Олександрі, А. Філона, Ф. Клингера, Б. Лінча, Г. Пілтца, Г. Вейрата, Т. Райта [9; 10; 12; 13; 14; 15; 16]. Усі дослідники сходяться на думці, що межа XVIII – XIX ст. – це період розквіту англійської політичної карикатури.

Особливо слід відзначити фундаментальний одинадцятитомний каталог карикатур із зібрання Британського музею, що видавався з 1870 по 1954 рік. Перші чотири томи, у 1870 – 1883 роках, підготував Ф. Д. Стівенс, а всі наступні М. Д. Джордж. Це видання, де детально анотовано понад 17 000 сатиричних гравюр (з XIV століття і до 1832 р.), залишається основним дослідженням, без урахування якого неможливе серйозне вивчення англійської карикатури [11].

Вітчизняних досліджень з англійської політичної сатири немає. У відомому російськомовному «Словнику» Д. О. Ровінського описані лише ті аркуші, що тематично пов'язані з Росією [3]. О. В. Швиров, простежуючи історію розвитку карикатури в різних країнах впродовж століть, приділяє увагу і політичній сатирі Англії кінця XVIII – XIX ст. [7]. Карикатура, стверджує автор, служила газетою для тих, хто не вмів читати та задовольняла смаки нижчих класів [7, 101].

У XXI ст. В. П. Шестаков розглядає англійське образотворче мистецтво як цілісний процес, що відображає ментальність нації, зростання національної самосвідомості, особливості національного характеру, того, що в науковій літературі прийнято позначати терміном «Englishness». Окремий розділ книги присвячений «золотому століттю» англійської карикатури [8].

Вчені із Санкт-Петербурга В. Успенський, А. Россомахін і Д. Хрустальов докладно розглядають розвиток англійської карикатури на зламі XVIII – XIX ст. століть, приділяючи чималу увагу розвитку та загальним характерним рисам, властивим, в цілому, англійській сатиричній графіці. Опрацьовують гравюри з російською тематикою, досліджують творчість видатних карикатуристів, особливості їх художнього стилю [1; 5; 6].

Мета дослідження – проаналізувати одну з англійських карикатур кін. XVIII ст. зі збірки Харківського художнього музею. Показати, що карикатура може стати предметом вивчення в різних дисциплінах. До неї можуть бути застосовані методи, що використовуються в мистецтвознавстві, історії, соціології, психології, психоісторії, філології та ін. Розглянути карикатуру як вид художньої творчості зі своєю пластичною мовою та своїми засобами художньої виразності. Довести, що в карикатурі в яскравій образній формі знаходили відображення найрізноманітніші історичні події та мистецькі явища (театр, література, мода). Тому сатиричні гравюри є цінним історичним джерелом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Традиції свободи слова і друку, використання дешевої техніки офорта – все це створило сприятливіші умови для розвитку політичної карикатури в Англії у порівнянні з континентальною Європою. Англійські графіки перетворили карикатуру на справжнє мистецтво, що володіє специфічними особливостями авторської мови.

Протягом своєї історії англійська графічна сатира зазнала значної еволюції. Аркуші першої половини XVIII століття ще не можна назвати карикатурами в сучасному розумінні – то були складні, з численною кількістю деталей алегоричні композиції, які часом неможливо було зрозуміти без ключа або супровідного тексту до зображення. У результаті реформи жанру, проведеної У. Хогартом в 1760-1770-х рр., мова та характер англійської карикатури радикально змінюються. На зміну архаїчним «емблематичним» аркушам приходять лаконічні та яскраві гравюри з ясним сюжетом та добре впізнаваними персонажами.

У колекції західноєвропейських гравюр, що належать Харківському художньому музею, зберігається 115 творів видатних англійських карикатуристів кін. XVIII – поч. XIX ст. Творчість Ісаака Крукшенка (1764-1811) представлено дванадцятьма аркушами 1794 – 1801 рр., тематично пов’язаних з історією Росії. Уперше російські персонажі з'явилися в англійській сатиричній графіці наприкінці 1730-х рр., а з останньої чверті XVIII ст. вони вже регулярно зображувалися карикатуристами. Усі зарубіжні події, які потрапляли в поле зору англійських карикатуристів, сприймалися через призму англійських інтересів. Тому з російської історії в англійській карикатурі відображені в основному війни та дипломатичні конфлікти за участю Англії.

Детально проаналізуємо карикатуру Ісаака Крукшенка «John Bull's Hint for a profitable alliance» («Натяк Джона Буля на вигідний союз») (Інв. № 1528-ГЗ ХХМ) [3, Т. ІІ, стовп. 902, № 524; 125, Vol. VII, p. 103, № 8487] з фондів Харківського художнього музею. Ця розфарбована аквареллю гравюра була опублікована видавцем Семюелем Форосом в Лондоні 26 вересня 1794 р.

У карикатури свої закони, своя система образів, своя логіка. В ній найвигадливішим чином переплітається реальне з фантастичним, живі істоти перетворюються на механізми, люди – на тварин, а тварини – на географічні поняття, неживі предмети набувають людської подоби і мови [2, 26]. Про таку своєрідність карикатури говорить сама її назва, що походить від італійського слова «caricare», що означає «навантажувати», «перебільшувати», «обтяжувати», і характеризує основну особливість сатиричного малюнка – умисне перебільшення певних елементів зображуваного, сміливий відхід від правдоподібності, прагнення підкреслити, гротескно виділити окрему деталь задля досягнення найбільшої виразності. Однак це і сприяє переконливості і внутрішній правдивості сатиричного образу, посилює його емоційний вплив.

У правій частині аркуша зображено Катерину ІІ (уроджена Софія Августа Фредеріка, 1729 – 1796, Російська імператриця у 1762 – 1796 рр.) на троні. Імператрицю змальовано такою товстою, що трон майже не видно, лише спинку з відтворенням герба Російської імперії. Зазвичай за іноземними персонажами англійських карикатур закріплювалися декілька незмінних характеристик, що переходили з аркуша в аркуш. Такі були закони жанру: герої карикатур мали легко впізнаватися, а колізії багатьох аркушів будувалися на заздалегідь відомих стереотипах [6, 15]. Так, головними рисами карикатурного образу Катерини ІІ стали невгамовна жадоба влади і настільки ж нестримна розпуста. Уся сцена відбувається у приміщенні, що нагадує будуар: дуже багато рожевого ко-

льору, вульгарні троянди на підлозі. Російську імператрицю Крукшенк зображує у непристойній сукні з рюшами, величезним декольте, пір'ям та фатою на голові. Замість благородної горностаєвої мантії – леопардова з хвостом, який тримає в руках Катерина ІІ. Це натяк на те, що німецька принцеса спіймала, як то кажуть, «долю за хвіст», коли вийшла заміж за Російського імператора Петра ІІІ та згодом стала імператрицею Всеросійською. З незапам'ятних часів, леопард вважається символом дикості, а на Заході Росію вважали далекою та дикою країною.

Поряд із Катериною ІІ ми бачимо охоронця у ведмедячій шкурі. З XVIII ст. і аж до наших днів ведмідь залишається головним символом Росії в європейській, а з XX ст. – і в світовій карикатурі. Досить сказати, що, починаючи з Катерини ІІ і донині, всі без винятку правителі Росії незмінно зображувалися у ведмедячому вигляді. Європейці вважали країну північною, тому природним для неї був тваринний образ ведмедя. «Ведмежий» зовнішньополітичний символ Росії є «західним винаходом», що викликав різні асоціації: від переваги і сили до варварства та агресії [4, 198].

Ліворуч у галантному поклоні перед імператрицею схилився справжній франт – принц Уельський. Його саркастично називали «першим джентльменом Європи», який «прославився» своєю зовнішністю, чарівністю і манерами, а також розпустою і вмінням робити великі борги. У 1794 році сума боргу принца Уельського досягла неймовірних розмірів. Його батько король Георг ІІІ відмовився оплачувати борги, доки син не подорослішає і не одружиться нарешті на благопристойній особі. Але на той час принц вже був у таємному шлюбі з католичкою Марією Фіцгерберт, однак король цей шлюб не визнав. Принц пообіцяв батьку, що він розірве шлюб з Фіцгерберт і одружиться на принцесі Брауншвейгській. Ця тема обговорювалася в усіх вітальнях шляхетних англійських домів. Творча фантазія підштовхує художника до створення сцени сватання. Але в основі її все ж таки залишається історична правда. Дійсно, Катерина ІІ була найбагатшою нареченою тогочасної Європи. Крім того, горезвісна розпусність Катерини, її захоплення молодими фаворитами були також відомі широкому загалу та стали темою численних карикатур (Джеймс Гілрей «Амстердам у скрутному становищі, або Остання сцена республіканської пантоміми» (Інв. № 1476-ГЗ ХХМ); Ісаак Крукшенк «Ганьба Бобаділа, або Кейт у люті» (Інв. № 1519-ГЗ ХХМ) та ін.). Нарешті, вона, як і Марія Фіцгерберт, була вдовою.

У ролі свата виступає Джон Буль – персонаж, що втілює британську націю. Епоха Французької революції і наполеонівських воєн стала в Європі часом зростання національної самосвідомості. Саме тоді одним з найбільш популярних персонажів карикатур стає Джон Буль, збірний образ типового англійця: кремезний любитель британського грогу і ростбіфу, прямодушний традиціоналіст із середнього класу, відданий монархії, але такий, що свято охороняє «права вільнонародженого англійця». Джона Буля майже завжди зображували червонопиким низькорослим товстуном з хитрою фізіономією, з неодмінними бакенбардами, у червоному сюртуку, білих лосинах (костюм кольорів британського прапора) і короткому циліндрі. Але у період правління Георга персонаж

міг зображуватися одягнутим не у червоний жилет, а у фрак королівського синього кольору. На цій карикатурі кольори британського прапору активно використані в одязі принца Уельського, а у Джона Буля з-під пальто визирає фрак синього кольору. Сват старанно розхвалює наречену: «Ось, мій хлопчику, прекрасна пишна вдова, та до того ж вона дуже тепла і сердечна. Якщо ти отримаєш її, тобі не треба буде ні про що просити батька або приятелів, вона добудує твій будинок і обставить його для тебе. Так! І зігріє тебе на морозі своїми хутрами. Рідкісна удача, мій хлопчику, тим більше, що ти ж так любиш удовиць!» (іл. 1).

Принц Уельський звертається до нареченої: «О, як це бути закоханим – скакати день і ніч, ні про що не думаючи, нічого не пам'ятаючи, не маючи терпіння перемінити сукні, стояти в бризках дорожнього бруду, згораючи від бажання побачити Вас і тільки про це думати, і тільки це і знати, як нібито не було нічого іншого у світі...» (іл. 1). Це трохи змінені слова Фальстафа з шекспірівського «Генріха IV». Імператриця дивиться суворо та залишається холодна до зізнань британського візитера.

Союз Георга і Катерини, франта та дикунки, виглядав комічно та був неможливий. Кінець правління Катерини II характеризується різким погіршенням відносин з Британією. Політична ворожнеча між Англією та Росією у 1791 році досягла свого апогею. Навесні 1791 року розгорівся найгостріший міжнародний конфлікт, який увійшов в історію як «Очаківська криза». Знищення російськими військами Кримського ханства, створення Чорноморського флоту вкрай стривожило англійців. Якщо раніше російський експорт морським шляхом здійснювався через Балтійське море, яке повністю контролювалося британським флотом, то тепер у Росії з'явилася можливість торгувати з Європою, маючи вихід до Чорного моря. 22 березня 1791 р. британський кабінет міністрів прийняв рішення про висунення ультиматуму Росії. Якщо остання відмовиться повернути Очаківську область Туреччині, то Великобританія і союзна з нею Пруссія погрожували оголошенням війни. Дипломатичний тиск супроводжувався створенням відповідного образу Катерини II та її оточення в європейській пресі та, звичайно ж, у карикатурі.

Слід відзначити специфічну комічну деталь, яку досить часто можна зустріти в карикатурах І. Крукшенка. Художник вводить у свої композиції предмети інтер'єру – скульптури, картини – і робить їх живими учасниками змальовуваної сцени. У цьому випадку, по праву руку від Катерини II, – нашвидку накиданий бюст Фокса, вічного супутника російської імператриці в англійських карикатурах. У 1791 році, коли Чарльз Фокс, лідер опозиції, виступив в англійському парламенті проти війни з Росією, Катерина наказала зробити бюст Фокса та поставити його в царскосельській Камероновій галереї. Цей жест викликав в Англії шквал насмішок та, звісно ж, не могли обійти його стороною і карикатуристи. Пізніше, у 1793 році, коли Фокс виступив на підтримку Польщі, бюст було поспішно прибрано.

Політичну подію – спробу Англії укласти союз з Росією – Ісаак Крукшенк змальовує як світську галантну сценку. Мотив, використаний художником, ко-

мічний, пікантний, але карикатуристичної гостроти в ньому немає, як немає її і в характеристиці персонажів, хоча доля гротеску присутня в зображенні російської імператриці та охоронця у ведмежій шкурі (можливо, це Суворов). У цій гравюрі акцент робиться не стільки на образотворчий початок, скільки на текст, що має тут досить важливе значення. По суті, без нього гумористичний сенс твору був би незрозумілий. Це саме «розмовна» карикатура. Вона бавить, розважає, але сильних емоцій не викликає. Яскраво розфарбований аквареллю аркуш виглядає яскраво. Контурний малюнок з рідким штрихуванням в тінях позбавлений пластичної енергії. Ваговитість фігурам швидше додає щільний, в основному, локальний колір.

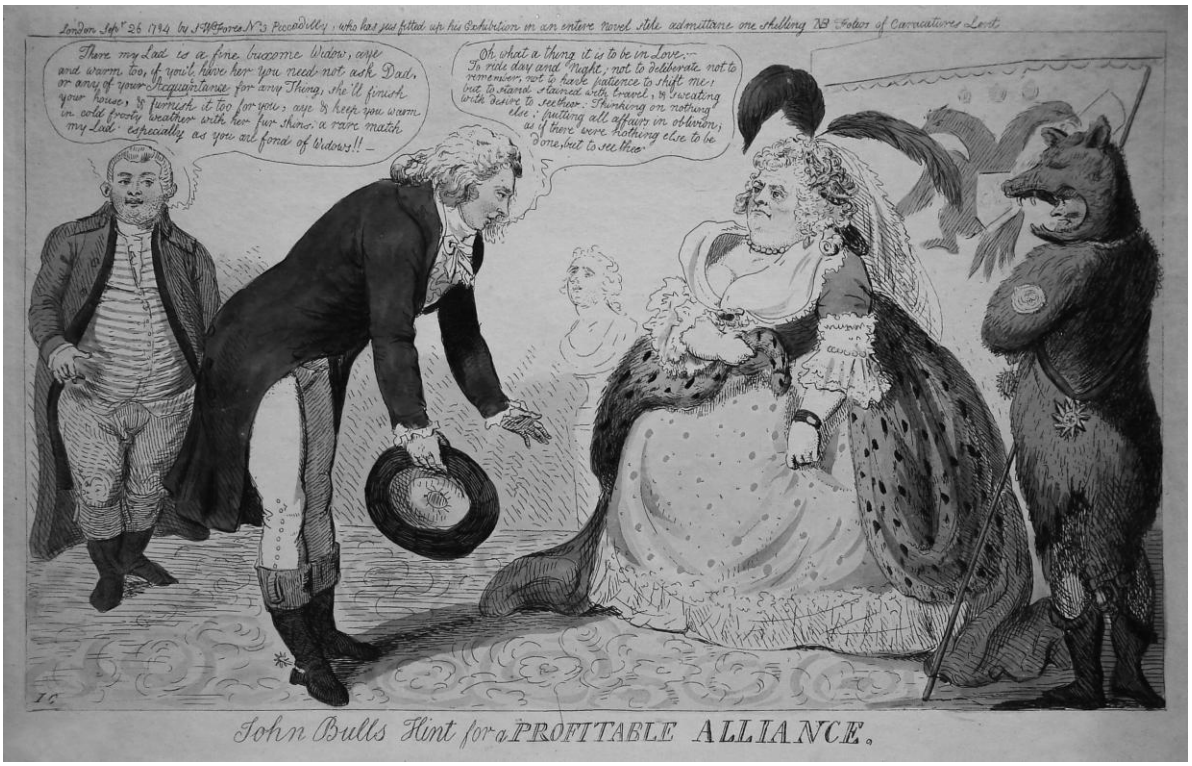
У цьому сатиричному аркуші ясно виражені стійкі стилістичні особливості манери майстра. У досить спокійному малюнку художника переважають зогнуті округлі лінії: об'ємність форм позначається внутрішньо силуетними короткими і довшими паралельними штрихами, прокладеними в затінених місцях. Аналогічно І. Крукшенк передає тіні від предметів, фігур; інколи штрихові лінії перехрещуються, перетворюються на розчерки. Такий малюнок передбачає розфарбовування, яке у Крукшенка завжди яскраве, звучне. Стиль, сам характер карикатури, визначає ще одну важливу особливість образів майстра. Персонажі карикатури здаються нереальними, вони нагадують балаганні маріонетки. У змальованій сцені є момент театралізації, вигаданої умовності, яка передає дійсність в гротескно трансформованому вигляді, що властиво фольклорному мистецтву (лубку, народній літературі, театру). Проте елемент фольклорності перероблений тут специфічною професійною мовою карикатуриста для інтерпретації конкретних політичних подій.

Наукова новизна роботи полягає в розширенні діапазону дослідження англійської карикатури межі XVIII – XIX ст., що може стати предметом вивчення різних дисциплін: мистецтвознавство, соціологія, психологія, психоісторія, філологія та ін. У пропонованій роботі вказаний предмет розглядається як вид художньої творчості зі своєю пластичною мовою та своїми засобами художньої виразності. Слід відзначити, що фундаментального дослідження з англійської політичної карикатури XVIII – XIX ст. немає, тому багато питань до цього часу не висвітлено.

Висновки. На основі культурно-історичного та мистецтвознавчого аналізу зроблено багаторівневе дешифрування аркуша англійської карикатури з колекції Харківського художнього музею. Визначено деякі індивідуальні особливості творчої манери Ісаака Крукшенка: майже відсутність гротеску, досить важливе значення тексту; наявність моменту театралізації, умовності.

Підтверджено, що карикатура є не лише гідним уваги жанром мистецтва, але й цінним джерелом інформації для вивчення історії і культури. При цьому, слід враховувати, що художник-карикатурист лише зрідка залишається неупередженим, його завдання – це представити саме свою точку зору. За допомогою певних художніх засобів він створює позитивне або негативне враження, часто засноване на стереотипах. За кожним з іноземних персонажів англійських карикатур закріплювалося декілька незмінних характеристик, що переходили з ар-

куша в аркуш, щоб героїв карикатур легко було впізнати. Імператриця Катерина ІІ була першим російським персонажем, що регулярно з'являвся в англійських карикатурах. При створенні сатиричних аркушів, особливо зовнішньополітичного характеру, англійські карикатуристи доволі часто використовували символи-персоніфікації: Російський ведмідь, Джон Буль та ін. Доведено, що будь-яка політична сатирична гравюра – це ребус, і найскладніше – це розгадати історичний контекст, який виражено через візуальний.



Іл. 1. Ісаак Крукшенк. Натяк Джона Буля на вигідний союз. 1794. Офорт, акварель. 248х401. Харківський художній музей

Література

1. Анатомия смеха. Английская карикатура XVIII – первой трети XIX века / Авт.-сост. В. М. Успенский – М.: Арт Волхонка, 2016. – 352 с.: ил.

2. Ефимов Б. Е. Основы понимания карикатуры / Б. Ефимов. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. – 71 с.: ил.

3. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов: Т. I. / Д. Ровинский. – IV. Спб.: Тип. Импер. Акад. наук, 1886-1889.

4. Рябов О. В. Охота на медведя: о роли символов в политической борьбе // Неприкосновенный запас / О. Рябов. – 2009. – № 1 (63). – С. 195 – 207.

5. Успенский В. М. Имперский шаг Екатерины: Россия в английской карикатуре XVIII века. / В. М. Успенский, А. А. Россомахин, Д. Г. Хрусталёв – СПб.: Арка, 2016. – 251 с.

6. Успенский В. М. Казаки и Русский Мороз: Россия в английской карикатуре до и после 1812 года / В. М. Успенский, А. А. Россомахин, Д. Г. Хрусталёв. – СПб.: Арка, 2014. – 251 с.

7. Швыров А. В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времён до наших дней / А. Щвыров. – Спб.: Тип. Пантелеева, 1904. – 404 с.

8. Шестаков В. П. История английского искусства. От средних веков до наших дней / В. Шестаков. – М.: Галарт, 2010. – 472 с.

9. Alexandre A. L'art du rire et de la caricature / A. Alexandre. – Paris: Ancienne maison Quantin, 1903 – 392 p.

10. Filon A. La caricature en Anqleterre / A. Filon. – Paris: Librairie Hachette, 1902. – 282 p.

11. George M. D. Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum / M. D. George. – London, The British Museum, 1870–1954 – Vol. I-XI.

12. Klingende F. D. Hogarth and English caricature / F. D. Klingende. – London: Transatlantic arts ltd., 1944. – 72 p.

13. Lynch B. A history of caricature / B. Lynch. – London: Faber and Gwger, 1926. – 126 p.

14. Piltz G. Geschichte der evropaisehen Karicatur / G. Piltz. – Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1976. – 329 p.

15. Veyrat, G. La caricature à travers les siècles / G. Veyrat. – Paris: Charles Mendel, 1895. – 92 p.

16. Wright T. Caricature history of the Georges / T. Wright. – London: John Camden Hotten, 1867. – 639 p.: ill.

References

1. Uspenskij, V. M. (Eds.). (2016). Anatomy of laughter. English Caricature of the XVIII – first third of the XIX Century. Moscow: Art Volhonka [in Russian].

2. Efimov, B. E. (1961). Basics of understanding caricature. Moscow: Izd-vo Akademii hudozhestv SSSR [in Russian].

3. Rovinskij, D. A. (1886-1889). Detailed dictionary of Russian engraved portraits. Sankt-Peterburg: Tip. Imper. Akad. Nauk, Vol. I – IV [in Russian].

4. Ryabov, O. V. (2009). Hunting for the bear: the role of symbols in the political struggle. Neprikosnovennyj zapas, 1 (63), 195-207 [in Russian].

5. Uspenskij, V. M. & Rossomahin, A.A. & Hrustalyov, D.G. (2016). Imperial stride: Russia in the English Caricature of the 18th Century. Sankt-Peterburg: Arka [in Russian].

6. Uspenskij, V. M. & Rossomahin, A.A. & Hrustalyov, DG. (2014). Bears, Cossacks and the Russian Frost: Russia in the English Caricature before and after 1812. Sankt-Peterburg: Arka [in Russian].

7. Shvyrov, A. V. (1904). Illustrated history of caricature from earliest times to the present day. Sankt-Peterburg: Tip. Panteleeva [in Russian].

8. Shestakov, V. P. (2010). History of English Art. From Middle Ages to Today. Moscow: Galart [in Russian].

9. Alexandre A. (1903). L'art du rire et de la caricature. Paris: Ancienne maison Quantin [in French].

10. Filon, A. (1902). La caricature en Anqleterre. Paris: Librairie Hachette [in French].

11. George, M. D. (1870-1954) Catalogue of Political and Personal Satires Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. London: The British Museum, Vol. I-XI [in English].

12. Klingender, F. D. (1943). Hogarth and English caricature. London: Transatlantic arts ltd. [in English].

13. Lynch, B. (1976). A history of caricature. London: Faber and Gwger [in English].

14. Piltz ,G. (1976). Geschichte der evropaisehen Karicatur. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften [in German].

15. Veyrat, G. (1895). La caricature à travers les siècles. Paris: Charles Mendel [in French].

16. Wright T. (1867). Caricature history of the Georges. London: John Camden Hotten [in English].

УДК 747:7.03

Чебан Вікторія Олександрівна,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ МОДЕРНУ: ТИПОЛОГІЯ ТА СТИЛІСТИКА ВИРОБІВ

Мета статті *- охарактеризувати особливості й основні принципи стилю модерн у декоративно-прикладному мистецтві шляхом аналізу фігур на предметах декоративно-прикладного мистецтва тієї доби.* ***Методологія дослідження*** *полягає у застосуванні історико-логічного, аналітичного, описового та мистецтвознавчих методів, що уможливило цілісне вивчення та характеристику стилю виробів декоративно-прикладного мистецтва доби модерну, узагальнення принципів нанесення декору на предмети інтер'єру, прикраси, тканини тощо, а також виявлення основних оздоблювальних матеріалів.* ***Наукова новизна*** *полягає у комплексному дослідженні художньої стилістики декоративно-прикладного мистецтва доби модерну, основних типів виробів, та її подальшої видозміни в процесі переходу до промислового виробництва, на яке також вплинув модерн; в узагальненні основних декоративних фігур на виробах декоративно-прикладного мистецтва; в уточненні мистецької спадщини митців доби модерну.* ***Висновок.*** *Встановлено, що доба модерну піднесла декоративно-прикладне мистецтво на рівень образотворчого завдяки застосуванню високих стандартів майстерності і дизайну в повсякденних об'єктах інтер'єру та фасадного декору. Особливостями стилю модерн є відмова від кутів і прямих ліній на користь більш природних, застосування нових технологій (особливо в архітектурі), розвиток прикладного мистецтва. Цей стиль поєднав утилітарні й художні функції виробів, основним його принципом стала втілена в гнучких і обтічних формах динамічна рівновага.*

Ключові слова*: епоха модерну, стиль, мистецтво, посуд, меблі, коштовності, орнаменти, декор.*

Чебан Виктория Александровна*, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Декоративно-прикладное искусство эпохи модерна: типология и стилистика изделий

Цель статьи *- охарактеризовать особенности и основные принципы стиля модерн в декоративно-прикладном искусстве путем анализа фигур на предметах декоративно-прикладного искусства того времени.* ***Методология исследования*** *заключается в применении историко-логического, аналитического, описательного и искусствоведческих методов, что позволило целостное изучение и характеристику стиля изделий декоративно-прикладного искусства эпохи модерна, обобщение принципов нанесения декора на предметы интерьера, украшения, ткани и т.д., а также выявление основных отделочных материалов.* ***Научная новизна*** *заключается в комплексном исследовании художественной стилистики декоративно-прикладного искусства эпохи модерна, основных типов изделий, и ее дальнейшего видоизменения в процессе перехода к промышленному производству, на которое также повлиял модерн; в обобщении основных декоративных фигур на изделиях декоративно-прикладного искусства; в уточнении художественного наследия художников эпохи модерна.* ***Вывод****. Установлено, что время модерна преподнесло декоративно-прикладное искусство на уровень изобразительного благодаря применению высоких стандартов мастерства и дизайна в повседневных объектах интерьера и фасадного декора. Особенностями стиля модерн*

© Чебан В.О., 2017

является отказ от углов и прямых линий в пользу более естественных, применение новых технологий (особенно в архитектуре), развитие прикладного искусства. Этот стиль соединил утилитарные и художественные функции изделий, основным его принципом стала воплощена в гибких и обтекаемых формах динамическое равновесие.

Ключевые слова: *эпоха модерна, стиль, искусство, посуда, мебель, драгоценности, орнаменты, декор.*

Cheban Victoria, *postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

Decorative applied art of the modern era: typology and stylistics of products

Purpose of Research. *The purpose of the article is to characterize the features and basic principles of the Art Nouveau style in arts and crafts by analyzing figures on objects of decorative and applied art of that time.* ***Methodology.*** *The methodology of the research consists in the application of historical, logical, analytical, descriptive and art methods, which allow to study and to descript the style of decorative art articles of the modern era, to generalize the principles of applying decor to interior items, decorations, fabrics, etc., and to identify the basic finishing materials.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty consists in studying the artistic stylistics of decorative and applied art of the modern era, the main types of products, and its further modification in the transition to industrial production, which has also influenced modernity; the generalization of the basic decorative figures on products of arts and crafts; the clarifying the artistic heritage of artists of the Art Nouveau era.* ***Conclusion.*** *It is established that the time of modernism has brought decorative and applied art to the level of the fine due to the application of high standards of craftsmanship and design in everyday objects of interior and facade decoration. The features of the Art Nouveau style are the rejection of corners and straight lines in favor of more natural ones, the use of new technologies (especially in architecture), the development of applied art. This style combined the utilitarian and artistic functions of products, its main principle was embodied in a flexible and streamlined forms of dynamic equilibrium.*

Key words: *Era of Art Nouveau, art, style, culture, dishes, furniture, jewelry, ornaments, decor.*

Актуальність теми дослідження. На рубежі XIX-XX ст. в мистецтві і архітектурі почав розвиватися новий напрям – модерн. Основна його ідея – відхід від геометричності, правильності форм і надуманості ліній, прагнення в мистецтві до природності, яка зводиться у ранг головного джерела натхнення.

Найбільше модерн проявився у декоративно-прикладному мистецтві, що відбувалося завдяки поширенню стилю на всесвітніх виставках творів прикладного мистецтва.

Модерн поклав кінець вікторіанству на багато років вперед, що особливо помітно в дизайні меблів, коли абсолютно гладкі поверхні збагачувалися шпоном екзотичних порід дерева і декоративними вставками. Драматизм стилю модерн проявився і в мистецтві художньої графіки, що ставило під сумнів традиційні смаки та ідеї.

Особливості стилю модерн у декоративно-прикладному мистецтві, види і предмети декоративно-прикладного мистецтва епохи модерну потребують детального розгляду та обговорення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сьогодні існує низка досліджень про стиль модерн, його характерні особливості. Дослідники також звертаються до аналізу творчості художників епохи модерну, однак всеосяжного естетико-культурологічного дослідження цієї проблеми не існує. Культурологічним основам стилю присвячені праці Д. С. Лихачова, О.Шпенглера, О. Ф. Лосєва, В. Ф. Асмуса, Л. Н. Столовича, М. Овсяннікова, Е.С. Маркаряна, Р. Вельфліна,

А. В. Гулиги, М. С. Кагана, Ю. Б. Борєва та ін., Вони довели складність і багатозначність понять «культура», «стиль», «напрям», їх співвідношення з іншими естетичними та культурологічними категоріями, процес утворення стилю в культурі.

Окреме місце займають дослідження майстрів модерну, що стосуються розробки принципів стилю, шляхів його розвитку, проблем ліній, графіки та ілюстрацій, особливостей зорового сприйняття, зв'язку з художнім образом, законами колірного спектра, тонкощів декоративно-прикладного мистецтва. Серед художників модерну, які вплинули на формування теоретичної основи стилю, важлива роль належить А. Ван де Вельде, У. Моррісу, Е. Галле, М. Клінгеру, У. Крейну та ін. Перші великі й узагальнюючі праці, присвячені стилю в цілому, написані зарубіжними вченими - Е. Міхальськи, Ф. Шмаленбахом, С. В. Мадсеном, Х.Хофштеттером та ін. У них окреслюється історичний підхід до стилю, визначаються географічні межі модерну, його структура, сутність, проблеми формотворення, побудови композиції, простору, іконографія. Можна відзначити й дослідження модерну в різних видах мистецтва: графіці Д. Глейсберга, архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві Р. Шмутцлера, живопису М. Валісса та ін.

Виклад основного матеріалу дослідження. Модерн є художнім напрямом у декоративно-прикладному мистецтві, що виник у Європі в XIX-XX ст. як об'єднавчий стиль різних напрямів передового мистецтва [6].

Особливостями модерну у декоративно-прикладному мистецтві, як і в живопису того часу, вважаються: відмова від кутів і прямих ліній на користь більш природних, зацікавленість у нових технологіях (особливо в архітектурі), розвиток прикладного мистецтва. Модерн поєднує утилітарні й художні функції, залучаючи всі напрями діяльності людини в сферу прекрасного. Млявість ліній, відсутність чітких конструктивних членувань, постійне тяжіння до дроблення, химерність форм, покритих декором, як шматком тканини створюють «стиль». Інтер'єр перевантажений дрібничками, предметами зайвими, непотрібними, які несуть, на думку художників модерну, «естетичну ідею». В орнаменті панують водорості, іриси, гладіолуси, улюблений камінь —опал. Пряногці і манірність — основні властивості прикладного мистецтва модерну.

Модерн перебував поза процесами демократизації, які викликали корінні зміни в архітектурі, а згодом створили декоративно-прикладне мистецтво.

Корпусні меблі різного призначення – комоди, шафи, полиці – можуть бути прямокутними, але з природними відтінками, витонченою фурнітурою, матовим склом тощо. Вигини підлокітників і малюнки на ніжках м'яких меблів можуть бути виконані у вигляді гнутих ліній, каркаси повторюють переплетені гілки рослин, форми тіл комах або тварин.

Створений братами Адам (Англія) стиль, який утверджував єдність зовнішнього декору та оздоблення інтер'єру, вдихнув нове життя в декоративно-прикладне мистецтво, зокрема в меблі, пластичні прикраси (французька позолочена бронза П. Ф. Томіра), художнє срібло (кубки та посуд П. Сторра), килими і тканини, ювелірне мистецтво. Простота і ясність відрізняють скляні графини Коркської скляної компанії, вази баккара, кришталеві люстри-каскади.

Рами до дзеркал виготовляли з червоного дерева й інших екзотичних порід, їх прикрашали інкрустацією напівдорогоцінного каміння з перламутром,

керамічним кольоровим рельєфом, застосовували прорізні лаки і бронзові накладки, кольорове скло і мозаїку. Представники богеми бажали бачити своє відображення в незвичайних дзеркалах, тому рами обрамляли дивовижними східними квітами. Дзеркала в таких рамах – справжні витвори мистецтва - приковували цікаві погляди гостей.

Настінні годинники з геометричними візерунками, годинник з розписом, підлогові годинники комбінують скло і чавунну решітку. Годинники-трансформери і навіть так улюблені домогосподарками кухонні годинники-тарілки – все це багата спадщина епохи модерну.

Для модерну характерно приглушене освітлення. Світильники, люстри, бра і канделябри з плетеними візерунками відповідають функціональним і декоративним функціям.

Предметом декоративно-прикладного мистецтва можуть бути, крім меблів, будь-які прикраси, тканини і под. Так, жіночий силует типової представниці епохи модерну нагадує латинську літеру S. Вечірні вбрання стали надзвичайно ефектні завдяки асиметрії і манірно вигнутим лініям. З прикрас в епоху модерну особливо популярні кольє – намиста з «бахромою» (перли або діаманти), які ідеально підходять до клиноподібної форми декольте. В моду ввійшли широкі «нашийники», всипані камінням; витончені обручі з камінням, винесеним вниз на довгому стрижні. Волосся прикрашалися вишуканими гребенями із золотом і камінням [8].

Ювелірне мистецтво стало «маяком» нового стилю. У прикрасах жінок багато каменів (перлів, опалів, рубінів, аметистів і под.). Підбиралися не дорогі, але декоративно і колористично відповідні самоцвіти.

У мистецтвознавстві одночасно з класифікацією виробів за практичним призначенням застосовується класифікація за матеріалом (кераміка, метал, дерево, текстиль) або за технікою виготовлення (карбування, розпис, різьблення, лиття тощо). У декоративній кераміці особливо відчувається вплив мистецтва сходу. Вази, посуд прикрашають рослинні орнаменти, зображення комах і тварин, властиві японському фарфору. Прикладом слугує сервіз французького художника-кераміста Леона Канна. Кожен предмет із сервізу виконаний у вигляді плоду фенхеля в сіро-зелених відтінках і прикрашений ліпною фігуркою комахи. Майстер здійснив перенесення природних ліній у декоративний предмет, інтегруючи утилітарні функції у натуралістичні форми. За масове виробництво посуду на початку XIX століття береться і шведська фабрика Рерстранд. Кераміка модерну, виготовлена на фабриці, холодна за своїми відтінками, але дуже чуттєва тонкими рисами і натуралістичними формами. Одним з майстрів фабрики є Нільс Еміль Лундштром, роботи якого втілюють основні принципи стилю [3, 294].

Художнє скло епохи модерну – явище яскраве і унікальне. Ніколи раніше не створювалося стільки оригінальних творів, які підкреслюють властивості цього дивного матеріалу - пластичність, гнучкість, колір і світло.

Напівпрозоре скло комбінувалося з непрозорим, створюючи багатошарову поверхню, на якій живописний малюнок або скульптурний рельєф виділявся не лінійно, а всією структурою. Скло імітує напівдорогоцінне каміння, камею, воно здається твердим і щільним. Вигадливі й складні за формою вази, келихи, тарілки склали славу французькому склу.

Міфологічні сцени, звична для декоративного мистецтва модерну орнаментика, складний скульптурний декор переносяться на вироби зі скла, об'єднуючи їх у плані зовнішнього оформлення з усім малюнком інтер'єру, а через нього – далі, з усією архітектурою епохи.

Кахельні каміни і печі в епоху модерну були досить популярні. Піч у кераміці модерну, створена Жан-Марі Шапюї, є яскравою представницею стилю. Кожна деталь декору печі почерпнута з природи, навіть ніжки виконані у формі міцних левових лап. Для кераміки обраний квітковий орнамент і натуральні відтінки. Облицювання здається легким і тонким завдяки контрасту з чавунними дверцятами топки.

В архітектурі проявляються ті ж характерні для модерну риси, що і в інших напрямах образотворчого мистецтва. В обробці фасадів використовуються кераміка, скло, метал. Кожен елемент конструкції стає об'єктом творчого самовираження архітектора.

Найбільш значне явище в декоративному мистецтві епохи модерну – розквіт килимарства. «Кочівні фрески», за образним визначенням Ле Корбюзьє, гобелени стали бажаною прикрасою сучасного архітектурного інтер'єру. Завдяки килимам архітектура змогла одягнутися в поезію, не змінюючи свого ідеалу суворої простоти. Художники звернулися до старих традицій французького гобелена, до періоду, коли специфіка цього виду мистецтва тільки формувалася. Художники підкреслюють поетичні й фантастично-етичні начала мистецтва, створюють твори, не тільки пов'язані з архітектурою, а й синтетичні самі по собі, які поєднують елементи зображення з орнаментальним початком, як у килимах Жана Люрса, тексти, геральдичні знаки та наукові символи. Кращі з робіт Люрса – великі килими 50-х років: «Сад поета», присвячений Полю Елюару, «Чотири півника», «Нічний політ», «Тропіки», «Блакитний татарник». В його килимах є спроба охопити весь всесвіт – сонце, рослини, тварини, пори року, алегорії з'єднуються на величезних яскравих площинах невимушено і з тією піднесеною риторичністю, яка є традиційною для французького декоративного мистецтва [2, 102].

Вироби декоративно-прикладного мистецтва вважаються невіддільними від культури епохи, тісно пов'язаними з побутом, характерним для того чи іншого періоду, з етнічно-національною самобутністю. Художник, працюючи над своїм твором, вирішує непросте завдання – досягти поєднання гармонії у формі предмета, зручності для застосування, декоруючи і прикрашаючи – краси та оригінальності. Часто саме завдяки декору звичний предмет стає твором мистецтва.

У створенні декору широко використовуються елементи образотворчого мистецтва і орнамент: це може бути поєднання живопису, скульптури, графіки.

Висновки. Модерн став своєрідною відповіддю на поглинання прикладного мистецтва промисловою революцією, протестом проти серійного машинного виробництва. Епоха модерну піднесла декоративно-прикладне мистецтво на рівень образотворчого завдяки застосуванню високих стандартів майстерності та дизайну в повсякденних об'єктах інтер'єру і фасадного декору.

Модерн підтримує основний принцип свого існування – втілення у гнучких формах динамічної рівноваги. Наприклад, меблі в стилі модерн функціона-

льні й прості. Оздоблювальні матеріали декору – текстиль, шпалери тощо - можна щедро прикрасити зображеннями рослин, комах, птахів і под.

І сьогодні стиль модерн користується великим попитом в оформленні інтер'єру і екстер'єру.

Література

1.Баранова О. С. Образцы Галле. История формирования коллекции стекла в стиле Галле в собрании отдела «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа / Линии Галле. Европейское и русское цветное многослойное стекло конца XIX – начала XX века в собрании музеев России /Баранова О. С. – М., 2013. – 61 с.

2.Буткевич Л. М**.** История орнамента: учебное пособие для пед. вузов по специальности "Изобразительное искусство": доп. М-вом образования и науки РФ / Л. М. Буткевич. – Москва: Владос, 2008 – 267 с.: 8 л. ил./ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.biblioclub.ru/book/55836/.

3.Вейрман Б. В. Всеобщая история искусств. – Том 6. – Кн. первая. Искусство XX века ; под общей редакцией Б.В.Веймарна и Ю.Д.Колпинского / Вейрман Б. В. – Москва: Искусство, 1965. – 932 с.

4.Злыгостев А.С. Декоративно-прикладное искусство /Злыгостев А.С. – М.: Форум, 2010. – 288 с.

5.Кошаев В. Б. Декоративно-прикладное искусство: понятия. Этапы развития: учебное пособие для вузов по специальности "Декоративно-прикладное искусство": доп. УМО вузов РФ / В. Б. Кошаев. – М.: Владос, 2010. - 270 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.book.ru/view/906481/.

6.Моран де Анри. История декоративно-прикладного искусства /Моран де Анри. – М.: Искусство, 1982. – 578 с.

7.Справочник-словарь по изобразительному искусству, графике, керамике, декоративно-прикладному искусству / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.artap.ru/slovar_dpi.htm.

8.Фокина Л.В. История декоративно-прикладного искусства / Фокина Л.В. – Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 280 с.

References

1. Baranova, O. S. (2013). Samples of Halle. History of the collection of glass in the style of Halle in the collection of the «Museum of the Imperial Porcelain Factory» of the State Hermitage. Lines of Halle. European and Russian colored laminated glass of the late XIX - early XX century in the collection of Russian museums. Moscow [in Russian].

2.Butkevich, L. M. (2008). The history of ornament: a textbook for peds. Universities on the specialty «Fine Arts». Moscow: Vlados. Retrieved from http://www.biblioclub.ru/book/55836/ [in Russian].

3.Veyrman, B. V. (1965). Universal Art History. Vol 6. Book 1. The first. Art of the twentieth century. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

4.Zlygostev, A.S. (2010). Decorative and applied arts. Moscow: Forum [in Russian].

5.Koshaev, V. B. (2010). Decorative and applied art: concepts. Stages of development: a textbook for high schools on the specialty «Decorative and Applied Art». Moscow: Vlados. Retrieved from http://www.book.ru/view/906481/. [in Russian].

6.Moran de Anri (1982). History of arts and crafts. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

7.Directory-dictionary on fine arts, graphics, ceramics, arts and crafts. Retrieved from http://www.artap.ru/slovar_dpi.htm [in Russian].

8.Fokina, L.V. (2009). History of arts and crafts. Rostov n/D: Feniks [in Russian].

УДК 7.05:687.01

Чупріна Наталія Владиславівна,
кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри художнього моделювання костюма
Київського національного університету
технологій та дизайну
chouprina@ukr.net

КРИТЕРІЇ ФОРМУВАННЯ МОДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ТА ПРОЕКТНИХ ОБРАЗІВ МАСОВОГО ВЖИТКУ В ІНДУСТРІЇ МОДИ

Метою статті *є визначення факторів та критеріїв формування модних тенденцій та проектних образів в індустрії моди, заснованих на асиміляції різних проявів офіційної та вуличної моди, з урахуванням розвитку та трансформації в часі соціально-культурних стандартів суспільства масового вжитку.* ***Методологія*** *дослідження передбачає застосування системного підходу до процесу проектування костюма, що проявляється у класифікації проектно-типологічних засобів формування асортименту та проектування сучасного одягу масового вжитку в індустрії моди.* ***Наукова новизна.*** *У роботі обґрунтовано, що в 70-і роки ХХ ст. на формування модних тенденцій активний вплив справляли не тільки значною мірою поширені молодіжні субкультури, а і вулична мода як віддзеркалення потреб і побажань масового споживача. Визначено, що модні тенденції, створювані модельєрами та кутюр'є, більше не були догматичним диктатом, а виконували функцію рекомендацій, увібравши в себе потреби, інтереси та побажання клієнтів. Обґрунтовано, що в той же час активно розвивалися національні і регіональні ринки модного одягу, модельєри і дизайнерські бренди, в яких ефективніше відображалися місцеві культурні тенденції і споживацькі побажання та смаки.* ***Висновки.*** *Початок 70-х років ХХ ст. дав могутній поштовх розвитку індустрії модного одягу. Під впливом демократизації моди «haute couture» й активного розвитку молодіжних рухів соціально-культурного характеру (у тому числі і субкультур), сформувалася нова естетика в суспільстві, пропагована масовим виробництвом модного одягу для широких верств споживачів. Модний одяг prêt-a-porter, який пропонували всі провідні Будинки моди та дизайнерські бренди, представляв моделі широкого повсякденного вжитку, орієнтовані на клієнтів з активною життєвою та соціальною позицією. Саме в 70-і роки ХХ ст. індустрія моди виходить за межі Франції, як єдиного законодавця моди. Активне становлення і розвиток промисловості, зокрема текстильної і швейної, що прийшов на зміну всесвітній економічній кризі, сприяє тому, що і в Італії, і в США, і, безумовно, у самій Франції з'являються нові бренди і торгові марки модного одягу, які визначають тенденції розвитку силуету, асортименту, колориту та інших характеристик модного одягу масового вжитку. У результаті стає очевидним, що єдиної моди більше не існує – вона поділяється на окремі напрями, стилі, прив'язується до потреб різних груп споживачів і можливостей окремих сфер діяльності текстильної і швейної промисловості.*

Ключові слова: *суспільство споживання, масова мода, індустрія моди, модний образ, висока мода, модні тенденції.*

Чуприна Наталья Владиславовна, *кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры художественного моделирования костюма Киевского национального университета технологий и дизайна.*

Критерии формирования модных тенденций и проектных образов массового потребления в индустрии моды

© Чупріна Н.В., 2017

Цель работы *– характеристика факторов и критериев формирования модных тенденций и проектных образов в индустрии моды, основанных на ассимиляции различных проявлений официальной и уличной моды, с учетом развития и трансформации во времени социально-культурных стандартов общества массового потребления.* ***Методология*** *данного исследования определяется применением системного подхода к процессу проектирования костюма, что проявляется в классификации проектно-типологических средств формирования ассортимента и проектирования современной одежды массового потребления в индустрии моды.* ***Научная новизна.*** *В работе обосновано, что в 1970-е годы на формирование модных тенденций активное влияние оказывали не только в значительной мере распространенные молодежные субкультуры, но и уличная мода как отражение потребностей и пожеланий массового потребителя. Определено, что модные тенденции, создаваемые модельерами и кутюрье, больше не были догматичным диктатом, а выполняли функцию рекомендаций, впитав в себя потребности, интересы и желания клиентов. Обосновано, что в то же время активно развивались национальные и региональные рынки модной одежды, модельеры и дизайнерские бренды в которых эффективнее отображали местные культурные тенденции и потребительские пожелания и вкусы.* ***Выводы.*** *Таким образом, начало 70-х годов XX ст. дало могучий толчок развитию индустрии модной одежды. Под воздействием демократизации моды «haute couture» и активного развития молодежных движений социально-культурного характера (в том числе и субкультур различного толка), сформировалась новая эстетика в обществе, пропагандируемая массовым производством модной одежды для широких слоев потребителей. Модная одежда prêt-a-porter, которую предлагали все ведущие Дома моды и дизайнерские бренды, представляла модели широкого повседневного назначения, ориентированные на клиентов с активной жизненной и социальной позицией. Как бы то ни было, именно в 70-ые годы XX ст. индустрия моды выходит за пределы Франции как единственного законодателя моды. Активное становление и развитие промышленности, в частности текстильной и швейной, что пришло на смену всемирному экономическому кризису, способствует тому, что и в Италии, и в США, и, безусловно, в самой Франции появляются новые бренды и торговые марки модной одежды, которые определяют тенденции развития силуэта, ассортимента, колорита и других характеристик модной одежды массового спроса. В результате становится очевидным, что единой моды больше не существует – она делится на отдельные направления, стили, привязывается к потребностям разных групп потребителей и возможностей отдельных сфер деятельности текстильной и швейной промышленности.*

Ключевые слова: *общество потребления, массовая мода, индустрия моды, модный образ, высокая мода, модные тенденции*.

Chouprina Natalia, *PhD in Technical Sciences, associate professor, associate professor of the Department of Fashion Design, Kyiv National University of Technologies and Design*

The criteria of forming of fashion trends and project images of mass consumption in fashion industry

Purpose of Research*. The purpose of the article is to define the description of factors and criteria of forming of fashion tendencies and project images in fashion industry, based on assimilation of different forms of official and street fashion, provided to the development and transformation of the social and cultural standards in the society of mass consumption.* ***Methodology.*** *The basis of the research methodology is formed by the method of design of the systems, which determines efficiency of application of system approach to the process of planning of costumes. The principles of the system approach are highlighted in the classification of typical and projective facilities of forming the assortment and planning of modern clothes of mass consumption in fashion industry.* ***Scientific Novelty.*** *In the article, the author proves that in 1970th the forming of fashion trends was under the influence of the widespread teenagers' subcultures and the street fashion as the reflections of necessities of a mass consumer. It is defined that the fashion tendencies, created by designers and couturier, did not have the character of dogmas. They functioned as recommendations,*

absorbing necessities, interests and desires of clients. It is also grounded, that at the same time there was the active development of national and regional markets of fashion clothes, designers and designer brands. The local cultural tendencies and consumers' wishes and tastes were represented properly. ***Conclusions****. Thus, the 1970s gave a powerful impetus to the development of fashion industry. A new aesthetics in society, propagandized by the mass production of fashionable clothes for the public, formed under the influence of the democratization of «haute couture» fashion and active youth movements of the socio-cultural nature (including various subcultures of different sense). The fashion pret-a-porter clothes, offered by all leading fashion houses and designer brands, was represented by the models for a wide range of daily use and was oriented to the clients with an active lifestyle and social position. Anyway, in 1970th fashion industry went outside France as a unique fashion legislator. The active formation and development of industry, particularly textile and sewing, that had replaced the world economic crisis, promoted the creation of new brands and trademarks in Italy, the USA and France. Those brands and trademarks determined the progressive trends of silhouette, assortment, colour and other descriptions of fashion clothes of mass demand in modern fashion industry. Thus, the unique fashion does not exist anymore. It is divided into separate directions, styles, related to the necessities of different groups of consumers and possibilities of separate spheres of activity of textile and sewing industry.*

Key words: *society of consumption, mass fashion, fashion industry, fashion image, haute couture, fashion trends.*

Актуальність теми дослідження. Початок 70-х років XX ст. дав могутній поштовх розвитку індустрії модного одягу. Під впливом демократизації моди «haute couture» й активного розвитку молодіжних рухів соціально-культурного характеру (у тому числі і субкультур), сформувалася нова естетика в суспільстві, пропагована масовим виробництвом модного одягу для широких верств споживачів. Модний одяг prêt-a-porter, який пропонували всі провідні Будинки моди та дизайнерські бренди, представляв моделі широкого повсякденного призначення, орієнтовані на клієнтів з активною життєвою та соціальною позицією.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Фактологічною базою для аналізу моди, безумовно, є діяльність Будинків моди та дизайнерських брендів відповідного періоду широко представлених у професійних ЗМІ як друкованих, так і електронних. Крім того, значні відомості про молодіжні субкультури та їхній вплив на формування модних тенденцій 70-х років представлені у роботах істориків моди та соціологів, що вивчали причини формування та розвитку тих чи інших естетичних та культурних явищ у суспільстві. Зокрема, К. О. Косарєва зазначає, що «жодний з попередніх періодів європейської моди не являв собою настільки складну та суперечливу картину великої кількості форм та різновидів одягу, що постійно видозмінювалися, як 1970-ті роки» [1, 200-201]. Соціолог О. Б. Гофман, аналізуючи причини та наслідки модної поведінки сучасного суспільства споживання, вказує, що «одним і тим самим «модам» в різних соціальних та культурних середовищах приписують зовсім різні значення. І у цьому сенсі, уніфікуючи, мода також відіграє диференціюючу роль» [2, 169].

Мистецтвознавець М. Б. Романовська запевняє: «хіпі 70-х років вважали, що моду не можуть визначати обрані кутюр'є, адже вона індивідуальна. Це спосіб самовираження особистості. Різностильовий, навмисно недбалий, одяг

хіпі поєднував елементи костюмів різних країн, народів та часів – так вони підкреслювали своє існування поза офіційною культурою» [3, 275]. З іншого боку, автор наголошує, що «виникнувши на хвилі протесту проти суспільства споживання, субкультури 70-х років, переважно хіпі, а пізніше панки не тільки не відмовились від вжитку як такого, але й започаткували новий виток виробництва товарів, які користувались попитом винятково серед молоді» [3, 278-279].

Метою статті є визначення факторів та критеріїв формування модних тенденцій та проектних образів в індустрії моди, заснованих на асиміляції різних проявів офіційної та вуличної моди, а також з урахуванням розвитку та трансформації в часі соціально-культурних стандартів суспільства масового вжитку.

Виклад основного матеріалу. Тотальна розкутість хіпі, зневага багатьох соціальних засад кардинально відобразилася на зовнішньому вигляді молодого покоління 70-х років. «Це хлопець або дівчинка? Хлопець з довгим волоссям або дівчинка в брюках?» – співалося в одній з популярних пісень тих років. Іншими словами, культура хіпі спровокувала також розвиток моди унісекс, що в поєднанні з еклектикою в рази розширювало можливості гардеробу молоді. Крім того, кустарне виготовлення предметів одягу і аксесуарів, ремісниче техніка минулих епох і народні промисли, речі з блошиних ринків – в бутиках і лавках студентських кварталів великих міст по всьому світу можна було знайти зразки багатьох світових культур і регіональних промислів. [4, 68-71]. Використання всього цього разом з переглядом тогочасних цінностей зробило актуальною тенденцію до повернення в недавнє минуле. Стає модним захоплюватися подорожами, етнографією, кінематографом. У зв’язку з цим 70-ті роки, які більшість називає «роками хіпі», багато дослідників називають також «роками ретро» [5, 146-148].

Миролюбність і розкутість хіпі провокувала також нову хвилю руху за емансипацію чорношкірого населення Америки – рок-шоу та політичні демонстрації (Анжела Девіс та її боротьба за права ув’язнених), популярність африканських мотивів в культурі (зачіски «афро» та черевики на платформах), музиці soul (Рей Чарльз і Джеймс Браун), в моді (популярними стають темношкірі дизайнери, такі як Стівен Барроуз або Скотт Беррі) [6, 261-267].

Основними аспектами, що формували тогочасний актуальний проектний образ в індустрії моди, особливо доцільно назвати такі:

1) початок 70-х років ознаменувався так званою «боротьбою довжин» – в модних колекціях одягу, в сегментах високої та масової моди представлено три варіанти довжини (міні, міді, максі), а з урахуванням проміжних довжин доходило і до дванадцяти варіантів;

2) на початку 70-х років (1970–1971) у колекціях prêt-a-porter багатьох дизайнерів було зроблено спробу ускладнення лаконічних форм одягу 60-х років за рахунок введення додаткових конструктивно-декоративних членувань костюма – наприклад, за рахунок широкого пояса (амплітуда його застосування – 2 см нижче природної лінії талії або 8 см вище неї), що сприяв розповсю-

дженню так званого Х-подібного силуету (іноді його називали «пісковий годинник»);

3) модна силуетна форма жіночого одягу динамічно розширювалась від вузького верху до максимально широкого низу – домінантною композиційною лінією форми вважалась вертикальна або діагональна лінія. Такі силуетні форми суттєво ускладнювали рухливість, особливо в плечовому поясі, проте створювали ефектну проектно-образну динамічно-виразну ілюзію піраміди. У 1977 році багато дизайнерів зробили спробу оптичного розширення плечового поясу, поширивши використання в костюмі кокеток та плечових підкладок та акцентувавши увагу на Т-подібному силуеті вбрання [7, 510-515; 596-607];

4) активного розвитку набуло масове виробництво одягу, в повсякденному вбранні провідне місце посідає джинсовий одяг (у моді поширився так званий «джинсовий стиль»), брюки з нового виду вельвету, чиї пластичні властивості дозволяють створювати витягнуту форму, яка щільно прилягає до талії та стегон, а від коліна такі брюки – стрімко розширюють силует, доводячи ширину по низу до 30-35 см;

5) поява та поширення нового асортименту модного одягу, що став основою гардеробу XXI століття – від найлегших вітровок, до морозостійких пуховиків, від трикотажних комбінезонів та напівкомбінезонів до суконь-сарафанів та суконь-пальт. Поява такої кількості різноманітного різностильового вбрання призвела до нерозбірливості споживачів в моді, і, як результат, – до змішування стилів та модних трендів, еклектики та комбінаторики, а часом – і до кітчу в моді;

6) наявність в модних тенденціях одночасно кількох основних стильових напрямів, що формували модний проектний образ того періоду. Широкої популярності набули прояви ретро-моди, засновані, здебільшого на образно-проектних проявах 30-х років (спідниці-плісе, брюки-кльош, пласкі сумочки-конверти, що в сучасній індустрії моди також широко популярні під назвою «клатч».

7) трансформації піддався також класичний стиль одягу – основними його рисами того періоду можна визначити вивіреність форм та чіткість ліній, природну гармонійність пропорцій фігури, а також орієнтацію та ділове призначення, офіційність та коректність засобів виразності, практичну стабільність у комплектуванні та формоутворенні;

8) другим за популярністю в 70-х роках став спортивний стиль, пріоритет якому віддавала молодь, вподобавши такі його риси зручність та розкутість. Спортивний стиль в модних трендів тих років здобув певне розгалуження – практикувались так званий «робочий стиль», «сафарі», «тенісний напрям» тощо [8, 234-272].

Таким чином, головним споживачем індустрії моди цього десятиліття залишається бунтарська молодь з достатньо низькою купівельною спроможністю та із змішаним усвідомленням власних потреб і побажань. З погляду моди як

індустрії, а не засобу самореалізації, найбільш комерційним її втіленням можна вважати «Бутик антимоди» Еліо Фіоруччі, відкритий в Мілані у 1967 році (сама марка Fiorucci утворена в 1962 р. й успішно існує по сьогоднішній день) [10]. У цьому бутику, крім своїх найбільш помітних розробок дизайну – яскравих різнокольорових гумових чобіт і пластмасових сандалів, прикрашених маргаритками – дизайнер презентував все, що не співпадало з правилами хорошого тону або не підкорялося ніяким стильовим прийомам.

Спочатку в бутику були представлені зібрані дизайнером звідусіль речі та предмети, доповнені розробленими ним самим лініями аксесуарів, а у 1969 році він представив клієнтам і недорогий одяг власного виробництва, що відповідав тогочасним принципам моди – кітч, ретро, поп. Готовність потурати примхам споживача, якими б вони не були, шокуючий епатажний образ з нальотом тонкого гумору, створений дизайнером, в точності відображали політику створення унікального індивідуального іміджу та стратегію реклами і PR-технологій, які в ті роки ще не набули широкої популярності в індустрії модного одягу.

Проте, і ця хвиля «контркультури», зіставлення духу свободи нонконформізму та пересічного вжитку з часом була підхоплена індустрією моди, що зміцніла і отримала статус офіційного комерціалізованого віяння, так званого mainstream, і до кінця 70-х трансформувалася в неонові фарби, штучне хутро, глем-рок та інші прояви «гламурних років» [9, 113-115].

Перервала це поширення гламуру й розкоші економічна криза 1974-1975 років. Реакцією на неї став панк-рух, що зародився спочатку в музиці, але швидко розповсюдився на моду і навіть на спосіб життя: потерті, поношені футболки і светри; неприродний макіяж, пірсинг та зачіски-ірокези; важкі черевики марки *DrMartens* і легке ставлення до наркотиків і самогубства. Цього разу молодіжна контрмода виявилася набагато агресивнішою, а індустрія модного одягу, націлена на комерційний успіх, підхопила цю агресивність для дизайн-розробок. Джерелами натхнення для дизайнерів того періоду стають всі прояви панк-культури, основним лейтмотивом стає огида до навколишньої дійсності.

Як і десять років тому, найяскравіше така протестна антимода з'явилася в Лондоні (що цього разу було обумовлено найбільш активними проявами світової економічної кризи у Великобританії). І знову центром стала знаменита вулиця Кінгз-роуд. Зокрема, саме тут в 1971 році Вів'єн Вествуд відкрила невеликий магазин під назвою *Let It Rock*, в якому спочатку реалізовувався поношений одяг 50-х років. Поступово в асортименті товарів стали з'являтися достатньо фетишистські аксесуари і модний дизайнерський одяг з чорного латексу із сталевими шпильками, який відповідав духу панк-руху, а тому приніс популярність своєму творцеві – Вів'єн Вествуд дотепер є однією з найбільш креативних дизайнерів сучасної індустрії моди. Протягом 70-х років цей магазинчик, який сучасники називали «храмом антиконсерватизму на англійській землі», кілька разів змінював назву, а коли панк-рух втратив свою популярність, то його назва, *World's End* (англ. – кінець світу), максимально точно ві-

добразила значення всього періоду антимоди в розвитку індустрії модного одягу [11].

У 70-і роки індустрія моди виходить за межі Франції як єдиного законодавця моди. Активне становлення і розвиток промисловості, зокрема текстильної і швейної, що прийшло на зміну всесвітній економічній кризі, сприяє тому, що і в Італії, і в США, і, безумовно, в самій Франції з'являються нові бренди і торгові марки модного одягу, які визначають тенденції розвитку силуету, асортименту, колориту та інших характеристик модного одягу масового вжитку. В результаті стає очевидним, що єдиної моди більше не існує – вона ділиться на окремі напрями, стилі, прив'язується до потреб різних груп споживачів і можливостей окремих сфер діяльності текстильної і швейної промисловості.

Тим часом, в другій половині 80-х років французька промисловість, що якнайменше потерпіла від економічної кризи 1974-1975 років цілеспрямовано шукала шляхи підвищення власної ефективності, залучивши до розробки колекцій готового одягу молодих перспективних французьких дизайнерів. Так, зокрема, в 1966 році в Парижі відкриваються бутики модного одягу класу *prêt-a-porter* креативного дизайнера Андре Куррежа. Незабаром магазини модного одягу масового вжитку цього дизайнерського бренду були відкриті у всіх великих містах Європи і Америки.

Ще одним безперечним носієм демократизації французької моди став відомий кутюр'є Ів Сен Лоран. Розвиваючи свою торгову марку модного одягу для масового ринку, *Saint Laurent Rive Gauche*, засновану на співпраці швейного підприємства *Mendes* і його власної майстерні, модельєр пропонував споживачам доступний за ціною, але різноманітний та помірно оригінальний одяг, охоплюючи таким чином коло клієнтів як традиційних поглядів на моду, так і екстравагантних. При цьому кожного сезону змінювалося стильове рішення колекцій одягу, що сприяло підтримці інтересу до бренду постійних клієнтів і залучення нових. Крім того, в цей період часу Модний будинок *Yves Sainte Laurent* незмінно залишався лідером в сегменті «haute couture» [12]. У 70-х роках статусу другої столиці світової моди, після Парижа, набуває Мілан. Цьому сприяв стабільний розвиток текстильної, зокрема трикотажної, промисловості Італії (починаючи з 1950-х років), заснованої на традиційних кустарних промислах. Основним центром прийнято вважати вовнопрядильні центри – міста Вальданьо та Прато, розташовані у підніжжі Альп. У той же час у Ломбардії концентрується бавовняне виробництво. Така, досить широка промислова структура стала в 60-х роках основою для активізації виробництва верхнього одягу. Відкритість італійської текстильної промисловості до модних інновацій, гнучкість в орієнтації промислового виробництва на актуальний асортимент і хороша сировинна база вплинули на залучення багатьох іноземних модних брендів до Італії. З іншого боку, низькі податки і дешева робоча сила істотно впливали на формування невисокої ціни, а відповідно, і високу конкурентоспроможність італійських модних продуктів. Крім того, італійські виробники активно викори-

стовують ефективні маркетингові технології, включаючи рекламу й інноваційні методи продажу товарів, формуючи широку мережу магазинів з продажу чоловічого і жіночого одягу різного класу, для різних верств споживачів. Все це й призвело до того, що Мілан (столиця області Ломбардія) став столицею світової моди, особливо в сегменті *prêt-a-porter*. Центром високої моди (alta-moda) в Італії продовжував вважатися Рим, оскільки саме там зосередилася велика кількість vip-клієнтів Модних будинків, таких як *Valentino, Capucci* або *Mila Schön.*

Наукова новизна. У роботі обґрунтовано, що в 70-і роки XX ст. на формування модних тенденцій активний вплив справляли не тільки значною мірою поширені молодіжні субкультури, а і вулична мода як віддзеркалення потреб і побажань масового споживача. Визначено, що модні тенденції, створювані модельєрами та кутюр'є, більше не були догматичним диктатом, а виконували функцію рекомендацій, увібравши в себе потреби, інтереси та побажання клієнтів. Обґрунтовано, що в той же час активно розвивалися національні і регіональні ринки модного одягу, модельєри і дизайнерські бренди, в яких ефективніше відображалися місцеві культурні тенденції і споживацькі побажання та смаки.

Висновки і перспективи подальших розвідок. *У* 70-і роки на формування модних тенденцій активний вплив справляли не тільки значною мірою поширені молодіжні субкультури, а і вулична мода як віддзеркалення потреб і побажань масового споживача. Модні тенденції, створювані модельєрами та кутюр'є більше не були догматичним диктатом, а виконували функцію рекомендацій, ввібравши в себе потреби, інтереси та побажання клієнтів. Роль Парижа і французьких Будинків високої моди як законодавців модних тенденцій по всьому світі значно ослабла й трансформувалася. Французькі Модні будинки пропонували споживачам продукцію високої якості, різного призначення, але з істотною часткою ексклюзивності. У сучасній індустрії моди цей клас модної продукції одержав назву «prêt-a-porter de lux». В той же час, активно розвивалися національні і регіональні ринки модного одягу, формувались свої національні модні центри, наприклад в Мілані або Лондоні, модельєри і дизайнерські бренди в яких ефективніше відображали місцеві культурні тенденції і споживацькі побажання та смаки.

Література

1. Косарева Е. А. Мода. XX век. Развитие модных форм костюма / Е. А. Косарева. – СПб.: Изд-во «Петербургский институт печати», 2006. – 468 с.

2. Гофман А. Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. 3-е изд. / А. Б. Гофман. – СПб.: Питер, 2004. – 208 с.

3. Романовская М. Б. История костюма и гендерные сюжеты / М. Б. Романовская. – СПб.: Алтейя, 2010. – 442 с.

4. Масленцева Н. Ю. Мода как предмет социокультурного анализа / Н. Ю. Масленцева. – Прага: Изд-во «Vedecko vydavatelske centrum Sociosfera-CZ s. r. o.», 2014. – № 2. – 172 с.

5. Плаксина Э. Б. История костюма. Стили и направления / Э. Б. Плаксина, Л. А. Михайловская. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – 224 с.

6. Блэкмен К. 100 лет моды / К. Блэкмен. – М.: КоЛибри, 2013. – 400 с.

7. История моды с XVII по XX столетие. Коллекция Института костюма Киото / под ред. А. Фукай. – М.: TASCEN/АРТ-РОДНИК (изд. на русск. языке), 2003. – 735 с.

8. Бодо Ф. Шик і шарм / Ф. Бодо; пер. з фр. Е. Д. Богатиренко. – М.: Слово / Slovo, 2006. – 400 с .

9. Линч А. Изменения в моде: причины и следствия / А. Линч, М. Д. Штраусс. – Минск: Гревцов Паблишер, 2009. – 280 с.

10. Fiorucci [Елекронний ресурс]. – Режим доступу: www.fiorucci-international.com

11. Vivienne Westwood [Елекронний ресурс]. – Режим доступу: www.viviennewestwood.com

12. Saint Laurent [Елекронний ресурс]. – Режим доступу: www.ysl.com

References

1. Kosareva, Ye. (2006). Fashion. The twentieth century. Development of fashionable shapes of a costume. SPtb.: Peterburgskiy institut pechati [in Russian].

2. Gofman, A. B. (2004). Fashion and people: new theory of fashion and fashionable behaviour. SPtb.: Piter [in Russian].

3. Romanovskaya, M. B. (2010). History of a costume and gender plots. SPtb.: Alteyya [in Russian].

4. Maslentseva, N. Yu. Fashion as the subject of social and cultural analysis. (Vol.2) Prague: Scientific and publishing center Sociosfera-GB s. r. o [in Russian].

5. Plaksina, E. B. & Mikhaylovskaya, L. A. (2004). History of a costume. Styles and trends. Moscow: Akademiya [in Russian].

6. Blekmen, K. (2013). 100 years of fashion. Moscow: KoLibri [in Russian].

7. Fukay, A. (Ed.). (2003). The history of fashion from the XVIII to the XX century. A collection of the Kyoto Costume Institute. Moscow: TASCEN/ ART-RODNIK [in Russian].

8. Bodo, F. (2006). Chic and charm. (Ye. D. Bogatirenko, Trans.). Moscow: Slovo / Slovo [in Russian].

9. Linch, A. & Shtrauss, M. (2009). Changes in fashion: Reasons and Consequences. Minsk: Grevtsov Pablisher [in Russian].

10. Fiorucci. Retrieved from: www.fiorucci-international.com [in English].

11. Vivienne Westwood. Retrieved from: www.viviennewestwood.com [in English].

12. Saint Laurent. Retrieved from: www.ysl.com [in English].

УДК 272.012:7.03

Ієвлева Валерія Павлівна,
кандидат архітектури,
доцент кафедри ландшафтної архітектури
та міського середовища Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
старший науковий співробітник
valeria30031957@gmail.com

Шевчук Ірина Іванівна,
магістр кафедри ландшафтної архітектури
та міського середовища Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
mzviomi@gmail.com

ШКОЛИ МИСТЕЦТВ У ПРИРОДНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Мета роботи. *Дослідження полягає у вивченні особливостей формування середовища засобами архітектури та дизайну для дітей, які навчаються у закладах творчого спрямування; виявлення основних архітектурно-дизайнерських рішень, об'ємно-просторових структур, включаючи внутрішні та зовнішні простори.* ***Методологія*** *дослідження полягає у визначенні головних принципів формування арт-простору для комфортного перебування дітей різних вікових груп, які навчаються у спеціалізованих мистецьких закладах.* ***Наукова новизна*** *полягає у аналізі дизайну сучасного простору шкіл, орієнтованих на всебічний розвиток дитини, в тому числі й шкіл творчого спрямування. Пропонуються основні принципи, за якими формується шкільний простір, а також оптимальне функціональне вирішення території школи творчого спрямування.* ***Висновки.*** *Створення комфортного простору методами дизайну сприятиме підвищенню естетичного та мистецького розвитку дітей та підлітків. Аналіз зарубіжного досвіду дозволяє виявити основні принципи дизайну шкільного простору та запропонувати оптимальне функціональне зонування територій шкіл творчого спрямування.*

Ключові слова***:*** *школа мистецтв, заклади освіти творчого спрямування, природне середовище, ландшафтний дизайн, арт-середовище.*

Иевлева Валерия Павловна, *кандидат архитектуры, доцент кафедры ландшафтной архитектуры и городской среды Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, старший научный сотрудник*

Шевчук Ирина Ивановна, *магистр кафедры ландшафтной архитектуры и городской среды Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Школы искусств в природной среде

Цель работы*. Исследования заключается в изучении особенностей формирования среды средствами архитектуры и дизайна для детей, обучающихся в учреждениях творческих направлений; выявление основных архитектурно-дизайнерских решений, объемно-пространственных структур, включая внутренние и внешние пространства.* ***Методология*** *исследования заключается в определении главных принципов формирования арт-*

© Ієвлева В. П., 2017
© Шевчук І. І., 2017

пространства для комфортного пребывания детей разных возрастных групп, обучающихся в специализированных художественных заведениях. ***Научная новизна*** *заключается в анализе дизайна современного пространства школ, ориентированных на всестороннее развитие ребенка, в том числе и школ творческого направления. Предлагаются основные принципы, по которым формируется школьное пространство, а также оптимальное функциональное решение территории школ творческого направления.* ***Выводы****. Создание комфортного пространства методами дизайна будет способствовать повышению эстетического и художественного развития детей и подростков. Анализ зарубежного опыта позволяет выявить основные принципы дизайна школьного пространства и предложить оптимальное функциональное зонирование территорий школ творческого направления.*

Ключевые слова: *школа искусств, учебные заведения творческого направления, среда, ландшафтный дизайн, арт-среда.*

Iyevleva Valeriya*, PhD in Architecture, associate professor of the Department of Landscape Architecture and Urban Environment, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Shevchuk Iryna*, student of group MDL-15, Institute of Design and Advertising, the Department of Landscape Architecture and Urban Environment, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

School of the arts in the natural environment

Purpose of Research. *The purpose of the research is to analyse the features of formation in means of architecture and design for children who are studying in the institutions of art direction. The author also tries to identify the main architectural - design decisions, volume - spatial structures including internal and external spaces.* ***Methodology.*** *The methodology of the study is to determine the main principles of comfortable art space for children of different ages who are studying at the specialized arts institutions.* ***Scientific Novelty****. Scientific novelty is the analysis of contemporary design schools' area that is aimed at comprehensive development of children, including art schools. The author proposed basic principles that form the school space and optimal functional solution of the art school's yard.* ***Conclusions.*** *Creating a comfortable space by design techniques will improve the aesthetic and artistic development of children and adolescents. The analysis of the foreign experience allows the author to determine major design techniques and implement the best of them in the optimization of the art schools' territory.*

Key words: *arts school, educational creative direction, environment, landscape design, art environment.*

Актуальність теми дослідження. Заклади освіти творчого спрямування, які вже сьогодні є важливою ланкою у забезпеченні потреби особистості у творчій самореалізації та організації змістовного дозвілля, потребують нових вимог щодо створення спеціалізованого простору методами дизайну. Саме останніми десятиліттями за умов прискорення науково-технічного прогресу актуальним стало переосмислення та пошук нових підходів до вимог освіти та виховання дітей взагалі. У нашій державі за роки незалежності Конституцією України визначено пріоритети розвитку освіти, створено відповідну правову базу, здійснюється практичне реформування галузі згідно з Державною національною програмою «Освіта» під назвою «Україна XXI століття» [1]. «Суспільство насамперед зацікавлено в тому, щоб діти зростали здоровими і розвивалися гармонійно, у відповідності до своєї природи. Досягти цього можна, передусім, створенням для дітей та молоді відповідного оточення» [3, 253]. У цьому контексті важливе не тільки матеріальне оточення, а й його естетичне наповнення, яке нерозривним чином поєднується із створенням загального на-

вчального простору, який є однією з ланок сутності навчального процесу. Всебічне естетичне виховання дітей майбутніх творчих професій – один з головних напрямів виховання творчої особистості. Адже неадекватне навантаження дитячих органів чуття у сірих, одноманітних освітньо-виховних приміщеннях не тільки не сприяє розвитку дитини взагалі, а й призводить до негативних наслідків, таких як відставання у фізичному та розумовому розвитку, а у крайніх випадках – до зростання кількості психічних захворювань у дітей. Саме тому слід приділити особливу увагу арт-простору – спеціально сформованої творчої атмосфери, в якій майбутні митці змогли б себе почувати комфортно, бути причетними до мистецтва в широкому розумінні.

Тому перед фахівцями-проектувальниками на сьогодні постає проблема створення такого творчого простору засобами архітектури та дизайну, який би був оптимальним для дітей різних вікових груп, тих, які навчаються у спеціалізованих мистецьких закладах [2, 158]. Причому, у визначенні творчого простору мається на увазі не тільки психологічний клімат взагалі, який створюється засобами спеціалізованих навчальних програм, а й сама об'ємно-просторова структура навчального середовища, включаючи як зовнішній, так і внутрішній простір.

На сьогодні – це серйозна проблема щодо проектування, будівництва та організації простору закладів освіти творчого спрямування. У нашій країні вирішенню відповідного завдання заважає, насамперед, недостатньо розвинена матеріально-технічна база. Тому запропонована у статті концепція створення навчального арт-простору для дітей творчого спрямування вимагає науковий аналіз головних чинників та напрямів у сучасному проектуванні. Розв'язання цих задач вирішується як на рівні навчально-педагогічних програм, так і на рівні архітектурно-дизайнерських пропозицій.

Аналіз досліджень і публікацій. В Україні велику цінність мають наукові дослідження стосовно шкільних закладів кандидата архітектури А.А. Харитонова (Київський національний університет будівництва і архітектури), кандидата архітектури Т.К. Ернст (Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури). Ці фахівці займаються дослідженнями питань освітньо-виховних закладів, які є актуальними і для закладів позашкільної освіти. Окрім того, також важливим є вивчення й архітектурно-художніх аспектів формування дитячих дошкільних закладів, які досліджувала А.О. Кадуріна. Загальним питанням перспективного розвитку шкільного будівництва в Україні присвячені роботи В.І. Степанова, С.Б. Дворкіної, С.К. Саркісова та ін. У роботах В.В. Придонової розглядаються питання архітектурної реконструкції та модернізації існуючих шкільних споруд. До цієї ж теми можна віднести дослідження з удосконалення загальноосвітніх закладів В.І. Єжова, Л.М. Ковальського та О.С. Слєпцова [3, 255; 9, 120].

Мета дослідження. Дослідження полягає у вивченні проблеми щодо створення спеціального арт-середовища для навчання та виховання дітей естетичними засобами, в тому числі із застосуванням природного довкілля. Дизайн створення середовища закладів дитячого навчання (шкіл, ліцеїв, гімназій тощо) з галузями образотворчих та сценічних мистецтв базується на визначенні пев-

них вимог щодо формування навчального простору. Визначення та аналіз вимог та принципів формування даного довкілля випливає з певних дизайнерських пропозицій, які стосуються конкретних прикладів вирішення арт-простору дитячих навчальних установ.

Виклад основного матеріалу. Природа – один з важливих факторів естетичного розвитку кожної особистості. Як природні, так і створені людиною ландшафтні об'єкти мають великий позитивний вплив на психологічний та естетичний клімат у суспільстві, особливо це стосується підростаючого покоління. Своїм зовнішнім виглядом, гармонією ліній і форм, кольором, різноманітністю змісту ландшафтні об'єкти сприяють формуванню естетичного сприйняття, естетичних почуттів, оцінок, основ естетичного смаку.

Важко уявити собі естетичне виховання дітей без залучення природи – цього самого впливового джерела краси. «Природа – джерело творчого натхнення, джерело підйому всіх духовних сил людини, не тільки дорослого, але і підростаючого» [6, 92]. Природа допомагає фарбувати в емоційні тони все сприйняття навколишнього світу.

В. О. Сухомлинський надзвичайно любив природу, тому в численних своїх працях він відзначав її в якості значного виховного фактору. Але, за його твердженням, природа сама собою не виховує. Марно було б, залишивши людину наодинці з природою, чекати, що вона під її впливом стане розумною, морально прекрасною, доброю і непримиренною до зла. Виховує тільки активне взаємодіяння людини з природою. Природа як світ, в якому дитина народжується, пізнає навколишнє оточення й уособлює саму себе у ньому. Цей факт полегшує виховну роботу з дитиною, але й, водночас, ускладнює її, бо робить її досить широкою та багатогранною [6, 86].

У своїй педагогічній роботі В. О. Сухомлинський широко використовував так звані «уроки мислення» серед природи, які умовно можна поділити на два види. До логічного типу слід віднести такі, які сприяли формуванню системи наукових знань про закономірності розвитку природи та розвитку пізнавальних здібностей дітей. Прикладом таких уроків є теми: «Живе і неживе», «Неживе, що пов'язане з живим», «Все у природі змінюється», «Сонце як джерело життя» та ін. До другого, художнього типу, що сприяють розвиткові естетичних уявлень, емоційної пам'яті, образного мовлення належать теми: «Перший зимовий ранок», «Світ квітів серед зими», «Сонце після літнього дощу», «Веселка над річкою», «Дванадцять відтінків вбрання осіннього лісу – як їх назвати» та ін [7].

У всі часи та епохи природа впливала на людину, на розвиток творчих здібностей, будучи в той же час невичерпним джерелом для всіх найсміливіших експериментів людини. Тому, природа у широкому розумінні – одне з основних джерел, насамперед, образотворчого мистецтва.

Велике значення несе в собі предметне наповнення навколишнього середовища дитячої школи творчого спрямування. Ідея розвиваючого предметного середовища для дітей на даний момент прийнята до освітньої практики. Вже з'явилися публікації науковців (психологів, педагогів, мистецтвознавців), в яких переконливо показано, що діти потребують для свого повноцінного гар-

монійного розвитку не тільки уваги дорослих у формі безпосереднього доброзичливого, емоційного і змістовного спілкування, але й такого предметного середовища, яке здатне розвивати їх здібності та поступово залучати їх до різноманітних видів діяльності. Предметне середовище в цілому або його окремі елементи можна розглядати як поле дитячої діяльності. Таке середовище цінне тим, що моделює функціональний розвиток майбутньої діяльності дитини, закладає в неї «інформацію», яка «виявляє» себе поступово, і спонукає дитину до її пошуку [4, 130].

Підростаюче покоління на сьогодні, як ніколи раніше, знаходиться в центрі уваги архітекторів і містобудівників. Для апробації тих чи інших педагогічних методик і систем будуються найпередовіші будівлі, багато з яких випереджають свій час. У фаховому колі з проектування навчальних (шкільних) об'єктів різноманітність створення архітектурно-дизайнерського простору для дітей займає неабияке значення у вихованні. Однак головне завдання цих об'єктів залишається незмінною – створення оптимальних умов для гармонійного входження дитини в соціум й успішного існування в ньому. І, безумовно, найбільш ефективно з нею справляються споруди, що сприяють створенню комфортного перебування в них дитини [5, 98]. Предметний простір повинен бути не тільки комфортним всередині себе, а й за межами своїх стін.

Особливо цікавими й вартими уваги є сучасні проектні пропозиції закладів освіти для дітей німецьких та голландських архітектурних фірм «Dorte Mandrup Arkitekter Aps», «Cebra Arkitekter A/S», «24H» та інших зарубіжних проектувальників, які спираються на сучасні психологічні та дизайнерські пошуки [9].

За статистичними даними, в системі освіти функціонує 1 921 (у минулому році – 1 913) позашкільні навчальні заклади – 1 376 будинків, центрів, клубів, станцій дитячої творчості та 545 дитячо-юнацьких спортивних шкіл.

Працюють 75,2 тис. гуртків, творчих об'єднань, спортивних секцій за інтересами учнів (у минулому році – 79,8 тис.). Їх відвідують майже 1 млн. 228 тис. вихованців, що становить 41,5 % дітей шкільного віку. Так, за вибірковим дослідженням у мережі позашкільного виховання займаються 41,5 % всіх дітей шкільного віку [8].

Досвід будівництва позашкільних закладів в закордонній практиці кардинально відрізняються від вітчизняного. Основними особливостями є підхід до просторової організації функціонального процесу в будівлі та її образне рішення. Тут чітко простежується напрямок на екологічну самосвідомість у чинному вихованні дітей та молоді через застосування тільки природних матеріалів в архітектурі будівлі. Неабияке значення має її природне оточення. В цьому полягає сам виховний процес, який включає в свою структуру безпосередній контакт з навколишнім середовищем.

На відміну від українських, європейські заклади позашкільної освіти не мають чіткого вікового розділення дітей та визначеного часу щодо перебування в певному закладі. В європейських країнах позашкільний освітній процес є більш динамічним та гнучким, який часто сприймається як частина дозвілля.

Такі заклади розташовані у шкільних будівлях, або примикають до інших об'єктів (дитячі садки, літні табори тощо).

Прикладами наслідування наведених особливостей, які яскраво відображаються в архітектурі та ландшафтній організації території є Väsby New Senior High School, яка побудована в Осло в 2009 році на 1200 учнів. Основна ідея школи – її багатофункціональність. Це дало змогу для розміщення значної кількості учнів з наданням площ для соціалізації – проводити дозвілля, грати та спілкуватися. Загальноосвітня школа була інтегрована з музичною школою, бібліотекою, великим спортивним комплексом, споруди яких придатні для зборів, всіляких заходів та виставок. Весь навчальний простір ділиться на зони спілкування і навчання, що дозволяє школярам адаптувати навчальне середовище для певної позакласної діяльності, яку вони виконують в даний момент. Більшість навчальних зон використовуються як міждисциплінарні; вони оточені невеликим конференц-залом, лабораторіями та майстернями [13].

Навчальний центр Ecological Children Activity and Educational Centre, який надає дітям широкий спектр розважальних заходів, а також підвищує рівень екологічної свідомості (рис.1).

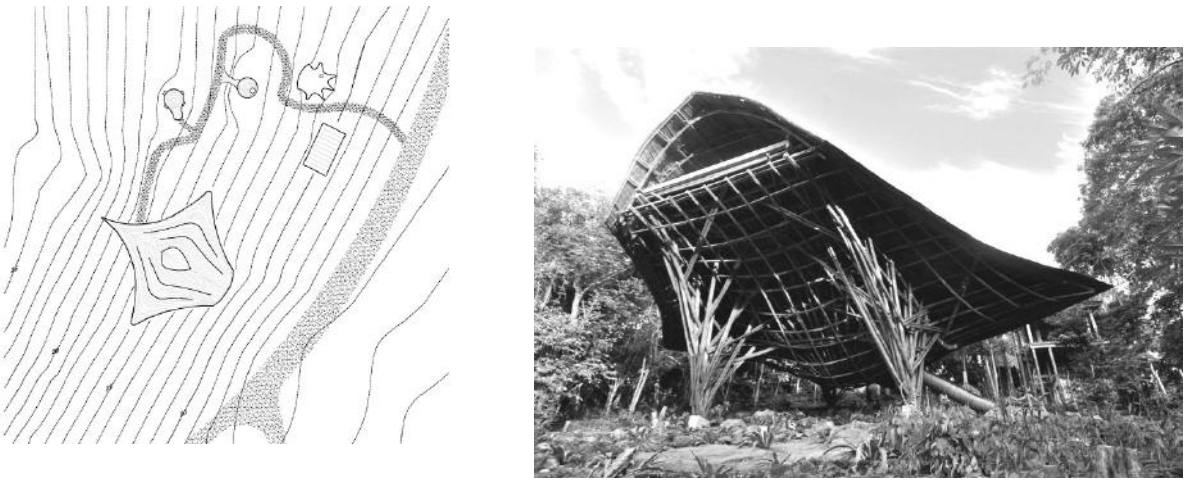


Рис 1. Ecological Children Activity and Educational Centre. Приклад архітектурних форм, спрямованих на повагу до навколишнього середовища

Основні споруди центру; зали для перегляду кінофільмів, лекцій і п'єс, бібліотека, арт-зал, музичний зал, кімнати для моделювання тощо. Це все сприяє всебічному розвитку дитини, даючи дітям як творчу, так й екологічну освіту під час гри. Будівля розташована на рельєфі, в кам'янистій місцевості, біля моря. Матеріал при будівництві використовували тільки місцевий природний матеріал – бамбук [14].

Школа мистецтв і дизайну в Сінгапурі (School of Art, Design and Media at Nanyang Technological University). Архітектура будівлі відрізняється не тільки своєрідною закругленою формою, а й чудовим зеленим покриттям, яке прикрашає будівлю і є додатковою термоізоляцією. Як результат, об'єкт ідеально вписується в природний ландшафт, поєднуючи сучасний дизайн хай-теку і прагнення до злиття з природою. В даному випадку – зелений дах будівлі не прос-

то яскравий і незвичайний елемент, але й композиційний прийом, завдяки якому комплекс зливається з ландшафтом. Дах також надає допомогу у збиранні дощової води в достатній кількості для задоволення потреб будівлі в зрошенні. Крім того, скляні стіни забезпечують природне освітлення в класах і студіях, що дозволяє істотно економити електроенергію (рис. 2) [10].

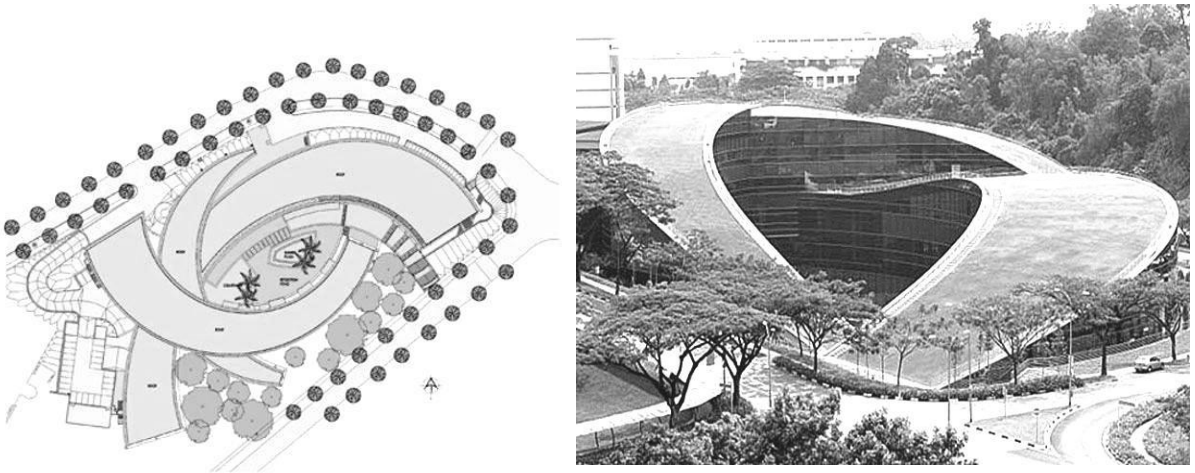


Рис. 2. School of Art, Design and Media at Nanyang Technological University.
Приклад гармонійного поєднання архітектури та природного середовища.

Школа візуальних і образотворчих мистецтв ім. Рамона Кортінес в Лос-Анджелесі була відкрита в 2009 році. До її складу входить 7 сучасних об'єктів, серед яких концертний зал, розрахований на 950 місць, спортивний центр, що складається з танцювальних майданчиків, роздягалень, баскетбольного майданчика і тренажерного залу, бібліотека, кафетерій і безпосередньо сам головний навчальний корпус. Школа вже кілька років поспіль входить в десятку кращих шкіл [11].

Багато цікавих прийомів для створення навчального середовища для дітей та підлітків можна запозичити і у шкіл з нетрадиційними для нас методами навчання. Наприклад, у Вальфдорській школі, архітектуру якої називають антропософічною, приміщення якої створені без гострих кутів, та школа Монтессорі, сутність методики виховання знаходить своє відбиття в архітектурі будівель [6, 258; 12].

В архітектурі шкільних будівель Європи і США простежується тенденції функціонального розділення школи на так звану ділову частину, до складу якої входить адміністративний, спортивний і розважальний блоки, звернену до вулиці, та навчальну частину, яка прихована від очей перехожих, захищену від шуму і відкриту сонячним променям. Також є архітектурно-просторове поділення на зони для початкової та старшої школи. Між собою блоки споруд, зазвичай, з'єднуються або інформаційним переходом, в якому може перебувати бібліотека, або внутрішніми двориками-рекреаціями [3, 254].

Образне вирішення інтер'єрів та екстер'єрів зарубіжних шкіл базується на наступних композиційних прийомах:

1) Геометричні форми, які певним чином стимулюють позитивні психологічні враження;

2) Гармонійне поєднання з оточуючим середовищем;

3) Просторовість, багато світла;

4) Природні будівельні матеріали та конструкції з них;

5) Кольорова гамма, текстура та фактура матеріалів.

Кім того, дитячий простір за межами класу повинен конструюватися з урахуванням виховання дітей та їхнього всебічного розвитку. Майданчики для дитячих ігор необхідно розглядати не тільки, як засіб організації відпочинку дітей, але і як середовище для фізичного розвитку та навчання, де у формі гри дітям можна передати певну частину знань, навичок, умінь, враховуючи їхні вікові категорії та особливості розвитку.

Підсумовуючи вищенаведене, слід виділити основні принципи формування дизайну шкільного простору для шкіл творчого спрямування:

- застосування певних геометричних форм у вирішенні шкільного середовища сприятиме творчому вихованню та позитивним психологічним враженням;

- застосування природних будівельних матеріалів, природних елементів у створенні шкільного середовища є частиною екологічного виховання, що додає необхідні стимули до формування творчої особистості;

- застосування прийомів сучасного дизайну, як-то використання великих панорамних вікон, «зелених» дахів, енергозберігаючих технологій тощо є суттєвим доповненням до екологічного виховання;

- врахування певної кольорової гами, фактури та текстури елементів дизайну, застосування ландшафтних інсталяцій тощо повинне гармонійно доповнювати природне середовище, яке повинно максимально зберігатися;

- застосування виставково-сценічних комплексів, виставкових експозицій, ландшафтних інсталяцій є обов’язковою умовою формування творчого середовища навчальних закладів.

Типові пропозиції щодо створення простору для шкіл мистецтва не вирішують основних завдань навчання та виховання. Для оптимального вирішення цих задач слід створити свій особливий простір. При розробці дизайну школи творчого спрямування генеральний план комплексу повинен враховувати існуюче природне та архітектурне середовище, в якому слід передбачити:

- вхідну зону з логотипом навчального закладу та інформаційно-довідковою системою;
- основну зону забудови (з навчальною зоною і з зоною групових універсальних або спеціалізованих осередків);
- фізкультурно-спортивну (спортивно-ігрову) зону;
- зону додаткових ігрових майданчиків;
- навчально-виробничий майданчик з улаштуванням класів просто неба;
- зону відпочинку;
- господарську зону.

Під зоною спеціалізованих осередків розуміється розміщення виставково-сценічних комплексів, якщо маються на увазі заклади з мистецьким напрямом навчання або виховання. Це можуть бути сценічні ділянки із збірно-розбірною сценою, стаціонарні амфітеатри, мобільні сценічні подіуми, виставкові майданчики для постійної або періодичної експозиції, ландшафтні інсталяції тощо.

Вхідна та сценічно-інсталяційна зони оформляються на основі застосування спеціальних мобільних засобів або стаціонарно виготовлених споруд виставково-сценічного характеру. Тут також мають бути розміщені інформаційно-довідкові покажчики, які дають уявлення про характер зонування території дитячої установи. Логотип установи може розміщуватися на інформаційному табло, а може бути виготовлений у вигляді окремої малої архітектурної форми-інсталяції. При розробці дизайну території спеціалізованої дитячої установи також враховується психологічний вплив композиційних елементів на свідомість дитини.

Наукова новизна публікації полягає в аналізі дизайну сучасного простору шкіл, орієнтованих на всебічний розвиток дитини, в тому числі й шкіл творчого спрямування. При цьому виявлено, що одним з напрямків в архітектурі зарубіжних шкільних будівель стає екологічність планувально-просторових вирішень, що полягає у єдності з природним оточенням, так зване, взаємопроникнення природи і будівлі. На цій підставі пропонуються основні принципи, за якими формується шкільний простір, а також оптимальне функціональне вирішення території шкіл творчого спрямування.

Висновки. Отже, формування осередків творчого спрямування є актуальним питанням сьогодення, вирішення якого сприятиме підвищенню естетичного та мистецького розвитку дітей та підлітків. Вартий уваги закордонний досвід формування ландшафтно-планувальної організації території шкільних об’єктів, спрямований, насамперед, на екологічне виховання дітей.

Як було відмічено вище, у зарубіжному будівництві шкіл застосовуються переважно природні матеріали, які виявляють в обробці свою фактуру. Часто використовуються модульні елементи, що дозволяють отримувати різноманітні форми споруди, які чудово вписуються в ландшафт. Значними психологічними чинниками при цьому виступають геометричні форми та колір. Значна увага приділяється екологічному вихованню. Окрім того, використовуються енергозберігаючі сучасні будівельні технології. Більшість шкіл, навіть в північних містах, намагаються перейти на мінімальний рівень енергоспоживання шляхом використання систем енергозбереження.

При розробці шкільного простору враховується прагнення дітей до вільної організації своєї діяльності, частій зміні занять, а також натхнення на творчість і можливість відпочинку і розслаблення. Це створюється також завдяки максимально можливому освітленню через скляні фасади і оптимальний вибір колірної гами інтер’єрів та екстер’єрів. Аналіз досвіду будівництва шкільних установ творчого спрямування дозволяє виявити основні принципи дизайну шкільного простору та запропонувати оптимальне функціональне зонування

територій шкіл творчого спрямування, які можуть збагатити планувально-просторове вирішення сучасних українських шкіл мистецтв.

Література

1. Державна національна програма «Освіта». (Україна XXI ст.) Затверджено Постановою Кабінету Міністрів України від 3 листопада 1993 року № 896. – К., 1993.

2. Ернст Т. К. Архітектура дитячих освітньо-виховних закладів: конструктивні та оздоблювальні матеріали / Т. К. Ернст // Праці центру пам'яткознавства. – 2006. – Випуск 10. – С. 152-160.

3. Ернст Т.К. Основні аспекти формування сучасної архітектури дитячих освітньо-виховних закладів / Т.К. Ернст // Українська академія мистецтв. Дослідницькі та наук.-метод. праці. – 2006. – Випуск 13. – С. 253-259.

4. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре / А. В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1986. – 228 с.

5. Кулагина И.Ю. Возрастная психология: развитие ребенка от рождения до 17 лет / И. Ю. Кулагина // Ун-т Рос. акад. образования. – 5-е изд. – М.: УРАО, 1999. – 175 .

6. Паламарчук В.Ф. Уроки мислення у педагогічній спадщині В.О. Сухомлинського і в сучасній школі / В. Ф. Паламарчук // В.О. Сухомлинський і сучасність. – Чернігів, 1996. – Вип. 2. – с. 89– 98.

7. Шевченко Л. Проблеми формування осередків позашкільної освіти дітей / Л. Шевченко, Д. Аванесян // Традиції та інновації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2013. – №1. – С. 119-124.

8. Міністерство освіти і науки України [Електронний ресурс] /Форум працівників позашкільної освіти. – Режим доступу: http://mon.gov.ua/usi-novivni/novini/2016/11/01/pravo-ditej-na-otrimannya-pozashkilnoyi-osviti-mae-buti-zaxishheno,-liliya-grinevich-na-forumi-praczivnikiv-pozashkilnoyi-osviti/

9. Освіта.ua [Електронний ресурс] / Інформаційна сторінка, освіта за кордоном. – Режим доступу: http:// osvita.ua/

10. Школа искусств и дизайна в Сингапуре. – Режим доступу: http://alternattiveenergy.com/239-shkola-iskusstv-i-dizayna-v-singapure.html

11. Шедевры деконструктивизма от Coop Himmelb(l)au. Режим доступу: http://www.novate.ru/blogs/310515/31480/

12. MONTESSORI and WALDORF SCHOOLS. – Режим доступу: http://www.michaelolaf.net/MONTESSORI%20and%20WALDORF.html

13. World Buildings Directory, 2008. [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://www.worldbuildingsdirectory.com/index.cfm.

14. 24 H architecture: children's activity and learning centre, Thailand. – Режим доступу: http://www.designboom.com/architecture/24h-architecture-childrens-activity-and-learning-center-thailand/

References

1. State national program «Education» (Ukraine XXI century). (1993). Approved by the Cabinet of Ministers of Ukraine dated November 3. Kyiv [in Ukrainian].

2. Ernst, T. K. (2006). Architecture of children's educational institutions, design and decoration materials. Praci centru pam'jatkoznavstva, 10, 152-160 [in Ukrainian].

3. Ernst, T. K. (2006). The main aspects of modern architecture of children educational establishments. Ukrajinsjka akademija mystectv. Doslidnycjki ta naukovo-metodychni praci. 13, 253-259 [in Ukrainian].

4. Ikonnikov, A. V. (1986). Function, form, image architecture. Moscow: Stroyizdat [in Russian].

5. Kulagina, I. Yu. (1999). Age psychology: the development of the child from birth to 17. Moscow: URAO [in Russian].

6. Palamarchuk, V. F. (1996). Lessons of thinking in V. Sukhomlynsjkyi's pedagogical heritage in the modern school. V.O. Sukhomlynsjkyj i suchasnistj, 2, 89-98 [in Ukrainian].

7. Shevchenko, L., & Avanesjan, D. (2013). Problems of forming of the centres of out-school education for children. Tradycii ta innovatsii u vuschiy architecturniy khudozhniy osviti, 1, 119 – 124 [in Ukrainian].

8. Forum of staff of out-school education. (2016, November, 1). The Ministry of Education and Science of Ukraine. Retrieved from http://mon.gov.ua/usinovivni/novini/2016/11/01/pravo-ditej-na-otrimannya-pozashkilnoyi-osviti-mae-buti-zaxishheno,-liliya-grinevich-na-forumi-praczivnikiv-pozashkilnoyi-osviti [in Ukrainian].

9. Education Abroad. (n.d.). Retrieved from: http:// osvita.ua [in Ukrainian].

10. School of Arts and Design in Singapore. Retrieved from http://alternattiveenergy.com/239-shkola-iskusstv-i-dizayna-v-singapure.html [in Russian].

11. Masterpieces of constructivism from Coop Himmelb (l) au. Retrieved from http://www.novate.ru/blogs/310515/31480 [in Russian].

12. MONTESSORI and WALDORF SCHOOLS. Retrieved from http://www.michaelolaf.net/MONTESSORI%20and%20WALDORF.html [in English].

13. World Buildings Directory. (2008). Retrieved from http://www.worldbuildingsdirectory.com/index.cfm [in English].

14. 24 H architecture: children's activity and learning center, Thailand. Retrieved from http://www.designboom.com/architecture/24h-architecture-childrens-activity-and-learning-center-thailand [in English].

ТЕАТР, КІНО, ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 17.002.1

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

ОРГАНІЗАЦІЙНІ ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 60-80-х РОКІВ ХХ ст. (Упорядкування мережі театрів і зміцнення матеріально-технічної бази)

Мета роботи *полягає у тому, щоб у контексті проваджуваного автором у ряді робіт широкого аналізу ролі українського театру у формуванні суспільної свідомості у 60-80-ті роки ХХ ст., частиною якої вона є, показати, як українські митці і керівництво вживали адміністративні заходи, спрямовані на підвищення ідейно-мистецького рівня українських театральних колективів.* ***Методологія дослідження.*** *У ході аналізу матеріалу було використано такі методи: аналітичний – у вивченні історичних, мистецтвознавчих та культурологічних джерел для формування методологічних засад дослідження проблем українського театру 60-80-х років ХХ ст., історичний – при розгляді загального стану українського театрального мистецтва цього періоду, мистецтвознавчий – при аналізі творчих досягнень українського театру, пошуковий – при збиранні нових джерельних доказів для підтвердження правомірності тих чи інших думок, теоретичний – для підведення підсумків дослідження.* ***Наукова новизна*** *матеріалів статті полягає у тому, що на основі вивчення архівних джерел та поточного діловодства міністерства культури України 60-80-х років ХХ ст., більшість яких введено до наукового обігу вперше, а також особисто переглянутих автором спектаклів з репертуару тих років, проведено аналіз театральної справи в Україні і показано значення організаційних заходів, упорядкування мережі театрів та штатів театральних колективів і зміцнення матеріально-технічної бази театрів для їх ідейно-творчого зростання.* **Висновки**. *У статті показано, що протягом 60-80-х років ХХ ст. керівні державні органи провели значну кількість адміністративних заходів, які, зрештою, сприяли піднесенню українського театрального мистецтва.*

Ключові слова*: український театр, репертуар, кадри, організація театральної справи.*

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

Организационные проблемы украинского театра 60-80-х годов ХХ ст. (упорядочение сети театров и укрепление их материально-технической базы)

Цель статьи *заключается в том, чтобы в контексте производимого автором в ряде работ широкого анализа роли украинского театра в формировании общественного сознания в 60-80-е годы ХХ ст., частью которого она является, показать, как украинские мастера сцены и руководство проводили административные мероприятия, направленные на повышение идейно-художественного уровня украинских театральных коллективов.* ***Методоло-***

© Єсипенко Р. М., 2017

гия исследования. *В ходе анализа материала были использованы следующие методы: аналитический – при изучении исторических, искусствоведческих и культурологических источников для формирования методологических основ исследования проблем украинского театра 60-80-х годов XX ст., исторический – при рассмотрении общего состояния украинского театрального искусства данного периода, искусствоведческий – при анализе творческих достижений украинского театра, поисковый – для сбора новых источников подтверждающих правомерность тех или иных высказываний, теоретический – для подведения итогов исследования.* ***Научная новизна*** *материалов данной статьи заключается в том, что на основе изучения архивных источников и текущего деловодства министерства культуры Украины 60-80-х годов XX ст., большинство которых введены в научный обиход впервые, а также лично просмотренных автором спектаклей из репертуара тех лет, показано значение организационных мероприятий, упорядочение сети театров и штатов театральных коллективов, а также укрепления материально-технической базы театров для их идейно-творческого роста.* ***Выводы***. *В статье показано, что на протяжении 60-80-х годов XX ст. руководящие государственные органы провели значительное количество административных мероприятий, которые, в конечном счете, способствовали росту украинского театрального искусства.*

Ключевые слова: *украинский театр, репертуар, кадры, организация театрального дела.*

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

The organizational problems of the theatre in 1960-1980 (the systematization of the theathe networks and strengthening of the material-teghnical basic)

Purpose of Article. *Analysing the role of the Ukrainian theatre in the developing of the social consciousness in 1960es-1980es, the author makes an attempt to research the activities of the artists and cultural managers. The purpose of the article is to show the necessary administrative measures of artists to improve the ideological-artist level of Ukrainian theatrical collectives.* ***Methodology.*** *The author uses such methods as analytical, historical, art critical and theoretical ones. The analytical method helps us to study the historical, art critical and cultural sources of the methodological basis of the researching of the Ukrainian theatre in 1960es – 1980es. The author uses the historical method to show the peculiarities of the development of the Ukrainian theatre in the researched period. The method of art criticism is applied to highlight the creative achievements of the Ukrainian theatre. The theoretical one allows us to sum up the results of the researching.* ***Scientific novelty.*** *The scientific novelty of the article is the fact that the author is the first who analyses the archives and the official documents of the Ministry of Culture of Ukraine, concerned Ukrainian theatre, in 1960es-1980es. In addition, the author researches the development of Ukrainian theatre of the period and shows the importance of the systematization of the theatrical networks and the strengthening of the material-technical basis of their ideological-creative development.* ***Conclusions.*** *In the article, the author showed that the main state institution had taken the administrative measures, which had strengthened the Ukrainian theatrical development.*

Keywords: *Ukrainian theatre, repertoire, staff, the organisational of the theatrical sphere.*

Актуальність теми дослідження. Стаття продовжує аналіз такої важливої теми, як вплив театру на формування суспільної свідомості народу, яку автор вперше в українському театрознавстві розробляв у попередні роки.

Мета – доповнити дослідження матеріалами, що стосуються організаційної діяльності керівних державних органів, спрямованої на підвищення ідейно-художнього рівня діяльності українських театрів.

Виклад основного матеріалу. Протягом шістдесятих-вісімдесятих років двадцятого століття український театр працював у вкрай несприятливих для

художньої творчості умовах, які створював тоталітарний політичний режим. У заходах, запроваджуваних партійно-державними органами, було багато формалізму, такого характерного для усіх сторін життя у ці роки. Сенс справи полягав у тому, що хороші слова керівництва партії і держави не підкріплювались ділом. Будівництво театральних приміщень, придатних для нормальної мистецької роботи, розтягувалось на десятиліття, штати творчих працівників протягом тривалого часу були недостатні, а заробітня платня акторів – значно нижчою, ніж у інших категорій творчої інтелігенції. Коштів для належного художнього оформлення спектаклів, виготовлення декорацій та костюмів було обмаль.

Та головною перешкодою для нормального розвитку українського театрального мистецтва була репертуарна політика партійно-державних органів. Справедливо розглядаючи театр, як потужний засіб виховання широких народних мас, тоталітарний режим, встановивши монополію на владу і офіційну ідеологію, не допускав на сцену творів, що містили критику на його адресу, хоча при кожній нагоді демагогічно стверджував, що критика є рушійною силою розвитку суспільства.

Та, незважаючи на це, український театр, маючи чудові вікові традиції, попри усі негаразди, зумів зберегти високий творчий потенціал. У роки застою, коли українська драматургія, скута цензурними путами, значно сильніше, ніж це було в інших республіках країни, перебувала у тяжкому стані, він, користуючись творами класичної та сучасної драматургії інших народів, все ж намагався, і не без успіху, виконувати своє благородне покликання – пропагувати загальнолюдські цінності. Ця справа полегшувалася завдяки тому, що пропагандистські ідеологічні постулати партійно-державного керівництва у багатьох моментах, у теорії, не розходились із загальнолюдськими.

Театральний досвід різних країн підтверджує слова видатного українського поета, драматурга і мислителя Івана Франка про те, що репертуар театру повинен будуватись на своїй національній драматургії: тільки у цьому випадку він зможе стати по-справжньому народним і виконувати свої головні, ідейно-естетичні функції належним чином. Однак, діалектично розвиваючи цю думку, слід підкреслити, що замикання у вузько національному репертуарі може призвести до змертвіння традицій, перетворення театру на суто меморіальний.

Відомий факт, що протягом багатьох років свого існування український театр через цензурні утиски змушений був замикатися у вузькому колі дозволеної йому тематики і проблематики, що логічно призвело до вироблення одноманітної стилістики акторського виконання. І коли митці української сцени нарешті здобули можливість звертатися до постановки творів інонаціональної драматургії, світової класики, п’єс сучасних зарубіжних письменників, які відрізнялися новою для них, нетрадиційною стилістикою, вони стикалися з цілим рядом складних проблем ідейно-творчого характеру.

Незаперечно, що у справі мистецького піднесення будь-якого театрального колективу найголовнішу роль відіграє формування та експлуатація репертуару. Тільки талановиті п’єси важливої тематики і проблематики можуть дати можливість акторам піднестися до нових висот. Однак далеко не кожен украї-

ський театр міг успішно поставити інонаціональну п'єсу, особливо, якщо її стилістика значно відрізнялася від української. Тому, і це особливо було відчутно ще у кінці п'ятдесятих років XX століття, український театр потребував широких заходів всебічного осучаснення.

Паралельно з процесом насичення репертуару українських театрів талановитими творами авторів різних національностей, а значить – різних стилів і жанрів, необхідно було в той же час провести іще цілий ряд інших заходів – організаційних, які також були б спрямовані на їх ідейно-мистецьке збагачення.

Слід було упорядкувати мережу театрів і ліквідувати нежиттєздатні колективи. Необхідно було зміцнити матеріально-технічну базу театрів. Особливої уваги потребувало систематичне підвищення кваліфікації акторів і режисерів, усього творчого складу театрів, поліпшення їх навчання у інститутах (останнє питання настільки важливе, що йому необхідно буде приділити окреме дослідження). Без організаційних заходів справжнє ідейно-мистецьке зростання українського театру було б значно ускладнене, або навіть, попросту неможливе. Вони також мали сприяти розширенню тематики і проблематики українського театру, збагаченню його стилів і жанрів, а головне, – підвищенню виконавської майстерності українських акторів і режисерів до такого рівня і у такому ключі, щоб їм стали підвладні найрізноманітніші творчі напрямки і національні особливості кращих творів світової драматургії.

Організаційні заходи, як відомо, у шістдесяті – вісімдесяті роки XX століття перебували у компетенції керівних партійних і державних органів. Протягом досліджуваного періоду в Україні вони провадились нерівномірно, часто-густо не на належному рівні і, як правило, не у повній мірі приводили до очікуваних наслідків. Разом з тим, було накопичено і значний позитивний досвід. На ньому і варто зупинити увагу.

Необхідність реорганізаційних заходів в українському театральному мистецтві відчувалась давно. Але можливість для розвитку духовного життя і виявлення творчої ініціативи художників з'явилася лише у середині п'ятдесятих років, після значних позитивних змін, що сталися у суспільно-політичному житі країни. Однак, бюрократичні інстанції ще кілька років, як-то кажуть, «розкачувались», збираючись з силами. Перші серйозні заходи, спрямовані на всебічний розвиток театрального мистецтва в Україні стали провадитись лише на початку шістдесятих років XX ст. Ось тоді то, у той короткий відтинок часу і було накопичено значний досвід організаційної роботи, що сприяв піднесенню театрального мистецтва.

На жаль, по мірі наближення до сімдесятих років цей досвід крок за кроком втрачався, ентузіазм поступово зникав, а сам дух новаторства і прагнення до досконалості вивітрювався. З кінця шістдесятих років ці заходи протягом більше ніж десяти років продовжували провадитись, однак вже безсистемно. Вони все більше просікались духом «казенщини», що зрештою і породило необхідність кардинальних змін у суспільному житті.

Та все ж, думається, більш докладно слід розповісти саме про позитивний досвід. Усвідомлюючи велике значення театрального мистецтва у формуванні

суспільної свідомості, державний адміністративний апарат на початку шістдесятих років вжив ряд заходів, спрямованих на його розвиток. Так, 12 лютого 1960 року було прийнято постанову ЦК КП України «Про керівництво міністерством культури УРСР роботою закладів і організацій культури республіки» [10]. Ці матеріали знайшли своє відображення також і у Доповідній записці про наслідки театрального сезону 1960-61 років та чергові завдання театрів республіки [1]. Стан театрального мистецтва перебував під постійним контролем керівних органів. Так, у квітні 1961 року було прийнято постанову секретаріату ЦК КП України «Про репертуар драматичних театрів УРСР» [2], а 14 січня 1972 р. секретаріат центрального комітету керівної партії прийняв постанову «Про стан підготовки і виховання художньо-керівних кадрів театрів і концертних організацій» [8]. Піднесені в них питання були відображені і в ряді інших постанов партійних і державних органів.

Велике значення мали постанови колегії міністерства культури «Про стан добору, розстановки головних режисерів театрів республіки і завдання по поліпшенню цієї справи» [2], прийнята у 1962 році, рекомендації художньої ради по театру при міністерстві культури України «Про поліпшення підготовки режисерських та акторських кадрів у театральних інститутах УРСР» [8], постанова колегії міністерства культури України від 23.11.1971 р. «Про стан та заходи по дальшому поліпшенню добору, розстановки і виховання кадрів режисерів драматичних, музично-драматичних театрів і театрів юного глядача республіки» [7]. Велику роль в розвитку театрального мистецтва України відіграла також постанова колегії міністерства культури СРСР «Про стан та заходи по дальшому поліпшенню виховання режисерських кадрів драматичних театрів Української РСР» від 14 травня 1965 року [5]. Викладені в них принципи і вимоги неодноразово підкреслювались і в наступні роки [8]. Формування та експлуатація репертуару розглядалась на колегії міністерства не рідше, ніж двічі на рік [5].

Плідному розвитку українського театрального мистецтва сприяли і інші заходи керівних органів держави, такі, як упорядкування мережі театрів республіки, проведене у 1960-1963 роках, і запровадження з 1 січня 1966 року нових умов оплати праці творчих працівників театрів та інші. До речі, про велике значення таких, організаційних заходів у справі розвитку театрального мистецтва говорили і дослідники аналогічних процесів у російському та білоруському театрах. Головні зусилля при проведенні цих заходів були спрямовані на поліпшення репертуару театральних колективів, а також на підвищення професійної підготовки творчих працівників – акторів, режисерів, художників, спроможних дати сценічне життя кращим творам сучасної і класичної драматургії.

Керівні державні органи вживали ряд принципово важливих заходів, які надалі привели до позитивних результатів, просунули театральне мистецтво на новий щабель і з часом дозволили більш повноцінно використовувати все багатство світової драматургії, що сприяло і розвиткові українського національного мистецтва.

Так, у першій половині шістдесятих років XX століття було упорядковано мережу театрів Україні. Річ у тім, що до того часу певна частина театральних колективів, створених у попередні роки, зжила себе. Маються на увазі насамперед пересувні театрі, які базувалися переважно у районних центрах – Олександрійському, Бердичівському, Слав'янскому, Стрийському. Дубнівському, Кам'янець-Подільському, Ізмаїльському, Луганському, Миколаївському, Одеському і Харківському.

Було розформовано також Миколаївський театр юного глядача і Кіровоградський російський драматичний театр ім. С. Кірова, які працювали у містах з відносно невеликою кількістю населення, де були також і інші театри. Хоча розформування цих колективів викликало негативну реакцію переважної більшості театральної громадськості, воно було цілком закономірним і провести його було, безперечно, необхідно. До того ж, це було не перше упорядкування мережі театрів. Відомо, що до Другої світової війни до початку 1941 року в Україні було 133 театральних колективів [9]. Кожна область крім кількох стаціонарних колективів налічувала ще по п'ять-шість пересувних, які у переважній більшості називалися робітничо-селянськими і обслуговували віддалені райони, сільську місцевість. Поряд із показом вистав вони провадили велику клубну роботу, а також виконували ті функції, які у нині перебувають у компетенції преси, радіо і телебачення. По мірі розвитку клубних установ і засобів масової комунікації необхідність у багатьох з них відпала і їх кількість стала зменшуватись.

Після Другої світової війни не усі колективи відновили свою роботу. До 1948 року їх було 96, але вже наступного року лишилося 77 [9]. До речі, у роки величезного піднесення українського театрального мистецтва в останній чверті позаминулого століття природною кількістю театрів вважалося близько п'ятдесяти.

Якщо ж говорити про перелічені вище колективи, то, не маючи протягом тривалого часу належної матеріально-технічної бази, а також професійно підготовлених акторів і режисерів, вони все більше і більше знижували ідейно-мистецький рівень своєї діяльності, що і призвело природньо до їх розформування.

Замість них створювались нові колективи, у яких з'явилась потреба: Кримський український музично-драматичний театр у Сімферополі, Черкаський ім. Т. Шевченка, Київський обласний ім. П. Саксаганського у Білій Церкві, Миколаївський український музично-драматичний, Донецький російський драматичний театр у Маріуполі (тоді – Жданові). Таким чином, до 1963 року в Україні стало 58 театрів, у тому числі п'ять оперних, три музкомедії, 35 драматичних і музично-драматичних, чотири театрів юного глядача, дев'ять театрів ляльок і два пересувних.

На такому рівні мережа театрів трималася в Україні в цілому близько тринадцяти років, коли в Києві було створено одразу кілька колективів: Театр драми і комедії, Театр історичного портрета, Театр поезії. У 1979 році було відкрито Дніпродзержинський російський музично-драматичний театр, а у 1980 – Київський молодіжний. У ці ж роки було відкрито кілька театрів ляльок з таким розрахунком, щоб лялькові театри були у кожному обласному центрі. Після

цього в Україні стало налічуватись 84 театри, в тому числі 43 драматичних і музично-драматичних та сім театрів юного глядача. 36 із них працювало українською мовою і тринадцять – російською.

Друге важливе питання, яке слід було вирішити – це зміцнення матеріально-технічної бази театральних колективів. У жовтні 1963 року було введено нові типові штати. Українським музично-драматичним театрам, а тоді їх налічувалось 52 з 61, враховуючи національну специфіку українського театрального мистецтва, його музичну природу, було дозволено мати більші творчі склади, ніж театрам інших республік. За своїми штатами вони були прирівняні до російських театрів оперети другої категорії і могли мати тридцять драматичних акторів, по двадцять чотири артиста хору і балету, тридцять оркестрантів [6]. Такі збільшені акторські склади значно розширили творчі можливості українських театрів, дозволили їм ставити масштабні драматургічні твори.

У шістдесяті-вісімдесяті роки XX століття було широко розгорнуто будівництво театральних приміщень у містах, де у цьому була потреба. І хоча будівництво майже завжди тривало значно довше, ніж планувалося, все ж таки протягом цих років новими приміщеннями були забезпечені всі колективи. Так, було побудовано нові театри у Черкасах, Житомирі, Луганську, Сімферополі, Дніпрі (тоді – Дніпропетровську), Сумах, Івано-Франківську, Ужгороді, заново відбудовано приміщення після пожежі у Харкові та Рівному.

Наукова новизна статті у джерелознавчому плані полягає у тому, що в ній вперше в українському театрознавстві широко використано документи керівних державних органів України шістдесятих-вісімдесятих років XX століття, які аналізуються з позицій розбудови незалежної української держави.

Висновки. Протягом шістдесятих-вісімдесятих років XX століття керівні державні органи провели значну кількість адміністративних заходів, які попри всі негаразди, зрештою, сприяли розвиткові українського театрального мистецтва.

Література

1. Центральний державний архів вищих органів влади та управління, ф. 5116 (Міністерство культури України), оп. 2, д. 141 «Доповідна записка про наслідки театрального сезону 1960-61рр. та чергові завдання театрів республіки»;

2. д. 145 «Постанова колегії міністерства культури УРСР “Про стан добору, розстановки головних режисерів театрів республіки і завдання по поліпшенню цієї справи”»; д. 147 «Постанова колегії міністерства культури УРСР “Про хід виконання постанови секретаріату ЦК КП України від 1 квітня 1961р. “Про репертуар драматичних театрів УРСР”».

3Там само, д. 217 «Постанова колегії міністерства культури УРСР “Про заходи по практичному здійсненню рішень XXIV з’їзду КПРС…”».

4. Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України, д. т.з. 8238 «Постанова колегії міністерства культури УРСР від 10.11.1961р. “Про роботу драматичних театрів республіки та заходи по дальшому поліпшенню їх діяльності”».

5. Там само, д. т.з. 8238-8260 «Постанови колегії міністерства культури УРСР “Про репертуарні плани театрів республіки”, “Про діючий репертуар драматичних і музично-драматичних театрів республіки за період з 1961 по 1987 рік”»; д. т.з. 8242 «Про стан та заходи по дальшому поліпшенню виховання режисерських кадрів драматичних театрів Української РСР», 14.05.1965р.

6. Там само, д. т.з. 8245 «Постановление коллегии министерства культуры СССР (24 марта 1967г.) “О состоянии кадров директоров театров и мерах по улучшению их подготовки и переподготовки”».

7. Там само, д. т.з. 8247 «Проект постанови колегії міністерства культури УРСР "Про стан кадрів директорів драматичних, музично-драматичних театрів і театрів юного глядача України і заходи по поліпшенню їх підготовки і перепідготовки"» (1968р.); д. т.з. 8256 «Постанова колегії міністерства культури УРСР від 23.11.1971р. "Про стан та заходи по дальшому поліпшенню добору та розстановки і виховання кадрів режисерів драматичних, музично-драматичних театрів і театрів юного глядача республіки"».

8. д. т.з. 8259 «Про заходи міністерства культури УРСР по організації і виконанню рішень ЦК КП України від 14.01.1972р. "Про стан підготовки… художньо-керівних кадрів театрів…"»; д. т.з. 8261 Рекомендації Художньої ради по театру при міністерстві культури УРСР «Про поліпшення підготовки акторських і режисерських кадрів у театральних інститутах УРСР».

9. Там само, д. т.з. 8262 Типові штати творчого складу театрів… системи міністерства культури УРСР. Затверджено 15.10.1963р. «Справка о сети театров по УССР по отчетным данным за 1940 год»; «Справка о сети театров по УССР за 1950 год».

10. Там само, д. т.з. 8263 «Постанова колегії міністерства культури УРСР від 06.05.1963р. «Про заходи по виконанню постанови ЦК КП України від 12.02.1960р. "Про керівництво міністерством культури роботою установ і організацій культури республіки"».

References

1. The central state archive of the high institutions of the state authority and administration, f. 5116 (Ministry of Culture of Ukraine). o. 2. 141. «The report of the results of the Theatrical season 1960-1961 and the new tasks of the republican theatres» [in Ukrainian].

2. Document 145 «The order of the commission of the Ministry of Culture of the USSR. «About the state, head directors of the republican theatres and tasks to improve the cultural sphere»»; d. 147 ««The order of the commission of the Ministry of Culture of the USSR. «About executing of the order of the secterariat CK KP of Ukraine since 1 April 1961», «About the repertoire of the dramatical theatres of the USSR» [in Ukrainian].

3. «The order of the commission of the Ministry of Culture of the USSR. «About the measures of the implementation of the decisions of the XXIV of the CPSU»» [in Russian].

4. The state museum of the theatrical, musical and cinematographic art of Ukraine. d. 8238 «The order of the commission of the Ministry of Culture 10.11.1961. «About the work of the dramatic republican theatres and the measures of their improvement of their activity» [in Ukrainian].

5. d. 8238-8260 «The order of the commission of the Ministry of Culture of the USSR. «About the repertoire plans of the republican theatres». «About the active repertoire of the musical and dramatic theatres of the republic of the period 1961 – 1987». d. 8242 «About the state and measures of the continuous training of the directors of the dramatic theatrical of Ukrainian SSR» (14.05.1965). [in Ukrainian].

6. The order of the commission of the Ministry of Culture of the USSR (24 March 1967). «About the state of the directors of the dramatic, musical-dramatic theatres and the measures of their improvement» [in Russian].

7. Project of the order of the commission of the Ministry of Culture. «About the state of the directors of the dramatic, musical-dramatic theatres and the measures of their improvement» (1968). d. 8256 «About the state of the directors of the dramatic, musical-dramatic theatres and the measures of their improvement» (23.11.1971) [in Ukrainian].

8. d. 8259 About the measures of the Ministry of Culture of Ukraine, concerning the organization and decisions of the CK CP of Ukraine (14.01.1972). «About state…artistic-administrative staff of theatres…»; d. 8261 Recommendations of the Art Council of Theatres of the Ministry of Culture the Ukrainian SSR «About the improvement of the training of the actors and directors in the theatrical universities of the USSR» [in Ukrainian].

9. Document 8262 «Typical staff of the creative group of the theatres … of the system of the Ministry of Culture of the USSR». (15.10.1963). «The note about the network of theatres in USSR in 1940», «The note about the network of theatres in USSR in 1950» [in Ukrainian].

10. Document 8263 «The Order of the Commission of the Ministry of Culture of the USSR» (06.05.1963). «The measures of the implementation of the order the CC of CP of Ukraine» (12.02.1960). «On the Ministry of Culture governing of the work of the institution of culture in the republic» [in Ukrainian].

УДК 7.038.6

Афоніна Олена Сталівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
aolena7@gmail.com

НОВІ КОНОТАЦІЇ В БАЛЕТАХ «ВЕСНА СВЯЩЕННА» ТА ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В МИСТЕЦТВІ ХОРЕОГРАФІЇ

Мета роботи. *Розкрити спектр конотацій «духу сивої давнини» в балетах «Весна священна» різних хореографів з точки зору постмодерністських концепцій.* ***Методологія*** *дослідження полягає в застосуванні історично-порівняльного методу для виявлення нових конотацій в балетах «Весна священна»; семіотичного підходу та деконструктивістського аналізу (Ж. Дерріда) для виявлення особливостей «подвійного кодування» в мистецтві «рухливої пластики».* ***Наукова новизна*** *роботи полягає у виявленні різних конотацій в балеті І. Стравінського, що охоплюють модерністичні та постмодерністичні трактовки змісту «сивої давнини», як на рівні естетичного наповнення, так і драматургії балетів. Хореографічний твір, будучи одним із проявів тексту, розглядається як інформаційна передача через рухово-семантичну форму, алюзії, ремінісценції.* ***Висновки.*** *Незмінним кодом кожного балету є музика І. Стравінського та коди-образи язичницької Русі (крім балету Р. Поклітару). Постановка В. Ніжинського відповідає духу музики композитора і складає єдність музики і хореографії з передачею основних кодів-образів. Постановка М. Бежара насичена алюзіями і ремінісценціями як прийомами «подвійного кодування», які відсилають уяву глядачів до антропогенезу з еволюційним процесом виникнення людини. Зміст балету П. Бауш близький до першоджерела, а рухи танцівників – це синтез танцювальних технік. У балеті Р. Поклітару алюзійну та ремінісцентну природу містять основні коди-образи, мотиви і стилістичні прийоми.*

Ключові слова**:** *код, подвійне кодування, конотація, балет «Весна священна» І. Стравінського, М. Бежар, П. Бауш, Р. Поклітару.*

Афонина Елена Стальевна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

«Новые коннотации в балетах «Весна священная» и художественные приемы «двойного кодирования» в искусстве хореографии»

Цель работы. *Раскрыть спектр коннотаций «духа древности» в балетах «Весна священная» разных хореографов с точки зрения постмодернистских концепций.* ***Методология исследования*** *заключается в применении историко-сравнительного метода для выявления новых коннотаций в балетах «Весна священная»; семиотического подхода и деконструктивистского анализа (Ж. Деррида) для характеристики «двойного кодирования» в искусстве «подвижной пластики».* ***Научная новизна работы*** *состоит в определении новых коннотаций темы «архаики» в балете И. Стравинского, охватывающих модернистские и постмодернистские трактовки, как на уровне эстетического наполнения, так и драматургии балетов. Хореографическое произведение, будучи одним из видов текста, рассматривается как информационная передача через двигательно-семантическую форму, аллюзии, реминисценции.* ***Выводы.*** *Неизменным кодом каждого балета является музыка И. Стравинского и коды-образы языческой Руси. Постановка В. Нижинского соответству-*

© Афоніна О. С., 2017

ет духу музыки композитора и составляет единство музыки и хореографии с передачей основных кодов-образов. Постановка М. Бежара насыщена аллюзиями и реминисценциями как приемами «двойного кодирования», отсылающими воображение зрителей к антропогенезу с эволюционным процессом возникновения человека. Содержание балета П. Бауш близко к первоисточнику, а движения танцовщиков представляют синтез танцевальных техник. В балете Р. Поклитару аллюзийную и реминисцентную природу имеют основные коды-образы, мотивы и стилистические приемы.

Ключевые слова: код, двойное кодирование, коннотация, балет «Весна священная» И. Стравинского, М. Бежар, П. Бауш, Р. Поклитару.

Aphonina Olena, *PhD in Arts, associate professor, doctoral student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

New connotation in the ballet «The Rite of Spring» and the artistic techniques of «double coding» in the art of choreography

Purpose of Research. *The purpose of the article is to expand range of connotations of the «spirit of antiquity» in the ballet «The Rite of Spring», staged by different choreographers from the point of view of post-modern concepts.* ***Methodology.*** *The research methodology includes using of the historical-comparative method to identify new connotations in the ballet «The Rite of Spring»; semiotic approach and deconstructivist analysis (Derrida) to describe the «double coding» in the art of «moving sculpture».* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of this work is to determine the new connotations of the «archaic» in Igor Stravinsky's ballet, covering contemporary and post-modern interpretations at the level of the aesthetic content as well as dramatic ballets. Choreographic works as types of the text are viewed as an information transmission through the motor-semantic form, allusions and reminiscences.* ***Conclusions.*** *Music of Stravinsky and codes-images of pagan Russ are the main unchangeable code of each ballet (except R. Poklitaru's ballet). V. Nijinsky's staging is made in the spirit of the composer's music. It is the unity of music and choreography with the transfer of the main code-images. M. Bejart's staging is saturated with allusions and reminiscences, as the methods of «double coding». They send the imagination of the audience to anthropogenesis with the evolutionary process of human origin. The content of P. Bausch's ballet is close to the source, and the dancers' movements represent the synthesis of dance techniques. In the ballet of R. Poklitaru allusions and reminiscences contain the basic codes-images, motifs and stylistic techniques.*

Key words: *code, double coding, connotation, ballet «The Rite of Spring» I. Stravinsky, M. Bejart, P. Bausch, R. Poklitaru.*

Актуальність теми дослідження. Проблема коду в культурі і «подвійного кодування» в мистецтві досить різноманітна і з нею пов'язана більшість питань, які належать до фундаментальних і локальних відношень між культурою, мистецтвом, творчістю та практикою. Уже в природі самого мистецтва закладена можливість подвійного ставлення до розкриття змісту. Сучасна хореографія переконує, що різні форми взаємодії між високою і масовою культурами, академічним і сучасним танцем сприяють розширенню кордонів і одночасному зверненню до обізнаного і недосвідченого глядача, що є домінуючим гаслом подвійного кодування.

Мета дослідження. Виявити нові конотації в балетах «Весна священна» хореографів В. Ніжинського, М. Бежара, П. Бауш, Р. Поклітару та художні прийоми «подвійного кодування» в сучасному хореографічному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Загальноестетична природа постмодерністських хореографічних творів від середини XX до початку XXI ст., як і в інших

видах мистецтва, виявляється у «текстах», які із семіотичної точки зору включають в себе семантичний і формальний аспекти, оскільки для того, щоб бути сприйнятими, ці твори мають бути «прочитаними» реципієнтами. Крім того, специфічна особливість мистецтва динамічної пластики тіла полягає в тому, що основними засобами художньої виразності тут є рухи, жести, міміка, які можуть завжди трактуватися неоднозначно. Подвійне кодування в хореографічному мистецтві постмодернізму пов'язане із переосмисленням правил і обмежень, які були вироблені попередньою культурною традицією. Сучасне хореографічне мистецтво по-новому висвітлює проблему ставлення до традиції та інновації, переінтерпретуючи класичні сюжети людської пластики з музикою, у танці.

Творчість сучасних хореографів (Франція – М. Бежар; Ж.-К. Майо, Р. Петі; Жиль Роман; США і Німеччина – Дж. Ноймайєр; США і Франція – К. Карлсон; Німеччина – П. Бауш, М. Мара, М. Смін, У. Шольц, М. Шрьодер; Ізраїль – О. Нахаріні; Україна – О. Бусько, Р. Поклітару, А. Рехвіашвілі, А. Шошин), які в контексті «подвійного кодування» одночасно використовують тематичний матеріал і техніку класичної та популярної, масової танцювальної культури, може підлягати аналізу з точки зору семіотичної концепції Жака Бодрійяра. У його трактовці знаки-коди розглядаються як симулякри, що транслюють смисли, неадекватні подіям і фактам та не відповідають однозначним оцінкам, що дуже влучно використовується нами при оцінці сучасних балетних вистав. У хореографії як раз дуже часто коди породжують конотації (супутні значення), а не денотації (якщо думку Ж. Бодрійяра застосовувати до мистецтва хореографії). Відтак, за допомогою концепції кодів-знаків-симулякрів як образів, що поглинають реальність, а також відтворюють і транслюють змісти з неоднозначною оцінкою, можна виділити основні прийоми «подвійного кодування» в хореографічному мистецтві.

Як приклад таких кодів, що породжують багаточисельні конотації творів, може бути відтворення варварського духу сивої давнини у балеті, а спочатку сні *Ігоря Стравінського, «Весна священна».* Композитор побачив уві сні, а потім озвучив давній ритуал звернення пращурів-язичників до природи із закликом приходу Весни. До цього балету зверталися багато хореографів, починаючи із часу його створення (1913). І на той час музика І. Стравінського із нечуваними співзвуччями, неймовірними ритмами, сліпучими оркестровими фарбами була вкрай нехарактерною для звичної балетної музики. Тому і в основу танців балету, який малював образи язичницької Русі, хореограф Вацлав Ніжинський заклав різкі і тупотячи рухи, стрибки, пластично передаючи дух музики в танцювальних образах. Саме єдність музики і хореографії стали кодами образів Русі в балеті. Цікаво, що в інших постановках «Весни священної» вже в середині і кінці XX ст. в хореографії балету тільки поглиблювався примітивізм і незграбність рухів, які викликали уявлення про щось дике і далеке від людської цивілізації.

Балет «Весна священна» (1959) у *М. Бежара* був одним із перших, де хореограф звернувся до дадаїстичного начала в костюмі для показу архаїчного сюжету засобами авангардистської хореографії. У балеті М. Бежара людина стає людиною тільки тоді, коли в неї зароджується любов. За першоджерелом І. Стравінського у лібрето основною є ідея жертвопринесення. М. Бежар відкидає цю версію. У діях його балету глядачі спостерігають переродження тварини в людину. Спочатку тварина рухалася на чотирьох лапах, потім стала мавпою, і тільки тоді, коли до неї навесні прийшло кохання, вона остаточно перетворилася на людину. «Бежар зіграв на дуже простих рухах... Точні, синхронні лінії, коло, напівголі танцюючі чоловіки, як на картині Матісса – в передчутті свободи і володіння. Бежар вимагав від танцівників жорстку пластику, рвані руху, глибоке пліє» [2].

Досвід минулої культури у подвійних кодах постмодерністичного мистецтва присутній у балеті М. Бежара у формі алюзій і ремінісценцій, які відсилають глядачів до культурних кодів минулого. Крім того, прості рухи танцівників нагадують героя «Книги джунглів» Р. Кіплінга – Мауглі, який виріс у зграї тварин, володіючи тваринними навичками і майже не володіючи людськими. Між іншим, і у Олександра Градського є балет «Мауглі», який в авторській редакції називається «Людина». Композитор на прикладі образу Мауглі показує становлення Людини в «джунглях», порівнюючи із життям людини в сучасному суспільстві, яке теж нагадує джунглі. У зв'язку з цим згадується і балет «Маугліана» українського композитора Андрія Бондаренка, створений для дитячої студії, в якому головна героїня – дівчинка.

У балеті М. Бежара оголені тіла танцівників символізують зв'язок давньої людини з природою. Людина є частиною природи, і усі рухи танцівників розкривають музику І. Стравінського в новому ракурсі, формуючи хореографічні інновації всередині традиції, що характерно для постмодерністичного мистецтва. Головним для танців М. Бежара в цьому балеті є концентрація енергії для досягнення екстатичного піднесення, стану афекту не тільки у танцівників, а й у публіки [5].

Загалом, постмодерністичне мистецтво із зацікавленістю сприймає архаїку. Тому «Картини язичницької Русі» (підзаголовок партитури І. Стравінського) у балеті «Весна священна» Піни Бауш (1978) отримують інше, стосовно балету М. Бежара, втілення, більш близьке до лібрето І. Стравінського. За задумом лібрето, обраниця, яка була принесена в жертву язичницьким богам, танцює, поки не розірветься її серце. Усі танцівники були босими і рухалися по сцені з торфом на підлозі. П. Бауш використовувала синтез танцювальних технік, що було новим для середини 60-х років XX ст. і вже стало класикою сучасного балетного мистецтва.

Починаючи із лібрето І. Стравінського, у глядачів виникають алюзії на язичницькі обряди (або народні, бо у давньоруській мові «язичництво» означало «народ») з домінуванням відносин «людина-природа», на відміну від християнства з домінуванням стосунків між людьми.

Тож, «музичний фовізм» І. Стравінського і Б. Бартока [7, 402] викликав інтерес до багатоголосного «язичництва» з реконструкцією фольклорної та обрядової традицій. Звичаї і вірування для слов'ян мали цілу систему дохристиянських уявлень про світ і людину і були засновані на міфології і магії, що, власне, і передано в балеті В. Ніжинського. Тут слов'янське язичництво розуміється як історичний код давніх слов'ян (праслов'ян), як типологічно особлива культурна модель, чиї форми, механізми й семантичні категорії продовжували існувати і після прийняття християнства [8, 616–619]. Усе це підтверджує наше положення про витоки «подвійного кодування» в інші періоди культурно-історичного розвитку, зокрема, у «двокультур'і» Київської Русі.

Американський дослідник Фр. Джеймісон у своєму ставленні до минулого часто використовував поняття «пастіш», продовжуючи деякі ідеї Т. Адорно. Останній ввів це поняття при поясненні того, чому і як І. Стравінський, Дж. Джойс та Т. Манн зверталися до відживших мов і стилів минулого як до засобів для створення нового [4]. Тож, балет І. Стравінського від самого початку теж є своєрідним пастішем, як у музичному, так і змістовному сенсах. Але традиційний пастіш, за тлумаченням американського дослідника, позбавлений будь-якого пафосу критичності чи осміяння, на відміну від постмодерністичного пастішу, який більше нагадує пародію зі збереженням дистанції до стилю старих майстрів, але з новим осмисленням змісту, звучанням музики тощо.

Нові, постмодерністські конотації у балеті *«Весна священна» Р. Поклітару (2002)* розповсюджуються на усі складові вистави. Цей балет є досить оригінальною трактовкою пастіш-балету І. Стравінського у постановці В. Ніжинського з показом Русі язичницької. Але версія Р. Поклітару відрізняється від трактовки М. Бежара, який акцентує увагу глядачів на народженні любові і від неї – Людини.

Дійство вистави Р. Поклітару переноситься у стіни навчального закладу. Зеленкуваті, сірі тони превалюють у ніби військовій школі. Але насправді це не військова школа, а навчальний заклад із уніфікованим одягом, «зачіскою» (усі учні без волосся), однаковими схематичними рухами і, мабуть, думками. Вони не просто люди, вони роботи-машини, «маса». Колір одягу учнів зелений, як в армії, коли порушуються усі права і намагання людей залишатися людьми. Хоча, з іншого боку, зелений колір – це колір Весни, зародження любові, життя.

Сам хореограф пише, що такий заклад з жорсткою дисципліною йому привидівся під музику І. Стравінського. Тут є образ жорстокого Вчителя, який дозволяє собі все, а учні більше схожі на ув'язнених у колонії. Несподівано з'являються Дівчина і Юнак за однією партою, а Вчитель намагається їх покарати.

Дівчина і Юнак вже в одязі протиставлені загальній масі. Вони у білому – символі чистоти, радості, цнотливості. Хоча цей колір живописно вважається нейтральний, у ньому присутня чарівна сила денного сонячного світла, що виражає спорідненість із Божественною силою [1, 690]. Юнак і Дівчина закохані у Весну – пору торжества світлого дня і кохання, коли над світом пращурів панує слов'янська богиня життєвої злагоди і гармонії Лада та її донька Леля, покро-

вителька закоханих [1, 686]. Вони самі творять свою долю, за що будуть жорстоко покарані, адже їх чекає смерть від уніфікованої маси.

М. Бежар простими рухами танцівників розкрив історію становлення Людини. А танці Поклітару складаються із безкінечної кількості повторів примітивних рухів, затиснутих рук у тулуба, тваринних стрибків, неприборканої злоби у маси, яким протиставляються зовсім інші, м'які лінії танцю закоханих, насичені пристрастю до свободи. Як у Бежара, так і у Поклітару, малюнок кордебалету побудований чітко, навіть, геометрично. Хоча в інших балетах обох хореографів кордебалет є рівноправним із виконавцями головних партій. Але в цьому балеті Поклітару рухи закоханих відрізняються від кордебалету.

Подвійне кодування тут виявляється в тому, що навіть у межах балету Поклітару існує багато «підводних каменів», які можемо визначити як дії різних кодів (за Д. Фоккемою). Вже переосмислення назви балету – «Весна священна» – алюзійно підводить глядачів і до образу Весни як старту всьому живому, квітучому, і постмодернової «Весни» – уніфікованої школи, у якій усе живе замикається, в'яне, стає злим та непримиреним до всього інакшого як чужого. Р. Поклітару обмежує дію весни як коду розквіту всього живого, але концентрує увагу глядачів на тому, що весну не можна заточити в уніфіковану, військову форму, вона все одно буде виборювати право на кохання, щастя. Усе це співпадає з думками Д. Фоккеми про те, що «з усіх згаданих кодів кожний наступний у зростаючій пропорції обмежує дію попередніх кодів, звужуючи поле можливого вибору читача, однак при цьому специфікою літературної комунікації є той факт, що кожен наступний код здатний одночасно оскаржувати правочинність інших кодів, створюючи і виправдовуючи свій вибір мовних одиниць та їх організації, забороняється іншими, більш широкими кодами» [10, 129].

Продовжуючи аналізувати подвійні коди балету «Весна священна», звернемося і до другого слова в назві – «священна». Загалом священство співпадає із тим, що віруючі поступаються земними благами заради служіння Богові, вищим силам, а в даному випадку – заради власної свободи і щастя, коли Христос дає їм силу Духа для виконання своїх мрій. Тож, Поклітару використовує в хореографічному тексті звичайні коди-символи (весна, священна), а також музику фольклору і народних обрядів теж як коди, які можуть подвоюватися. З цієї точки зору показово те, що І. Стравінський сам тяжів до музичного фольклору з його «поспівковим» тематизмом, вільним метроритмом, остинатності, варіантного розвитку. Саме такі музично-фольклорні якості привабили Р. Поклітару. Він почув в музиці І. Стравінського інтонації, які сягають глибокої давнини. На початку дійства ці інтонації передають стан тривоги, наполегливої вимоги, які передані повторними ритмоформулами. Відтак, можна без слів, тільки із цих комунікативно-інформаційних музичних кодів здогадатися про наміри дійових осіб балету, які знаходяться на сцені. Ці ритмічні звукові повтори слугують і фундаментальними психологічними кодами. Саме вони переносяться із давньої епохи, яку характеризує І. Стравінський в постмодерні часи, про які йде розпо-

від у Поклітару. Вони слугують ключем для розшифровки основного змісту кодів і в балеті початку ХХ ст., і в балеті поч. ХХІ ст.

Крім того, комунікативні коди-архетипи заклику, гри та деякі інші у виставах об'єднують звукове і пластичне спілкування людей в єдиний семіотичний акустично-візуальний естетичний універсум. Прості інтонації, повторність ритму музики відображені в повторних примітивних стрибках і пластичних рухах танцівників. Музичні і моторно-рухливі коди-архетипи слугують кодом-ключем для розшифровки мови балету глядачами і слухачами.

У І. Стравінського музичні інтонації виявляють сутність *комунікативних архетипів і є універсальними семіотичними кодами* (див. Діна Кірнарська). Так, у першій частині «Поцілунок землі» домінуючими є повтори, змінна акцентованість з інтонаціями заклику, а також інтонаціями, які викликають прямі асоціації з прологом музичної опери-казки М. Римського-Корсакова «Снігуронька», де композитор будує музичну тканину царства Берендея з голосами світу Весни-Красни, птахів.

Р. Поклітару змінює досвід попередників, які більше представляли людину в діалозі із природою, на балет-притчу з розповіддю про прагнення особистості до незалежності від оточення, від бездумного підкорення спільноті як масі. Як і Ф. Джеймісон, який вважає пастіш пародією, що включає в себе імітацію якогось іншого стилю, зберігаючи дистанцію стосовно того художнього прийому або стилю старих майстрів, яких митець наслідує, так і балет Р. Поклітару теж імітує роботи хореографів-попередників, зберігаючи дистанцію від класичних прийомів балету.

Звичайно, «подвійна трактовка» змісту «Весни священної» тут припускає процедури аналізу, розкладу, деконструкції тексту І. Стравінського у Р. Поклітару. Це цілком збігається з методологією постмодерністичної художньої творчості у теорії деконструкції Ж. Дерріда. За її логікою деконструктивістський аналіз передбачає внесення в старі поняття нового змісту шляхом відсторонення, відкладання, «одивнення» попереднього змісту [3, 14].

Використовуючи тематичний і хореографічний матеріал, у цьому випадку – балет І. Стравінського і технічні засоби сучасного балету – Р. Поклітару звертається до широкого загалу глядачів і поціновувачів мистецтва хореографії. Переосмислюючи у свій час авангардну постановку балету Стравінського-Ніжинського-Реріха, Р. Поклітару досить вільно та з іронією трактує відомий сюжет. Про таке ставлення до модернового мистецтва також пише Т. Д'ан, особливо підкреслюючи той факт, що постмодернізм як художній код «закодований двічі»: «з одного боку, використовуючи тематичний матеріал і техніку популярної, масової культури, твори постмодернізму мають рекламну привабливість предмета масового споживання для всіх людей, в тому числі і не дуже художньо освічених. З іншого боку, пародійно осмислюють більш ранні – і переважно модерністські – твори, іронічно трактуючи їхні сюжети і прийоми, апелюючи до самої досвідченої аудиторії» [9, 226].

Наукова новизна роботи полягає у розгляді хореографічного тексту, який завжди постає як «відкрите повідомлення» з множинністю розкодувань. Хореографічний текст має універсальні функції культурного тексту з позицій культурно-історичних традицій при його трансляції та ретрансляції. Балет «Весна священна» виступає як єдиний музичний текст І. Стравінського, але при цьому кожна вистава (В. Ніжинського, М. Бежара, П. Бауш, Р. Поклітару) є стилістично і композиційно унікальним з відтворенням авторської концепції. Невипадково, що і музичний текст трактується неоднозначно. Звичайно, що власне музичний текст має жорстку авторську знакову фіксацію. Кожен же хореограф розкриває зміст цього музичного твору як своє повідомлення, з подвійними посиланнями, смисловими і образними інтенціями. У хореографічному мистецтві з послідовністю кроків, рухів, фігур для створення найкращого сценічного ефекту репрезентується система кодів, їхніх значень через різні методи та прийоми кодування. Сутнісним методологічним значенням для хореографії є бінарність кодування, яке в програмуванні характеризує процес безповоротності до першоджерела, хоча зберігаються усі складові, а саме, коди-образи і події.

Висновки. Незмінним кодом кожного балету є музика І. Стравінського та коди-образи язичницької Русі (крім балету Р. Поклітару). Постановка В. Ніжинського відповідає духу музики композитора і складає єдність музики й хореографії з передачею основних кодів-образів. Постановка М. Бежара насичена алюзіями і ремінісценціями як прийомами «подвійного кодування», які відсилають уяву глядачів до антропоґенезу з еволюційним процесом виникнення людини. Зміст балету П. Бауш близький до першоджерела, а рухи танцівників – це синтез танцювальних технік. У балеті Р. Поклітару алюзійну та ремінісцентну природу містять основні коди-образи, мотиви і стилістичні прийоми.

Література

1. Багнюк А. Символи Українства: художньо-інформаційний довідник: видання друге, доповнене / Анатолій Багнюк. – Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2009. – 832 с.

2. «Весна священная» в хореографии Мориса Бежара – на Новой сцене Большого театра // Новости культуры // Режим доступу: http://tvkultura.ru/article/show-/article_id/84321/]. 04.04.2013 | 11:17.

3. Дерріда Ж. Позиції / Ж. Дерріда / [пер. з франц. А. Ситник]. – К.: Дух і літера, 1994. – 158 с.

4. Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймисон / [Пер. с анг. А. А. Горных] // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красикопринт, 1996. – С. 118 – 137.

5. Каварина Н. Морис Бежар: «Наивысшая радость! Творить, любить, исчезать…» Режим доступу: http://ptj.spb.ru/archive/15/the-petersburg-prospect-15-3/moris-bezhar-naivysshaya-radost-tvorit-umirat-lyubit-ischezat/

6. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. Кирнарская. – М.: Таланты – XXI век. 2004. – 496 с.

7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: уч. Пос. 3-е изд. / В. Н. Холопова. – СПб.: Изд. «Лань», 2006. – 496 с.

8. Язычество / Толстая С. М. // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / Под общей ред. Н. И. Толстого; Институт славяноведения РАН. – М.: Международные отношения, 2012. – Т. 5: С (Сказка) – Я (Ящерица). – С. 616–619.

9. Theo D'haen. Linguistics and the Study of Literature / Theo D'haen. – Amsterdam: Rodopi, 1986 – 288 p.

10. Fokkema Douwe.The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts // Approaching postmodernism, Bertens. – Amsterdam; Philadelphia, 1986. – 300 p.

References

1. Bagnyuk, A. (2nd ed.). (2009). Symbols of Ukrainian culture: artistic and informative guide. Ternopil, LLC «Terno-graph» [in Ukrainian].

2. «The Rite of Spring», choreographed by Maurice Bejart – on the New Stage of the Bolshoi Theatre Culture, News. (2013). Retrieved from: http://tvkultura.ru/article/show-/article_id/84321/]. 04.04.2013 | 11:17 [in Russian].

3. Derrida, J. (1994). Positions. (A. Sitnik, Trans). Kyiv: The spirit and the letter [in Ukrainian].

4. Jamieson, Fr. (1996). Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. (A. Gornykh, Trans). Minsk [in Russian].

5. Kavarina, N. (n.d.). Maurice Bejart: «The highest joy! To create, to love, to disappear...». Retrieved from: http://ptj.spb.ru/archive/15/the-petersburg-prospect-15-3/moris-bezhar-naivysshaya-radost-tvorit-umirat-lyubit-ischezat [in Russian].

6. Kirnarskaya, D. K. (2004). Psychology of special abilities. Musical ability. Moscow: Talents – XXI century [in Russian].

7. Kholopova, V. (1999). Forms of music. St. Petersburg.: Lan [in Russian].

8. Tolstaya, S.M. (2012). Pagan. Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary. Volume 5: C (Fairy Tale), I (Lizard). N. I. Tolstoy (Ed.). Moscow: International Relations [in Russian].

9. D'haen, T. (1986). Linguistics and the Study of Literature. Amsterdam: Rodopi [in English].

10. Douwe, F. (1986). The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts. Approaching postmodernism, Bertens. H. Amsterdam; Philadelphia [in English].

УДК 739.2(477-25)"18–19"

Сапфірова Наталія Миколаївна,
член Міжнародного Меморіального фонду Карла Фаберже

СТИЛІСТИКА СРІБНОГО ПОСУДУ, ВИРОБЛЕНОГО НА ФАБРИЦІ ХУДОЖНЬО-ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ Й. МАРШАКА

Мета роботи. *Дослідження пов'язане із визначенням стилістики та художнього рівня срібного посуду, виготовленого ювелірною фірмою Й. Маршака за весь період її існування (1878–1918). Коло дослідження охоплює вироби інших ювелірних фірм Російської імперії та Європи зазначеного періоду, які було реалізовано через фірму Й. Маршака. Роботу було проведено на базі предметів музейних, приватних колекцій, видань початку ХХ ст. та виробів, наявних на сучасному антикварному ринку. Досягнення головної мети потребує вирішення певних завдань. Серед них найважливішими можна зазначити: вивчення асортименту срібного посуду, виготовленого на Фабриці; виявлення декоративних елементів художніх та історичних стилів в оздобленні срібного посуду, а також тенденцій стилеутворення на Фабриці Й. Маршака.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів. Сукупність цих методів – історико-порівняльного, формально-стилістичного, формального іконографічного, порівняльно-стилістичного та художньо-стилістичного аналізу – дозволила визначити з урахуванням історичних та художніх стилів схожість та відмінність стилістики предметів срібного посуду Фабрики Й. Маршака та виробів ювелірних фірм Російської імперії та Європи.* ***Наукова новизна*** *полягає у науковому дослідженні предметів срібного посуду фірми Й. Маршака та ювелірних фірм, з якими співпрацював Й. Маршак. Наведено детальний перелік асортиментної групи столового посуду, проаналізовано художні та стилістичні особливості продукції фірм. Зокрема, визначено історичні стилі, в яких виконувалася продукція, а також сукупність ознак, характерних для «стилю Маршака».* ***Висновки.*** *В результаті дослідження асортименту срібного посуду, виготовленого на фабриці Й. Маршака у період останньої чверті XIX – початку ХХ ст., ми дійшли висновків, що виробництво та збут срібного посуду займали чималу частину від загального обсягу продукції Фабрики Й. Маршака. Двосторонні відносини у частині реалізації продукції власного виробництва та ювелірних виробів інших ювелірних фірм забезпечували попит споживачів. Декоративне оздоблення виробів фабрики Й. Маршака тяжіє до історичних стилів рококо, класицизму, ампіру, модерну. Стилістика срібного столового посуду показує зв'язок із архітектурою. Елементи декору ювелірних виробів із срібла запозичені у декоративних архітектурних елементів. Наслідком цього було гармонійне поєднання екстер'єру та інтер'єру будівлі.*

Ключові слова: *Йосип Абрамович Маршак, срібний посуд, виробництво, торгівля, остання чверть XIX – початок ХХ століття.*

Сапфирова Наталья Николаевна, *член Международного Мемориального фонда Карла Фаберже*

Стилистика серебряной посуды, выполненной на Фабрике художественно-ювелирных изделий И. Маршака

Цель работы. *Исследование связано с определением стилистики и уровня художественного исполнения изделий, выполненных ювелирной фирмой И. Маршака на протяжении всего периода ее существования (1878–1918). Круг исследования охватывает, в том числе, и изделия других ювелирных фирм Российской империи и Европы обозначенного периода, ко-*

© Сапфірова Н.М., 2017

торые были реализованы через фирму И. Маршака. Работа была проведена на базе предметов из музейных, частных коллекций, изданий начала XX в. и изделий, наличествующих на современном антикварном рынке. Достижение основной цели требует решения определенных задач. Среди них наиболее важными стоит отметить: изучение ассортимента серебряной посуды, изготовленной на Фабрике И. Маршака; определение декоративных элементов художественных и исторических стилей в декорировании серебряной посуды, а также тенденций стилеобразования на Фабрике. ***Методология*** *исследования основана на применении общенаучных и специальных искусствоведческих методов. Совокупность этих методов – сравнительно-исторического, формально-стилистического, формального иконографического, сравнительно-стилистического и художественно-стилистического анализа – позволила определить схожесть и различия стилистики предметов серебряной посуды Фабрики И. Маршака и изделий ювелирных фирм Российской империи и Европы.* ***Научная новизна*** *состоит в научном исследовании предметов серебряной посуды ювелирной фирмы И. Маршака и других ювелирных фирм последней четверти XIX – начала XX вв., имеющих с фирмой Маршака торговые отношения. Приведен детальный перечень ассортиментной группы столовой посуды, дан анализ художественным и стилистическим особенностям ювелирной продукции очерченного круга ювелирных предприятий и мастерских. В частности, определены исторические стили, в которых исполнялась продукция, а также совокупность признаков, характерных для «стиля Маршака».* ***Выводы.*** *Результаты исследования ассортимента серебряной посуды свидетельствуют о том, что ее производство и сбыт занимали немалую долю от общего объема продукции Фабрики И. Маршака. Двусторонние отношения в части реализации продукции собственного производства и ювелирных изделий других ювелирных фирм обеспечивали спрос потребителей. Декоративное украшение изделий фабрики И. Маршака тяготеет к историческим стилям – рококо, классицизма, ампира, модерна. Стилистика серебряной посуды показывает связь с архитектурой. Элементы декора ювелирных произведений заимствованы у декоративных архитектурных элементов. Следствием этого было гармоничное сочетание экстерьера и интерьера здания.*

Ключевые слова*: Иосиф Абрамович Маршак, серебряная посуда, производство, торговля, последняя четверть XIX – начало XX века.*

Sapfirova Natalia, *Member of Fabergè Memorial Fund*

The style of the silverware, produced by the jewelry company of J. Marshak

Purpose of Research. *The research is related to the definition of style and level of artistic performance products made by jeweler J. Marshak during the whole period of its existence (1878–1918). The field of the research is also covers the including products of other jewelry companies in Europe and the Russian Empire of the indicated period, which have been realized through the J. Marshak's company. This work is written, based on the items from the museum and the private collections, publications of the early twentieth century and existing products in today's antique market. To achieve the main purpose of the article we should do the following tasks. Among them the most important tasks are to study the assortment silverware, manufactured at J.Marshak's factory and to definite the ornamental elements of artistic and historical styles in decorating silverware and trends in the style formation of the factory.* ***Methodology.*** *The research methodology is based on the application of scientific and special methods of art criticism. The combination of such methods as comparative, historical, formal stylistic, formal iconographic, comparative stylistic, and art-stylistic analysis allow us to define similarities and differences of the style of J. Marshak's factory silverware items and products of jewelry firms, located in the Russian Empire and Europe.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty is consisted in scientific research of silverware objects, produced by J. Marshak's jewelry company and other jewelry firms, having a commercial relations with Marshak's firm from the last quarter of XIX to the beginning of XX centuries. There are the specified detailed list of product line of tableware, an analysis of artistic and stylistic features of jewelry products in outlined circle jewelry businesses and workshops. In particular, the author tries to define historical styles of the products as well as a set of features of «Marshak's style».* ***Conclu-***

sions. *The studying of the range of silverware suggests that production and sale of silverware took a large proportion of the total volume of production J. Marshak's factory. The bilateral relations in realization of the own production and jewelry other jewelry firms ensured the demands of the consumers. The decorative ornament of J. Marshak's factory products tends to such historical styles as Rococo, Classicism, Empire, Art Nouveau. The style of silverware shows a link with architecture. The decor elements of jewelry pieces are adopted from decorative architectural elements. The result of it is a harmonious combination of the exterior and interior of the building.*

Key words: *Joseph Abramovich Marshak, siver dinnerware, manufacturing, trade, the last quarter of the XIX – the beginning XX century.*

Актуальність теми дослідження. Ювелірне мистецтво Києва на зламі XIX і XX століть характеризується значною кількістю майстерень, окремих майстрів-ювелірів. На тлі великих обсягів виробництва ювелірного асортименту тієї доби вирізняється діяльність Фабрики художньо-ювелірних виробів Йосипа Абрамовича Маршака (1854–1918). Фабрика Й. Маршака, яку було засновано у 1878 році, займала визначне місце серед ювелірних підприємств Російської імперії останньої чверті XIX – початку XX ст. [6; 7, 170, 184, 185; 12; 13, 121].

Серед продукції ювелірних фірм того часу чималу долю складало виробництво срібного посуду. Це було обумовлено вимогами тогочасної культури, укладу життя, а також технологічними можливостями ювелірного виробництва. Наявні дані у сукупності із аналітичною складовою дослідження допоможуть виокремити художньо-естетичний напрям ювелірного мистецтва кінця XIX – початку XX століття, зокрема, у асортиментній групі срібного посуду. Це питання актуалізується необхідністю більш глибокого розуміння витоків і тенденцій розвитку ювелірного мистецтва Києва кінця XIX – початку XX століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивченням біографії і творчого шляху київського ювеліра займався ряд дослідників, як вітчизняних, так і зарубіжних. Відповідно до теми статті, слід відзначити деякі публікації, які надають нам певне уявлення про предмети асортиментної групи срібного посуду.

1993 року було опубліковано статтю Ж. Г. Арустамян, яка була присвячена творчості Й. Маршака. Стаття написана на основі архівних даних і містить, у тому числі, мистецтвознавчий опис деяких предметів із колекції Національного історичного музею України та Музею історичних коштовностей України. Серед них і предмети срібного посуду вище згаданої фірми – срібні підстаканник, цукерниця, кавник. [1].

Дані щодо срібного посуду, а саме 23 виделок та 23 ложок фірми Й. Маршака із колекції Вінницького обласного краєзнавчого музею, увійшли до статті Л. Д. Ерліх (2005). У статті докладно описано предмети із зазначенням параметрів, які використовуються для атрибуції ювелірних виробів [3].

Вважаючи, що тема асортименту ювелірної продукції, в тому числі срібного посуду, потребує більш глибокого вивчення задля розуміння художніх та естетичних уподобань київського суспільства наприкінці XIX – початку XX ст. Необхідно звернутися безпосередньо до джерел, що містять достатньо інформації про асортимент срібного посуду фірми Й. Маршака.

Мета дослідження полягає у визначенні стилістики та художнього рівня срібного посуду, як виготовленого, так і реалізованого фірмою Й. Маршака за весь період її існування (1878–1918).

Досягнення головної мети потребує вирішення наступних завдань:

- дослідити асортимент срібного посуду, виготовленого на Фабриці;
- визначити вироби срібного посуду інших ювелірних фірм, які були реалізовані через фірму Й. Маршака;
- виявити декоративні елементи художніх та історичних стилів в оздобленні срібного посуду;
- знайти загальні ознаки та відмінності між продукцією, виробленою на Фабриці, та виробами інших ювелірних фірм, реалізованих фірмою Й. Маршака;
- виявити тенденції та причини стилеутворення на Фабриці Й. Маршака.

Виклад основного матеріалу. Основними джерелами інформації щодо асортименту срібного посуду виробництва Фабрики Й. Маршака на початку XX ст. є Прейскурант Фабрики художньо-ювелірних виробів Йосипа Маршака, виданий 1905 року (далі – Прейскурант 1905 року) [8] та Художньо-ілюстративний альбом Всеросійської виставки у м. Києі 1913 року (далі – Альбом 1913 року) [9]. Окреслене коло питань висвітлюють наукові, науково-ілюстративні та науково-художні видання. Додатковий матеріал нам надають закордонні й вітчизні музеї, сучасні закордонний та вітчизняний антикварні ринки, мережа якого складається із власне антикварних ринків, магазинів, салонів, а також складових інтернет-простору – сайтів магазинів і салонів, інтернет-аукціонів.

Предмети із музейних колекцій і наявність предметів срібного посуду на антикварних ринках дозволяє доповнити загальні відомості про асортимент і встановити період виготовлення та стильові ознаки виробів, які не увійшли до ілюстративного ряду Прейскуранту 1905 року та Альбому 1913 року. Ілюстрації із видань, в яких представлені вироби Фабрики Й. Маршака, відіграють дуже важливу роль у встановленні автентичності речей та доповнюють їх історію посиланням на першоджерело [5, 24].

Варто звернути увагу на те, що Фабрикою у достатній кількості вироблялися із срібла туалетні, письмові прибори й інші предмети ужиткового побутового характеру, які би могли суттєво розкрити тему стилеутворення на підприємстві Й. Маршака. Але вони не є темою даного дослідження.

З метою подальшого аналізу предметів і вирішення окресленого кола завдань наведемо докладний перелік асортименту срібного столового посуду із Прейскуранту Фабрики Й. Маршака. Для аналітичного огляду умовно посуд можна поділити на дві групи – срібні столові прибори для сервірування, які згруповані в окремі розділи Прейскуранту 1905 року й інші вироби, об’єднані за призначенням або за стилістикою виконання.

Перелік одиниць столового срібла об’єднаний за назвами історичних стилів виконання. Серед продукції підприємства фігурують вироби, виготовлені у

стилях рококо, ампіру, модерну та інших [8, 39, 40]. Інші предмети срібного посуду в описі, наведеному у Прейскуранті 1905 року, містять назви, які суттєво допомагають при стилістичному аналізі. Кошторис столового срібла наведений у рублях за дюжину. Аби вирахувати вартість одиниці столового срібла, треба загальну суму розділити на дванадцять. Також фірмою Й. Маршака було запропоновано набори столового срібла на дванадцять, вісімнадцять та двадцять чотири персони у ящиках і без них, поштучно та на замовлення. Зокрема, на замовлення столове срібло виготовляли будь-якої ваги. Вага дюжини столового срібла знаходилася у межах від 1 2/4 до 2 ¾ фунта. Середня вага набору – 2 ½ фунта [8, 39].

При цьому, ящик для посуду, представлений на обкладинці Прейскуранту 1905 року, виконаний із дуба. В залежності від замовлення клієнта міг бути всередині оббитий замшею, шовком або оксамитом. Вартість футляра складала від 30 до 50 рублів [8]. Наведений у Прейскуранті 1905 року приклад демонструє нам наповнення футляру столовим сріблом, як зазначено у вище вказаному виданні – гладким, звичайного фасону [8, 39]. Справді, ці вироби із гладкою поверхнею, вони не мають ніякого оздоблення, але їх форма повністю відповідає утилітарному призначенню, що є характерною ознакою срібних столових приборів того часу.

2015 року на сайті одного із антикварних салонів у продажу з'явився футляр із цінної породи деревини (карельська береза – ?) із набором посуду на дванадцять персон фірми Й. Маршака [4]. 2016 року на антикварному ринку було представлено велику дерев'яну тумбу для столового посуду фірми Й. Маршака. Розміри тумби: висота – 89 см, довжина – 55 см, ширина – 50 см. Всередині на кришці нанесений напис англійською мовою: «Jozeph Marshak / Kieff» [2].

Столове срібло, представлене у Прейскуранті 1905 року, містить предмети, що об'єднані у набори. Так, у назвах наборів, зазначених в Прейскуранті, знайшли відгук уподобання епохи та віддано перевагу історичним стилям: столове срібло гладке, звичайного фасону [8, 39], столове срібло гладке, американського фасону [8, 40], столове срібло «Рококо» № 1 [8, 42], столове срібло «Рококо» № 2 [8, 43], столове срібло «Рококо» № 3 [8, 44], столове срібло «Ампір» [8, 45]. Деякі фасони при цьому віддзеркалюють у назві власне стилістику творів, у якій вони були виконані.

Наведемо перелік предметів, з яких складаються вище перелічені набори столових приборів: ложки столові, виделки столові, ножі столові зі сталевими лезами, ложки десертні, виделки десертні, ножі десертні, ложки чайні, ложки кавові, ножі фруктові зі срібними лезами, виделки фруктові, ложки для морозива, ножі рибні зі срібними лезами, лопатка та виделка для риби.

Також перелічене приладдя для столової сервіровки: виделка для пікулів, ложка для соусу, ніж для сиру, лопатка для риби, виделка для сардинок, ложка розливна, щипці для цукру, ситечко для чаю, виделка для лимону, виделка для закуски, совочок для заварки чаю, ніж для масла [8, 41]. До цього переліку мо-

жна додати: ківш суповий, ложка для соусу, лопатка для пирога, масла, щипці для спаржі, прибор для салату [8].

Окрім столових приборів асортимент срібного посуду складається із нижче наведених предметів.

Сервіз № 9: із оксидованого масивного срібла в стилі «Empire»: бульот (чайник) для кип`ячення води зі спиртівкою, кавник, чайник, цукерниця, вершківниця, сухарниця, таця, ситечко для чаю, щипці для цукру, совок для чаю, виделочка для лимону [8, 33].

Сервіз № 10 має такий самий перелік посуду, але іншу назву згідно технологічних особливостей виконання: «Сервіз № 10 з гладко-полірованого масивного срібла» [8, 33].

Ваза для фруктів [8, 32, 34], ваза для квітів, жардиньєрка для фруктів, цукерниця, кошик для цукерок, профільований канелюрами, з кришталем, кошик для цукерок «Лебідь» із карбованого срібла з кришталем [8, 34].

Підстаканник гладко-матовий із ложечкою, підстаканник «Дракон» із ложечкою, підстаканник «Лебідь» із ложечкою, цеберко гладко-матове із ковшем і шістьома склянками; братина із підносом, ковшем і шістьома склянками із карбованого оксидованого срібла; чайний прибор із гладко-полірованого срібла – чайник, цукерниця, вершківниця; мисочка із ложкою; кавовий прибор із гладкоматового срібла – таця, кавник, вершківниця, цукерниця із щипцями та підстаканник із ложечкою; прибор столовий у стилі «Empire»: ложка, виделка та ніж столовий, ложка чайна, кільце для серветки, сільничка із ложечкою, склянка; прибор для сніданку із карбованого оксидованого срібла: 2 підставки для яєць, 2 ложечки, 2 кільця для серветки, 2 сільнички; прибор дитячий у стилі рококо: ложка, виделка і ніж, ложка чайна, сільничка із ложечкою; прибор чайний із карбованого оксидованого срібла: щипці для цукру, совочок для заварки, ситечко, виделочка для лимону [8, 35].

Склянка, кубок, масничка, підставка із 12 ножами для фруктів у стилі рококо; тигель із 4-ма кришталевими графінами, глечик кришталевий із гладкою, срібною полірованою оправою та глечик кришталевий гранований із оксидованою срібною карбованою оправою [8, 36]. Кільця для серветок, сільнички, склянки, оправа для кришталевої склянки [8, 40].

У Альбомі 1913 року, другому джерелі із ілюстрованим матеріалом посуду, увійшли зображення срібного сервізу, урочистий вигляд якого підкреслений формою предметів та їх декоративним оздобленням. Ілюстрації кубків, ківша, графинів та інших виробів із кришталю у срібній оправі, вазочок для фруктів та цукерок та інших предметів срібного посуду, що були представлені на Виставці 1913 року, свідчать про високий художній та технічний рівень виконання виробів.

Наприклад, форма згаданого сервізу в своїй основі тяжіє до ампіру, але із запозиченням елементів ренесансу. Він прикрашений значною кількістю антропоморфних та зооморфних фігур та елементами, похідними від давньогрецького мистецтва. У цьому випадку велика кількість фігур та різноманіття декору

орієнтовано на підкреслення основної характеристики сервізу – урочистості. Тому можна вважати доречним розташування на посуді сервізу фестонів, канелюрів, дельфінів, Пегасів, лап хижих звірів, маскаронів та антропоморфних фігур давньогрецької міфології. Дельфіни та лапи хижих звірів виконують функцію опори для основних елементів сервізного посуду.

Інший посуд, представлений на Всеросійській виставці у Києві у 1913 р., виконаний зі срібла та кришталю, поєднує різні похідні історичних та художніх стилів. Майже весь посуд виконаний у стилі епохи Відродження XV – XVII ст. з базовими елементами античної спадщини. Також ми можемо бачити більш пізній стиль – ампір (пізня стадія класицизму). Ці твори також прикрашені у великій кількості сфінксами, путті, головами баранів із гірляндами, листом аканту, шишками пінії. Російський модерн із зверненням до історичних типажів втілився у ківші із срібла та кришталю. Сміливе поєднання елементів класичних стилів ренесансу, ампіру, а пізніше – модерну [10] наділяє посуд фірми Й. Маршака виразними художніми прикметами, сукупність яких можна характеризувати як «стиль Маршака».

Окрім Прейскуранту 1905 р. та Альбому 1913 р. інформацію про срібний посуд надає сучасний антикварний ринок. Наявність на ньому посуду підтверджує торгові зв’язки між фірмою Й. Маршака та визначними московськими та петербурзькими фірмами [1; 5]. Можна відзначити два напрями на творчому шляху фірми. Перший, який мав місце у першій половині існування фірми, це – покупка у вище зазначених фірм товару оптового попиту, або «ходового товару» [11, 4]. Другий – перехід фірми до виготовлення високохудожніх виробів і, відповідно, власне виробництво зазначеної продукції, а також придбання ювелірного товару в московських, петербурзьких і закордонних фірм [10, 4].

Так, наприклад, фірма Маршака не тільки реалізовувала ювелірну продукцію інших виробників, а й свої вироби продавала через київські ювелірні магазини. З 1889 року фірма Й. Маршака збувала свої вироби «далеко за межами Південно-Західного краю» [11, 4; 5, 55]. Як наслідок цього, зазначимо взаємне запозичення форм і декору виробів Фабрики Й. Маршака і виробів московських і петербурзьких ювелірних фірм.

Підкреслимо, що ілюстрації сучасного антикварного ринку на даний момент не додають до визначеного переліку нових назв предметів. Частіше за все пропонують ложки столові, чайні та кавові, виделки, рідше ножі, а також вази для фруктів та цукерок.

Слід звернути увагу й на те, що на фірмі Й. Маршака емаль застосовувалась при виробництві знаків, жетонів, накладок на блюда, бювари, альбоми [5, 25, 56]. При цьому, асортимент емалевих виробів, виконаних в техниці гільоше, поповнювала ювелірна продукція московських і петербурзьких фірм. Наприклад, фірмою Маршака було реалізовано емалеві вироби, у тому числі і чайну ложку майстерні Ф.І. Рюкерт (Москва) [5, 53], блюдо емалі гільоше Третьої Артілі ювелірів Санкт-Петербурга [5, 59], ківш, виконаний однією із визначних

ювелірних артілей – 11-ю ювелірною Артіллю (Москва), яка спеціалізувалася на виробах з емаллю [5, 62].

В ювелірних виробах окресленого періоду знайшли відображення архітектурні стилі попередніх епох. Зокрема, архітектурні елементи орнаменту історичних стилів рококо, класицизму та його пізньої стадії – ампіру були перенесені у ювелірне виробництво та доповнювали інтер'єри будинків.

Срібний посуд був декорований фестонами (гірляндами), пальметами, розетками, листям аканта, шишками пінії, меандром, завитками та картелями рокайлю. Також посуд прикрашався фігурами путті, маскаронами, дельфінами, драконами, грифонами, каріатидами, сфінксами, лебедями, іншими орнітоморфними мотивами, головою коня. Деякі орнаменти представляють собою безперервний фриз у вигляді меандру, іоніків (овів), похідніх від давньогрецького мистецтва.

Наприклад, два предмети срібного посуду із Прейскуранту 1905 року під назвою Рококо № 1, ідентичні тим, що представлені на одній із ілюстрацій Прейскуранту [8, 42] було віднайдено в антикварному магазині.

У прейскуранті представлені три набори столового посуду у стилі рококо: Рококо № 1, Рококо № 2, Рококо № 3. Срібні столові прибори оздоблені характерними для рококо рокайльними С-образними завитками та мають здебільше рослинний характер. Також Рококо № 1 вирізняється більшою асиметрією ніж Рококо № 2 та Рококо № 3. Два останні менш декоративні та більш симетричні.

Рококо № 1 та Рококо № 3 представляють собою оздоблення кожної одиниці прибору картушем, навкруги якого розташовані рокайльні С-образні завитки. Канелюри вносять елемент рівноваги і підкреслюють форму столових приборів.

На відміну від рококо, ампіру властива симетрія. Класичним прикладом ампіру у Прейскуранті 1905 року є столові прибори з одноіменною назвою «Empire» [8, 45].

Крім названого, фірмою Й. Маршака виготовлявся посуд у стилі модерн. У зазначених джерелах представлена незначна кількість столового посуду у цьому стилі, на відміну від срібних речей ужиткового призначення. Але певною мірою цю «лакуну» заповнює антикварний ринок.

Наукова новизна полягає у науковому дослідженні предметів срібного посуду фірми Й. Маршака та ювелірних фірм, з якими співпрацював Й. Маршак. У цій роботі наведено детальний перелік асортиментної групи столового посуду, проаналізовано художні та стилістичні особливості продукції фірм. Зокрема, визначено історичні стилі, в яких виконувалася продукція, а також сукупність ознак, характерних для «стилю Маршака».

Висновки. У результаті дослідження асортименту срібного посуду, виготовленого на фабриці Й. Маршака у період останньої чверті XIX – початку XX ст., та асортименту ювелірної продукції, виготовленої іншими ювелірними фір-

мами Російської імперії та Європи, ми дійшли висновків, що означені твори реалізовувалися через київський магазин.

Аналіз художнього рівня виконання срібного посуду дозволяє зробити висновки щодо орієнтування на споживачів середнього та вищого станів. Виробництво та збут срібного посуду займали чималу частину від загального обсягу продукції Фабрики Й. Маршака. Двосторонні відносини у частині реалізації продукції власного виробництва та ювелірних виробів інших ювелірних фірм забезпечували попит споживачів. При цьому, емалевий посуд закупався у ювелірних мануфактур Москви та Санкт-Петербурга.

Загалом, слід зазначити, що декоративне оздоблення виробів фабрики Й. Маршака тяжіє до історичних стилів рококо, класицизму, ампіру, модерну. Стилістика срібного столового посуду показує зв'язок із архітектурою. Елементи декору ювелірних виробів із срібла запозичені у декоративних архітектурних елементів. Наслідком цього було гармонійне поєднання екстер'єру та інтер'єру будівлі.

Література

1. Арустамян Ж. Г. Ювелірна фабрика Йосипа Маршака [Текст] / Жанна Гайківна Арустамян // Міністерство культури України; Національний музей історії України. Пам'ятки декоративно-ужиткового мистецтва із колекції музею історичних коштовностей України – філіалу Національний музей історії України: темат. зб. наук. пр. – К., 1993. – С. 63-74. – Бібліогр. : 14 назв.

2. Архів Сапфірової Н. М.

3. Ерліх Л. Д. Вироби зі срібла із колекції музею [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://museum.vn.ua/articles/ pod2/erlh_l_d_virobi_z_srbla_v.html Дата доступу: 25.11.2014 р.

4. Набор столовых приборов на 12 персон [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.sov-art.net.ru/catalogue/silver/2041 Дата доступу: 28.05.2015 р.

5. Скурлов В. К Фаберже и І. Маршакъ / В. Скурлов, Н. Сапфирова, Т. Фаберже. – СПб. : Мемориальный фонд К. Фаберже, 2015. – 76 с.: ил.

6. Скурлов В. В. Маршак: 13.06.2004 // Архив Валентина Скурлова. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://skurlov.blogspot.ru/2011/09/blog-post_05.html Дата доступу: 25.08.2015 р.

7. Фаберже Т. Ф. Фаберже и петербургские ювелиры: сборник мемуаров, статей, архивных документов по истории русского ювелирного искусства / Т. Ф. Фаберже, А. С. Горыня, В. В. Скурлов. – СПб.: Лики России, 2012. – С. 170.

8. Фабрика художественно-ювелирныхъ издѣлій Іосифа Маршака в Кіевѣ, Крещатик, дом 4-й. – К.: С. В. Кульженко, 1905. – 49 с.: 44 ил.

9. Художественно-иллюстративный альбом Всероссийской выставки в г. Киеве. 1913 г. Репринтное издание. – К.: Киевское акционерное общество «Книга», 2003. – 400 с.: ил.

10. Школьна О. В. Фарфор-фаянс України XX століття [Текст]: інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси : [у 2 кн.] / О. В. Школьна. – Кн. 1. – К.: Інтертехнологія, 2011. – 400 с.: іл. – Бібліогр.: С. 351–397 (700 назв.). – Кн. 2, Ч. 1 : Історія виробництв. Таблиці. Реєстр імен провідних майстрів галузі. – К.: День печати, 2013. – 400 с. : іл. – Рез.: укр., рос.

11. Юбилейное издание ювелира Иосифа Маршака. Его Высокопревосходительству господину военному министру В. А. Сухомлинову. – К.: С. В. Кульженко, 1913. – 13 с. : 35 ил.

12. Ювелиръ. Вестник ювелирного, золотого и серебряного производств. – 1913. – № 6. – С.14.

13. Snouman A. Kennet. The Art of Carl Fabergé. – London: Faber and Faber Ltd., 1953. – P. 121.

References

1. Arustamyan, Z. H. (1993). Joseph Marshak's jewelry factory. Ministry of Culture of Ukraine; National Museum of the Ukraine. Sights decorative and applied art from the collection of the Museum of Historical Treasures of Ukraine – Branch of the National Museum of Ukraine: them. coll. science. pr. (63-74). Kyiv: National Museum of the Ukraine [in Ukrainian].

2. Archives of N. N. Sapfirova [in Russian].

3. Erlich, L.D. Silver products from the museum collection. Retrieved from: http://museum.vn.ua/articles/pod2/erlh_l_d_virobi_z_srbla_v.html [in Ukrainian].

4. Cutlery set for 12 persons. Retrieved from: http://www.sov-art.net.ru/catalogue/silver/2041 [in Russian].

5. Skurlov, V. & Sapfirova, N. & Faberge, T. (2015). C. Faberge and J. Marshak. SPb: LLC Printing «NP-Print» [in Russian].

6. Skurlov, V. V. (2011). Marshak: 13.06.2004. Archives of Valentine Skurlov. Retrieved from: http://skurlov.blogspot.ru/2011/09/blog-post_05.html [in Russian].

7. Faberge, & T., Gorynya, & A., Skurlov, V. (1997). Faberge and Petersburg jewelers. SPb.: Magazine «Neva» [in Russian].

8. Joseph Marshak's Art and Jewelry Factory in Kyiv. (1905). Kyiv: S. V. Kulzhenko [in Russian].

9. Art and illustrated album. The All-Russian Exhibition in Kyiv. (1913). Kyiv: JSC «The Book» [in Russian].

10. Shkolna, O. V. (2011). Porcelain and faience of Ukraine XX century: infrastructure, industrial and economic policy, organizational and creative processes. [Vol. 2]. Book 1. Kyiv: Intertehnolohiya. (2013). Book 2, [Vol. 1]. History of production. Tables. Leading masters register names of the sector. Kyiv: Day Printer [in Ukrainian].

11. The anniversary issue of the jeweler Joseph Marshak. The Excellency Minister of Defense Sukhomlinov, V. A. (1913). Kyiv: S. V. Kulzhenko [in Russian].

12. Jeweler. Bulletin of jewelry, gold and silver productions, 1913, 6 [in Russian].

13. Snouman, A. Kennet. The Art of Carl Fabergé. (1953). London: Faber and Faber Ltd. [in English].

УДК 792

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

ХУДОЖНЬО-ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ РЕЖИСЕРА: ХАРАКТЕР ПРОФЕСІЙНОЇ РОБОТИ ФАХІВЦЯ

Метою роботи *є вивчення особливостей театрально-режисерської діяльності, визначення змісту та форм режисерської освіти студентів внз культури з позицій концепції діяльнісного підходу до змісту навчально-виховного процесу в системі вищої освіти відповідно до сучасних вимог соціокультурної практики.* ***Методологія дослідження*** *полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, порівняльного та мистецтвознавчого методів дослідження особливостей режисерської підготовки з її спрямуванням на розгорнуту характеристику професійної театральної діяльності та впливом на взаємозв'язок функцій і видів цієї діяльності.* ***Наукова новизна*** *дослідження полягає в аналізі поняття «режисерська праця», яке потребує більш глибокого теоретичного аналізу та експериментального вивчення найбільш характерних його видів, що в кінцевому підсумку дасть можливість забезпечити позитивну реалізацію номінального змісту праці режисерського профілю у фактичний.* ***Висновки.*** *У результаті здійсненого дослідження можна зробити висновок, що, по-перше, в основу методологічної концепції досліджень режисерської діяльності покладено загальне положення про характер праці режисера, під яким мається на увазі вся сукупність зв'язків, відносин, що створюються в конкретній діяльності; по-друге, у більшості досліджень з теорії та практики соціокультурної діяльності обґрунтовується багатоплановість професійної роботи творчої особистості режисера в таких напрямах: театрально-просвітницькому, театрально-естетичному, театрально-психологічному, творчо-виконавському, але в соціально-культурному й особливо в педагогічному – повністю не розкрито; по-третє, у працях дослідників значна увага надається вивченню особливостей соціокультурної діяльності в напрямах диференціації окремих видів мистецтв, особливо театрального. Спираючись на такі концептуальні аспекти, підходимо до висновку, що діяльність спеціаліста режисерського профілю має бути включена до системи культуротворчої діяльності в цілому, в структурній єдності та взаємозв'язку з усіма її видами та компонентами; вчетверте, висновки з конкретних досліджень, окремих публікацій, практичних методичних праць з проблемних питань підготовки спеціалістів вищої режисерської кваліфікації відповідають теоретичним положенням діяльнісного підходу, на орієнтацію розглядати особистість як нову якість, що породжена рухом системи об'єктивних суспільних відносин, в які втручається його діяльність; і останнє, у науковій літературі дано недостатній аналіз особливостей змісту окремих видів педагогічної праці режисера, не повною мірою розроблено питання структури його професійно важливих педагогічних якостей та характеру поліфункціональної діяльності в соціокультурному середовищі.*

Ключові слова: *режисерська діяльність, режисерська кваліфікація, режисерська праця, режисерська освіта.*

© Гусакова Н. М., 2017

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

Художественно-творческая деятельность режиссера: характер профессиональной работы специалиста

Целью работы *является изучение особенностей театрально-режиссерской деятельности, определение содержания и форм режиссерского образования студентов вуза культуры с позиций концепции деятельностного подхода к содержанию учебно-воспитательного процесса в системе высшего образования в соответствии с современными требованиями социокультурной практики.* ***Методология исследования*** *заключается в применении аналитического, функционального, сравнительного и искусствоведческого методов исследования особенностей режиссерской подготовки с ее направлением на развернутую характеристику профессиональной театральной деятельности и влиянием на взаимосвязь функций и видов этой деятельности.* ***Научная новизна*** *исследования заключается в анализе понятия «режиссерский труд», которое требует более глубокого теоретического анализа и экспериментального изучения наиболее характерных его видов, в конечном итоге позволит обеспечить положительную реализацию номинального содержания труда режиссерского профиля в фактический.* ***Выводы.*** *В результате проведенного исследования можно сделать вывод, что, во-первых, в основу методологической концепции исследований режиссерской деятельности возложено общее положение о характере труда режиссера, под которым подразумевается вся совокупность связей, отношений, создаваемых в конкретной деятельности; во-вторых, в большинстве исследований по теории и практике социокультурной деятельности обосновуется многоплановость профессиональной работы творческой личности режиссера в таких направлениях: театрально-просветительском, театрально-эстетическом, театрально-психологическом, творчески исполнительском, но в социально-культурном и особенно в педагогическом – полностью не раскрыто; в-третьих, в трудах исследователей значительное внимание уделяется изучению особенностей социокультурной деятельности в направлениях дифференциации отдельных видов искусств, особенно театрального. Опираясь на такие концептуальные аспекты, подходим к выводу, что деятельность специалиста режиссерского профиля должна быть включена в систему культурнотворческой деятельности в целом, в структурном единстве и взаимосвязи со всеми ее видами и компонентами; в-четвертых, выводы из конкретных исследований, отдельных публикаций, практических методических работ по проблемным вопросам подготовки специалистов высшей режиссерской квалификации соответствуют теоретическим положениям деятельностного подхода, на ориентацию рассматривать личность как новое качество, порожденное движением системы объективных общественных отношений, в которые вмешивается его деятельность; и последнее, в научной литературе дан недостаточный анализ особенностей содержания отдельных видов педагогической работы режиссера, не в полной мере разработаны вопросы структуры его профессионально важных педагогических качеств и характера полифункциональной деятельности в социокультурной среде.*

Ключевые слова: *режиссерская деятельность, режиссерская квалификация, режиссерская работа, режиссерское образование.*

Gusakova Nina, *PhD in Pedagogical sciences, professor of the Department of the Direction and Actor's mastery, Kyiv National University of Culture and Arts.*

Artistic and creative activity of the director: the nature of an expert's professional work

Purpose of Research. *The purposes of the article are to study the features of theatrical and directorial activities, to determine the content and form of director's education for students at a university of culture from the standpoint of the concept of active approach to the content of the educational process in higher education system according to modern requirements of social and cultural practices.* ***Methodology.*** *The research methodology consists of analytical, functional,*

comparative and art-criticism methods, which are used to research the features of director's preparation, with its detailed direction on the description of professional theatrical activities and its impact on the relationship between functions and types of these activities. ***Scientific Novelty****. The scientific novelty of the research is to analyse the concept of «director's work» that requires better theoretical analysis and experimental study of its most typical varieties, which ultimately will provide a positive realization of nominal labor content of director's profile into actual one.* ***Conclusions.*** *The results of the research are the following positions: firstly, the basis for methodological concept of the research of director's activity is general statement about the nature of director's work, which means the totality of relationships, created in a specific activity. Secondly, the diversity of professional work of director's creative personality is proved in most researches of the theory and practice of social and cultural activities in the theatrical and educational, theatrical and aesthetic, theatrical and psychological, creative and performing areas. However, it is little highlighted in socio-cultural and especially pedagogical areas. Thirdly, the authors pays great attention to the study of socio-cultural features in the areas of differentiation of definite arts, especially theatrical one in the works of researchers. Basing on these conceptual aspects we come to the conclusion that the activities of the expert of directorial course must be included in the system of cultural activity in structural unity and relationship with all its types and components. Fourthly, the conclusions from concrete studies, definite publications, practical methodological papers on issues of preparation of experts with top director's qualification correspond to the theoretical statements of active approach on the orientation to consider personality as a new quality, created by move of the system of objective social relations. Finally, there is the insufficient analysis of the peculiarities of certain kinds of pedagogical work of the director in the scientific literature. It has not not fully developed the issue of structure of his professionally important pedagogical qualities and the character of multifunctional activity in social and cultural environment.*

Key words: *director's activity, director's qualification, director's job, director's education.*

Актуальність теми дослідження. Вивчення особливостей видової театрально-режисерської діяльності є пріоритетним у визначенні змісту та форм режисерської освіти студентів внз культури. З позицій концепції діяльнісного підходу зміст навчально-виховного процесу в системі вищої освіти повинен проектувати структуру творчої особистості майбутніх режисерів-педагогів відповідно до сучасних вимог соціокультурної практики.

Мета дослідження – вивчення особливостей театрально-режисерської діяльності, визначення змісту та форм режисерської освіти студентів внз культури,з позицій концепції діяльнісного підходу до змісту навчально-виховного процесу в системі вищої освіти відповідно до сучасних вимог соціокультурної практики.

Теоретичний аналіз досліджень з проблеми дав можливість визначити обґрунтування особливостей режисерської підготовки з її опорою на розгорнуту характеристику професійної театральної діяльності та впливом на взаємозв'язок функцій і видів цієї діяльності.

Аналіз досліджень і публікацій. Згідно з точкою зору О.Леонтьєва, «діяльність людського індивіда являє собою систему, включену в систему відносин суспільства... ці суспільні відносини несуть у собі мотиви й мету його діяльності, її засоби та способи, тобто суспільство здійснює діяльність створюючих його індивідів» [4, 34-35]. Діяльність розглядається як основа розвитку особистості. Діяльність – «це одиниця життя, опосередкованого психічним відображенням,

реальна функція якого полягає в тому, що воно орієнтує суб'єкта в предметному світі» [1, 6].

Таким чином, вивчення професії включає урахування здібностей, якостей особистості. Описання та аналіз професій, а також умов праці дає можливість виділити вимоги окремих спеціальностей до особистості (Б.Ананьєв, О.Ковальов, В. Мясищев, К.Платонов, О.Ремез та ін.).

Загальні висновки результатів з аналізу цих праць можуть бути закладені в основу характеристики режисерської діяльності. Така спроба була зроблена в компонентному аналізі діяльності Р.Никифорова [6]. Автор виділив дев'ять відносно самостійних компонентів: суб'єкт, об'єкт, засоби, процес, умови, результат, сфера, система, наявне середовище дійсності.

Виклад основного матеріалу. В основу методологічної концепції досліджень режисерської діяльності покладено загальне положення про характер праці режисера, під яким мається на увазі вся сукупність зв'язків, відносин, що створюються в конкретній діяльності. Дослідники зазначають, що в родове поняття режисерської діяльності входять складові елементи цього поняття: зміст праці, що включає як саму творчу працю, так і засіб трудової, професійної поведінки, умови, необхідні для створення певного виду результативності праці, тобто духовної, мистецької продукції.

Разом з тим, у науковій літературі ще недостатньо повно розкрите поняття «режисерська праця», воно потребує більш глибокого теоретичного аналізу та експериментального вивчення найбільш характерних його видів, що в кінцевому підсумку дасть можливість забезпечити позитивну реалізацію номінального змісту праці режисерського профілю у фактичний (А.Гончаров, Б.Захава, М.Кнебель, Б.Львов-Анохін, О.Шангіна та ін.).

У більшості досліджень з теорії та практики соціокультурної діяльності обґрунтовується багатоплановість професійної роботи творчої особистості режисера в напрямах: театрально-просвітницькому, театрально-естетичному, театрально-психологічному, творчо-виконавському, але в соціально-культурному й особливо в педагогічному – повністю не розкрито.

Так, Б.Захава виділяє в загальній професії режисера підструктури різні за функціональним змістом праці, а саме: організаційну, методичну, педагогічну роботу, організацію художньо-глядацької та художньо-технічної творчості. На думку дослідника, вивчення диференціації праці в таких напрямах має враховуватися в орієнтації при підготовці спеціаліста широкого профілю, здатного виконувати визначені функції [2].

Розглядаючи питання підготовки та формування спеціалістів театрального мистецтва, виникає необхідність у орієнтації головних напрямів їхньої діяльності в умовах конкретної практичної режисерської праці, яка передбачає саме управління процесами ціннісно-орієнтаційної, художньо-творчої діяльності. Відповідно до цього бажане використання різних форм, методів, засобів та окремих методик, які забезпечують підготовку спеціалістів-режисерів у поліфункціональній сфері існування та діяльності театрального мистецтва.

У працях Е.Захарова підкреслюється, що підвищення рівня якості театральної праці забезпечується, насамперед, завдяки чіткій продуманій організаційно-управлінській діяльності.

Л.Мартинова визначає три функціональні завдання у всьому різноманітному процесі художньо-творчої діяльності режисера як соціально-культурного явища, а саме: розвиток художньої культури, засоби, форми, методи навчання, а також сфера організації опосередкованого та неформального спілкування, що дає можливість констатувати багатопрофільність праці режисера [5].

Поліфункціональний характер режисерської діяльності підтверджує автор при вивченні питань організації і проведення практики студентами внз культури і мистецтва в аматорських театральних об'єднаннях.

Дослідником В.Савіною визначено типологію мотиваційної структури діяльності, що має специфічну домінуючу мотивацію з орієнтацією на професію режисера: безпосередньо фахова, організаційна, режисерська та акторська майстерність, педагогічна, виконавська. Особливого значення автор надає актуалізації творчих здібностей під час підготовки майбутніх фахівців та робить висновки щодо ефективності педагогічного впливу на розвиток особистісних якостей студентів режисерської спеціалізації [8].

У працях дослідників значна увага надається вивченню особливостей соціокультурної діяльності в напрямах диференціації окремих видів мистецтв, особливо театрального. Спираючись на такі концептуальні аспекти, підходимо до висновку, що діяльність спеціаліста режисерського профілю має бути включена до системи культуротворчої діяльності в цілому, в структурній єдності та взаємозв'язку з усіма її видами та компонентами.

Суперечності між номінальним та реальним характером праці режисера визначені в дослідженнях ряду авторів: Н.Демидова, М.Кнебель, В.Неллі, А.Ефроса та ін. Науковий аналіз літературних джерел дав змогу зробити висновки, які можуть бути покладені в основу розроблення професіограми спеціаліста режисерського профілю, а також можуть бути використані в теоретичному обгрунтуванні принципів навчання та виховання студентів у внз культури.

М.Каганом дано інтегральну характеристику діяльності в узагальненні організаційних, навчальних, виховних, просвітницьких, художніх, дослідницьких та прикладних функцій мистецтва в їх єдності та взаємозв'язку. Автор розглядає сумісність інтегральних показників різних рівнів від репродуктивно-функціонального через творчо-пошуковий до творчо-відтворювального, які характеризують діяльність митця як синтетичну. Усе це може стосуватися й професії режисера [3].

Деякі аспекти підготовки режисерських кадрів у соціокультурній сфері науково узагальнені в дослідженнях А.Гончарова, М.Захарова, Н.Звєрєвої, М.Філатова, Й.Хейфеца та ін. У визначенні спрямованості змісту спеціальної освіти театральних працівників у сучасних дослідженнях наявні дві протилежні точки зору: поглиблення спеціалізації театральної підготовки за рахунок вузь-

кої профілізації і навпаки, здійснення підготовки режисерів з широкою професійною орієнтацією в соціокультурній діяльності.

Дослідники Н.Звєрєва, В. Савіна, О.Шангіна на підставі критичного аналізу діяльності керівників театрально-художніх колективів роблять висновки про необхідність підвищення рівня професійної художньо-театральної діяльності шляхом поглиблення спеціалізації. Зміст праці сучасного театрального працівника, головні професійні та соціально-культурні функції, спрямовані на соціалізацію особистості в умовах роботи соціальних інститутів культурологічного профілю, потребує актуалізації підготовка кадрів наявних категорій, таких як художні керівники театральних колективів та нових – менеджерів у сфері театрального мистецтва, викладачів фахових дисциплін, соціальних педагогів.

Поглиблення соціокультурного процесу відповідно віддзеркалює та потребує кваліфікованих спеціалістів більш вузького профілю як у максимально чіткому визначенні функцій та обсягу праці театрального фахівця, так й в конкретизації підходу з настановою на вузькопрофесійну його роботу з творчим колективом.

Ці потенціальні творчі можливості соціокультурної діяльності значною мірою залежать від створення умов для саморозвитку, самоствердження, розвитку ініціативи і самодіяльності, вивчення потреб та інтересів населення до діяльності у вільний час, виховного потенціалу мікросоціуму і його ефективне використання, врахування вікових, освітніх, професійних та інших особливостей потенціальної аудиторії, поєднання слова й засобів художньої виразності та багато іншого.

О.Попов акцентує увагу на широкому аспекті естетичної підготовки режисерів, оскільки формування особистісних якостей, художньо-творчих здібностей можливе лише в багатоплановій виконавській діяльності в індивідуально-колективних формах. Шляхи ефективності навчання в цілому автор вбачає в організації взаємозв’язку всіх навчальних дисциплін, що забезпечують інтегральний синтез знань у поєднанні з творчим використанням їх на практиці [7].

Конкретні проблеми підготовки спеціалістів гуманітарного спрямування в системі вищої освіти здійснювали Ю.Азаров, А.Алексюк, Л.Коваль, І.Страхов, А.Ефрос. У їхніх працях розглядались питання наукової організації навчально-виховного процесу, оптимізації навчання в напрямах аналізу змісту навчальних дисциплін, ефективних методів викладання.

Для підвищення якості підготовки спеціалістів-режисерів у вищій школі було зосереджено увагу на розширенні навчальних програм з дисциплін режисерських спеціалізацій, удосконаленні змісту й форм театральної практики, здійсненні міждисциплінарних координацій, впровадженні нових, прогресивних методів навчання (І.Анісімова-Вульф, М.Захаров, Ю.Калашников О.Кудряшов, Б.Голубовський та ін).

При вивченні питань щодо розробки ефективних педагогічних умов для удосконалення фахової підготовки студентів режисерської спеціалізації здійснювалась орієнтація на впровадження конкретних форм та методів, які забезпе-

чують оптимізацію навчального процесу з використанням проблемного підходу у викладанні спеціальних дисциплін.

Дослідження якостей, необхідних майбутньому спеціалістові, пов'язані з проблемою розроблення моделі спеціаліста вищої кваліфікації. Вирішення цієї проблеми ґрунтується на основі вивчення особливостей професійної праці. Сучасні дослідники О.Абдулліна, А.Алексюк, І.Зязюн, К.Платонов, О.Пєхота та інші у вирішенні питань розроблення моделі спеціаліста враховують особливості різних професій. Однак, професійна освіта розвивається на базі спеціального розподілу праці, при цьому не завжди беруться до уваги соціальні розбіжності в характері тієї чи іншої діяльності, а звідси недостатньо приділяється увага формуванню соціально важливих якостей спеціаліста.

Видатні діячі театрального мистецтва В.Василько, Л.Курбас, В.Немирович-Данченко, П.Саксаганський, К.Станіславський, Г.Товстоногов, Г.Юра окреслили значне коло особистісних якостей фахівця-режисера, які впливають на активізацію міжособистісної комунікації та взаємодії для здійснення широкої сфери творчості в театральному спілкуванні.

На основі проведених узагальнень наукової літератури щодо визначення професійно значущих особистісних якостей режисера, можна зробити висновок, що завдяки їх сформованості актуалізується поліфункціональність, полікомпонентність його як номінального, так і реального характеру творчої діяльності в соціокультурному просторі.

Таким чином, висновки з конкретних досліджень, окремих публікацій, практичних методичних праць з проблемних питань підготовки спеціалістів вищої режисерської кваліфікації відповідають теоретичним положенням діяльнісного підходу, на орієнтацію «розглядати особистість як нову якість, що породжена рухом системи об'єктивних суспільних відносин, в які втручається його діяльність» [5, 11].

Але у науковій літературі дано недостатній аналіз особливостей змісту окремих видів педагогічної праці режисера, не повною мірою розроблено питання структури його професійно важливих педагогічних якостей та характеру поліфункціональної діяльності в соціокультурному середовищі.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі поняття «режисерська праця», яке потребує більш глибокого теоретичного аналізу та експериментального вивчення найбільш характерних його видів, що в кінцевому підсумку дасть можливість забезпечити позитивну реалізацію номінального змісту праці режисерського профілю у фактичний.

Висновки. Пошук шляхів та напрямів, ефективних педагогічних умов, які забезпечують удосконалення режисерської підготовки студентів внз культури і мистецтв може успішно здійснюватися при врахуванні тенденцій розвитку сучасного наукового знання. Проте в теорії та практиці не встановлено конкретного співвідношення окреслених функцій із змістом праці, видів діяльності та сучасних вимог щодо сформованості особистісних творчих якостей режисерів – керівників творчих театральних колективів.

Література

1. Дмитренко Г. Особливості дослідження змісту вищої педагогічної освіти // Порівняльний аналіз сучасних систем освіти в реформуванні вищої школи України / Г.Дмитренко, Л.Ричкова, Л.Сивенко. – К.: НаУКМА, 1996. – С. 123-125.
2. Захава Б. Е. Мастерство актера и режисера /Б. Е. Захава. – М.: Просвещение, 1978. – 334с.
3. Каган М.С. Философия культуры / М.С. Каган. – Спб: ТОО ТАК КАК «Петрополис», 1996. – 416 с.
4. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев.– М.: Политиздат, 1977. – 304 с.
5. Мартынова Л. Н. Проблемы режиссерской педагогики Г.А. Товстоногова (1965–1975): Автореф. дис. ...канд. искусствоведения / Л.Н. Мартынова. – Л.: 1972. – 21 с.
6. Никифоров Р. И. Проблемы достоверности конкретных социологических исследований высшей школы // Учен. зап. Горьк. ун-та. – Вып. 137. – Горький, 1971. – С. 35-37.
7. Попов А.Д. Спектакль и режисер / А.Д. Попов. – М.: ВТО, 1972. – 107 с.
8. Савина В.Ф. Развитие способностей режиссера самодеятельного театрального коллектива в процессе обучения в вузах культуры; Автореф. дис. ... канд. пед. наук / В.Ф. Савина. – М., 1990. – 16 с.

References

1. Dmytrenko, H., & Rychkova, L., & Syvenko, L. (1996). The peculiarities of the research in the question of higher pedagogical education content. Comparative analysis of modern systems of education in reforming of Ukrainian high school. Kyiv: NaUKMA [in Ukrainian].
2. Zakhava, B.E. (1978). Mastery of actor and director. Moscow: Prosveschenie [in Russian].
3. Kagan, M. S. (1996). Philosophy of culture. St. Petersburg: TOO SO AS «Petropolis» [in Russian].
4. Leontiev, A. N. (1977). Activity. Consciousness. Personality. Moscow: Politizdat [in Russian].
5. Martynova, L. N. (1972). Problems of directorial pedagogy of G. A. Tovstonogov (1965-1975). Extended abstract of candidate's thesis. Leningrad [in Russian].
6. Nikiforov, R. I. (1971). Problems of credibility of concrete sociological researches of high school. Scient. notes of Gorky University Press. Vol. 137. Gorky [in Russian].
7. Popov, A. D. (1972). Performance and director. Moscow: VTO [in Russian].
8. Savina, V. F. (1990). Development of abilities of director of an amateur theatrical collective in the process of studying at universities of culture. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

УДК 792.9:615.851

Шлемко Ольга Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури естради
та масових свят
Київського національного університету
культури і мистецтв,
заслужена артистка України
olgateren@ukr.net

ОСОБЛИВИЙ ТЕАТР ЯК ДІЄВИЙ ІНСТРУМЕНТ ХУДОЖНЬОГО ТА АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНОГО ВПЛИВУ

***Мета роботи**. Дослідження полягає у виявленні специфіки особливого театру, з'ясуванні його структури та природи, ролі в процесі соціокультурної реабілітації учасників театру. **Методологія дослідження** потребує міждисциплінарного підходу з використанням інструментарію театрознавства, культурології, філософії, історії, психології, педагогіки. Системний підхід використано для дослідження елементів системи особливого театру в їхньому взаємозв'язку, а соціокультурний підхід – для відтворення крізь призму соціокультурних процесів цілісної картини функціонування різних видів театрів осіб з вадами розвитку. **Наукова новизна** роботи полягає у з'ясуванні природи і структури особливого театру як узагальненої назви різних колективів осіб з психофізичними вадами. Висвітлено специфіку театру нечуючих, театру незрячих, театру простодушних, інтегрованого театру, інклюзивного театру. Уточнено та розширено понятійно-категоріальний апарат особливого театру. Доведено дієвий вплив особливого театру на соціокультурну реабілітацію його учасників, виховання у глядача толерантного ставлення до осіб з вадами розвитку. **Висновки.** Становлення системи театрів осіб з вадами розвитку вимагає державної підтримки, створення сприятливого соціального середовища, фахової підготовки режисерів, покликаних не лише вміти професійно здійснювати постановки, а й бути добрими психологами та педагогами.*

Ключові слова*: особливий театр, інклюзивний театр, інтегрований театр, актор, режисер, драмотерапія, психодрама.*

***Шлемко Ольга Дмитриевна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры режиссуры эстрады и массовых праздников Киевского национального университета культуры и искусств, заслуженная артистка Украины*

Особенный театр как действенный инструмент художественного и арт-терапевтического воздействия

***Цель работы**. Исследование заключается в выявлении специфики особого театра, выяснении его структуры и природы, роли в процессе социокультурной реабилитации участников театра. **Методология исследования** требует междисциплинарного подхода с использованием инструментария театроведения, культурологии, философии, истории, психологии, педагогики. Системный подход использован для исследования элементов системы особого театра в их взаимосвязи, а социокультурный подход – для воспроизведения через призму социокультурных процессов целостной картины функционирования различных видов театров лиц с недостатками развития. **Научная новизна** работы заключается в выяснении*

© Шлемко О. Д., 2017

природы и структуры особого театра как обобщенного названия различных коллективов лиц с психофизическими недостатками. Освещено специфику театра глухих, театра незрячих, театра простодушных, интегрированного театра, инклюзивного театра. Уточнено и расширено понятийно-категориальный аппарат особого театра. Доказано действенное влияние особого театра на социокультурную реабилитацию участников, воспитания у зрителя толерантного отношения к лицам с нарушениями развития. ***Выводы****. Становление системы театров лиц с недостатками развития требует государственной поддержки, создания благоприятной социальной среды, профессиональной подготовки режиссеров, призванных не только уметь профессионально осуществлять постановки, но и быть хорошими психологами и педагогами.*

Ключевые слова*: особый театр, инклюзивный театр, интегрированный театр, актер, режиссер, драмотерапия, психодрама.*

Shlemko Olga, *PhD in Arts, Honoured Artist of Ukraine, associate professor, associate professor of the Variety and Mass Festivities chair. Kyiv National University of Culture and Arts*

The special theatre as an effective instrument of artist and art-therapeutic influence

Purpose of Research. *The purposes of the research are to find out the peculiarities of the special theatre and to analyse its structure, nature and its role in the process of the social and cultural rehabilitation of the participants of the theatre.* ***Methodology.*** *The author uses the interdisciplinary approach, which includes theatrical studies, cultural studies, philosophy, history, psychology, pedagogics etc. The systematic approach allowed the author to analyse different elements of the special theatre system and their links. The author uses the social and cultural approach to reconstruct the total picture of the functioning of various kinds of theatres for people with limited possibilities in the social and cultural processes.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of the article is the analysis of the nature and structure of the special theatre as the general title of different collectives of people with psychic-physical problems. The special features of a theatre of blind people, a theatre of deaf people, a theatre of unsophisticated people, integrated theatre and inclusion theatre are highlighted. The categorical and concept apparatus is detailed and considered. The special theatre's effective influence on the social and cultural rehabilitation of its participants is proved. The author shows the upbringing of the tolerant attitude to the people with development problems.* ***Conclusions.*** *The development of the theatre system for the people with health problems needs state support, creating of the favourable environment and professional training of the directors, who have to unite in their activities such roles as a good psychologist, teacher and master.*

Key words: *special theatre, inclusion theatre, integrated theatre, actor, director, dramatherapy, psychodrama.*

Актуальність теми дослідження особливого театру як важливого засобу соціокультурної реабілітації осіб з вадами розвитку пов'язана з тим, що в Україні не задіяним на користь суспільства залишається значний духовний та інтелектуальний потенціал людей з вадами розвитку, яких станом на 01.01.2016 р. налічувалося близько 2,6 млн. людей, що становить більше 6 % від загальної чисельності населення.

Аналіз досліджень і публікацій. Досі в Україні проблема розвитку особливих або інклюзивних театрів науково не осмислена. Відсутні монографічні дослідження, наукові статті, дисертаційні дослідження, в яких було б комплексно вивчено діяльність театрів для людей з обмеженими можливостями в радянський період та в умовах незалежної України. Деяку інформацію про

сучасні колективи можна почерпнути переважно зі статей публіцистичного характеру.

Діяльності деяких колективів особливих театрів присвячені публікації Т. Вігілянської, В. Люботи, О. Кравченко, А. Мережко, А. Свердлова, М. Хініч, О. Шеманова.

Проблемі теорії та практики арт- і драмотерапії, психодрами присвячені праці М. Валенти і М. Полінек, С. Дженнінгс і А. Мінде, Т. Зінкевич-Євстигнєєвої, О. Копитіна, Я. Морено.

Мета статті полягає у виявленні специфіки особливого театру, з'ясуванні його структури та природи, ролі в процесі соціокультурної реабілітації учасників театру, перебування на межі театрального мистецтва і психотерапії.

Виклад основного матеріалу. Досліджувана нами проблема розвитку особливого театру потребує міждисциплінарного підходу з використанням інструментарію театрознавства, культурології, філософії, історії, психології, психіатрії, педагогіки.

Структура особливого театру. Нині в науковому обігу використовуються близькі за значенням поняття: «особливий театр», «інклюзивний театр». На жаль, у «Словнику театру» А. Паві такі поняття відсутні. Серед кількох сотень визначень різноманітних видів театру, поданих у збірнику театральної лексики «THEATRICA» (2012) також відсутня згадана термінологія.

Поняття «*особливий театр*» охоплює, на нашу думку, театральні колективи за участю людей з вадами розвитку: з порушеннями зору, слуху, опорно-рухового апарату, емоційної сфери, інтелектуальної недостатності, з психічними захворюваннями і т. п., а також інтегровані колективи, у яких беруть участь люди, які мають обмежені можливості здоров'я, а також здорові люди. Специфіка особливих театрів свідчить про те, що вони не позбавлені паратеатральних форм.

Назва «інклюзивний театр» закріпилася в європейських країнах. Поняття «інклюзивний» походить від латинського «inclusivus», тобто «включний», а також від англійського «inclusive» – «включний», «всеохопний».

Інклюзивний театр – це такий «різновид соціального театру, який передбачає використання ігрових практик і пластичних тренінгів в якості інструментів психологічної, соціальної та ментальної терапії. При цьому вистави інклюзивних театральних колективів нерідко стають значними творами мистецтва» [19].

У Запоріжжі створено аматорський колектив, де частина акторів і режисер мають вади розвитку. Так, у виставі «За кілька кроків від щастя» з 17 акторів, 7 – такі ж як і ініціатор проекту, і сценарист, і режисер, і акторка Маріанна Смбатян, люди з обмеженими психофізичними можливостями. Ця вистава окрім соціального значення має ще й благодійний характер, оскільки виручені від проданих квитків гроші передадуть інваліду на ремонт даху його будинку [15].

Нещодавно в Україні сталася подія, що може ознаменувати початок інклюзії державних професіональних театрів. Так, у трупу Херсонського обласного музично-драматичного театру прийнято недавнього випускника

Цюрупинського будинку-інтернату для дітей-інвалідів Віталія Пронька. Зараз він завершує навчання в Херсонському державному університеті на факультеті культури і мистецтв та мріє присвятити себе театральному мистецтву. Вдалим був дебют молодого актора у виставі «Каліка з острова Інішмаан», де він зіграв хворого на ДЦП юнака Біллі. До того ж Віталій привів до театру інших хлопців з вадами розвитку, які працюють у різних цехах театру [17].

Професіональні театри інколи залучають до участі у деяких виставах акторів-аматорів з вадами розвитку. Наприклад, у Шахтинському театрі (РФ) режисер Н. Маслова зважилась на ризикований експеримент – поставила дитячу п'єсу, залучивши і професійних акторів, і здорових дітей, і дітей з вадами розвитку. Успіх незвичайної постановки сприяв тому, що вона була включена до репертуару театру [20]. Спільна вистава сприяє соціалізації дітей, позбавленню різних комплексів, насамперед страху та неповноцінності.

У Європі театр, в якому грають актори з обмеженими психофізичними можливостями, виник наприкінці 1970 – початку 1980-х років. Деякі театральні трупи навіть стали професіональними.

У скандинавських країнах театр для осіб з обмеженими можливостями здоров'я має певні особливості. Так, у Швеції особливий театр є частиною системи соціального забезпечення, будучи однією з форм зайнятості осіб з обмеженими можливостям здоров'я. Цей театр робить акцент як на терапевтичному, так і на мистецькому аспектах. Натомість, у Норвегії театр осіб з обмеженими можливостям здоров'я діє у річищі державної політики в галузі культури, що декларує залучення в культурний процес всіх членів суспільства. У цій країні основною метою діяльності театрів є не терапія, а мистецтво. Тут діють інклюзивні театральні проекти, як, наприклад, вистава «Cinderella» на сцені Норвезького національного театру, де у головній ролі артистка з інтелектуальною недостатністю, а також спеціалізовані театри осіб з обмеженими можливостям здоров'я, як, наприклад, Норвезький театр жестової мови [21, 37].

Важливою темою для Берлінського театру «Тиква» є власне інклюзивність, оскільки звичайні і особливі актори разом перебувають на сцені. На думку режисера цього театру Г. Хартмана, – доцільніше використовувати термін «виконавець» (Performer), а не «актор», оскільки це більше відповідає суті того, чим займаються в інклюзивному театрі «Тиква» [8]. Режисер вважає, що у них не займаються терапією, хоча вона є побічним ефектом від творчості.

Якщо процес запровадження інклюзивної освіти в Україні відбувається за участю держави та під патронатом деяких зарубіжних організацій, то запровадження інклюзивних форм театральної діяльності здійснюється переважно ентузіастами. Не зважаючи на збільшення в рази випуску акторських та режисерських кадрів, переважна більшість з яких не має можливості працевлаштуватись за обраною спеціальністю, досі у вищих навчальних закладах культури і мистецтв не організовано підготовку спеціалістів для роботи з дітьми та дорослими, які мають особливі потреби. Відсутні також науково-методичні матеріали, які б допомогли ентузіастам цієї справи.

Театр нечуючих. Велику культурно-освітню роботу серед осіб з вадами слуху проводило і досі продовжує це робити засноване в червні 1933 р. Українське товариство глухих (УТОГ). При обласних та міських організаціях УТОГ діють аматорські театри, а деякі з них отримали статус народних театрів. Театр глухих має низку особливостей, обумовлених слуховим дефектом акторів і глядачів. Необхідно враховувати логічне мислення нечуючих людей, їх жестову мову, неможливість сприйняття низки відчуттів, що дають естетичну насолоду чуючим тощо.

Серед найбільш відомих аматорських колективів в Україні слід відзначити Київський народний театр глухих, заснований у 1928 р. та Львівський народний театр глухих, заснований у 1948 р. У лютому 1969 р. на підставі Постанови уряду УРСР було утворено Республіканський театр міміки та жесту глухих при Центральному правлінні УТОГ, якому дано назву «Райдуга» [9, 7]. Ця назва виникла із задуму створити широку різножанрову палітру репертуару театру, що нараховує сім жанрів мистецтва і відповідає семи кольорам райдуги, а саме: драму, балет, пантоміму, мюзикл, вар'єте, фольклорні танці. У квітні 1997 р. театр став структурним підрозділом підприємства «Культурний центр» УТОГ.

Театр «Райдуга» користується великою популярністю як у нечуючих, так і звичайних глядачів не лише в Україні, а й далеко за її межами. Нині репертуар театру нараховує 14 вистав і концертних програм. Усі вистави супроводжуються диктором і музичними композиціями. Постійними учасниками трупи є 17 нечуючих професійних акторів, серед яких шість заслужених артистів України. Нині це єдиний в Україні театр, де грають професійні актори, які не чують. Усього ж у світі лише три таких театри – в Україні, Російській Федерації, США [2]. В останні роки трупа театру «Райдуга» зазнала скорочення чисельності працівників та розміру їхньої платні.

У 1963 р. було створено Театр міміки та жесту (Москва), перший у світі професіональний театр глухих, акторами якого стали випускники Вищого театрального училища імені Б. В. Щукіна. Сценічними засобами виразності тут є пластика, елементи пантоміми, музика, танець. Вистави йдуть на жестовій мові глухих і супроводжуються перекладом російською мовою. Театр працює як для нечуючих, так і для чуючих дітей та дорослих.

Театр незрячих. Цей театр, зважаючи на психофізичні дані своїх акторів, має власну специфіку. Насамперед, тут особлива увага має приділятися психофізичному акторському тренінгу, що сприяє розвитку компенсаторних можливостей в процесі занять, допомагає освоювати сценічний простір, відчувати власне тіло, знімати м'язеву напругу, засвоювати навички взаємоспілкування тощо.

В Україні при деяких територіальних організаціях Українського товариства сліпих (УТОС), утвореного в 1933 р., виникли аматорські театральні колективи людей з вадами зору. Так, Чернівецький народний театр сліпих було утворено в 1958 р. Нині колектив очолює випускниця Чернівецького училища мистецтв, інвалід першої групи по зору С. Якіб'юк. За час її керівництва драматичний колектив здійснив не тільки постановки низки п'єс, а й відновив давні традиції художнього читання та інші цікаві театральні форми [5].

Театр Всеросійського товариства сліпих «Внутрішнє бачення» створено в 1967 р. Основні завдання театру – соціальна реабілітація та інтеграція інвалідів з вадами зору шляхом естетичного виховання, залучення їх до драматичного мистецтва. У трупі – сорок акторів, половина з яких сліпі і слабозорі інваліди I та II групи по зору [12].

Театр, центр і молодіжна група «На Лагаат» (Ізраїль) – це група сліпих, німих, глухих і товариство добровільних помічників-перекладачів. Хтось з них розуміє мову жестів, хтось вміє читати книги шрифтом Брайля, іншим доступна лише мова «дотику». Однак вони не бачать глядачів, не чують їхніх оплесків. В складі театральної трупи «На Лагаат» – 11 акторів і стільки ж перекладачів – тих, хто перекладає мову дотику на вказівки режисера, реакцію глядацької зали, слова пісень, сміх…. «На Лагаат» – єдина театральна трупа в світі, що складається із сліпоглухонімих акторів. Деякі з них, завдяки спеціальним приладам, можуть розрізняти силуети, інші «говорять» металевим голосом, спільне для них – відчуття, мова дотику. Завдяки вібрації підлоги і повітря, дотику «перекладача», що спрямовують акторів у просторі сцени, відбувається вистава [18].

Театр простодушних. Це умовна назва театру осіб з психічними вадами розвитку. На нашу думку, саме назву «театр простодушних» можна було б використати щодо театрів осіб із згаданими вадами розвитку. Подібні театри, де акторами є люди з синдромом Дауна або змішані трупи, успішно діють, зокрема, у Бельгії, Великобританії, Іспанії, Німеччині, Росії, Угорщині.

У Москві засновником «Театру простодушних» став професійний актор І. Неупокоєв, для якого праця зі своїми незвичайними підопічними стала сенсом життя. Семеро акторів театру уражені синдромом Дауна. Окрім фізичних ознак хвороби, у акторів спостерігається й певна розумова недостатність. Однак ці хворі можуть спілкуватися один з одним, жити в суспільстві і бути йому корисним. «Театр простодушних» двічі ставав лауреатом всеросійського фестивалю «Про-театр», версальського європейського фестивалю особливих театрів [16]. «Театр простодушних» регулярно дає вистави на сценах московських театрів, гастролює в регіонах Росії, у Франції, в Україні [4].

У 2007 р. В. Мішиєв, головний лікар Київської психоневрологічної лікарні № 1 імені Павлова, організував театральну студію «Будьмо!» Основна мета студії – дати можливість особливим людям спілкуватися із соціумом. Репетиції відбуваються на території лікарні, там же найчастіше й виступають актори-аматори. На їхні вистави, як правило, приходять рідні та близькі люди. У репертуарі класичні твори А. Чехова, В. Шекспіра, Ф. Достоєвського. Один з провідних акторів театру В. Боровик, у минулому військовий льотчик, командир ескадрильї, пройшов Афганістан. Чоловік страждав на затяжну депресію, лікувався багато років. Віднайти себе йому допомогла творчість [6].

Модель інтегрованого театру. На нашу думку, *інтегрований театр* – це інноваційна форма театру, учасниками якого є водночас особи з вадами психофізичного розвитку і здорові виконавці, які спільними зусиллями проводять репетиції і творять перед глядачем сценічне дійство, використовуючи при цьому як практику традиційного сценічного мистецтва, так і методи арт-терапії, що

сприяє соціокультурній реабілітації та художньо-естетичному вихованню виконавців, формує у глядачів толерантне ставлення до людей з особливими потребами. Власне, театр називається інтегрованим тому, що всі його учасники об'єднані (інтегровані) в один колектив.

В Україні діють деякі інтегровані театральні колективи, серед яких інтегрована театральна студія «Паростки» (Київ), Львівський інтегрований театр естрадної пісні «Дитячі мрії» для дітей з вадами зору, інтегрований дитячий театр «Промінь надії» (Суми).

Інтегрована театральна студія «Паростки» почала діяти з грудня 2001 р. при Спілці матерів розумово відсталих дітей-інвалідів «Сонячний промінь» Оболонського району м. Києва. Під керівництвом професійного режисера В. Люботи театр довів, що є дуже ефективним методом адаптації людей з розумовою відсталістю. В. Любота наголошує, що «театр – це завжди перевтілення; театральна гра дозволяє учасникам примірювати на себе будь-який образ, що є надзвичайно важливим в їхній реабілітації. Таким чином, постійна гра дозволяє їм з часом ставати більш впевненими у власних силах, – спочатку в межах театральної студії, а потім перенести цю впевненість у повсякденне життя» [7]. Вагомим фактором у діяльності театральної студії є її інтегративний характер: у постановках беруть участь не тільки діти з інтелектуальною недостатністю, а й звичайні діти-волонтери. «Паростки» успішно заявили про себе не лише на українській сцені (гран-прі на Львівському театральному фестивалі «Світ природи»), а й за кордоном здобули приз «За найкращу виставу» на Міжнародному фестивалі «SANS – не протоптана стежина» (Люблін, Польща, 2002 р.).

Інтегрована театральна студія «Круг II» (Москва) створена у 1997 р., а з 2013 р. почала діяти як структурний підрозділ Міжрегіональної суспільної організації на підтримку людей з ментальною інвалідністю і психофізичними порушеннями «Рівні можливості» [11]. Учасники студії – підлітки, молоді люди і дорослі, як з особливостями розвитку (інтелектуальна недостатність, психічні, соматичні, генетичні захворювання, порушення опорно-рухового апарату, слуху), так і без них. Режисер студії «Круг II» А. Афонін наголошує, що «в арт-терапії результат творчості не є самоціллю, через нього відбувається реабілітація, а режисер особливого театру має шукати у творчості людини з особливостями універсальні коди і зміст, які мають відношення і до нього самого і до людей зовні» [14].

У Києві у 2001 р. було започатковано фестиваль інтеграційних театрів, учасниками якого стали колективи, які об'єднують осіб з вадами розвитку. Серед основних завдань такого театру – інтеграція згаданих осіб у суспільство.

Інклюзивна освіта та інклюзивний театр. Запровадження в Україні інклюзивної освіти вимагає звернути увагу на її художньо-естетичну складову. Адже в інклюзивній школі має бути й інклюзивний шкільний театр. Важливу роль в школах має відігравати театральна педагогіка. Доцільно проводити театралізовані уроки літератури за творами провідних українських та зарубіжних письменників. У системі позашкільної освіти важливого значення слід надати

функціонуванню аматорських гуртків: драматичного, лялькового театру, культури мовлення тощо.

Доцільно влаштовувати родинний або сімейний театр, де батьки разом зі своїми дітьми братимуть участь в іграх-імпровізаціях, у постановках дитячих п'єс, інсценізаціях казок та оповідань. Такий театр допомагатиме дитині реалізувати свої творчі здібності, долати страх, невпевненість, прищеплюватиме художньо-естетичний смак.

В Україні слід сформувати власну модель інклюзивної освіти, а не бездумно копіювати західний досвід. Зважаючи на те, що освітня інклюзія, яка передбачає спільне навчання здорових дітей і дітей з вадами здоров'я є дискусійною і приховує чимало ризиків, доцільно було б обмежитись спеціальними класами в загальноосвітній школі, в яких навчатимуться лише діти з особливими освітніми потребами. Натомість, для забезпечення мети інклюзивної освіти, пов'язаної з розвитком творчого потенціалу дітей з вадами здоров'я, їх соціальною адаптацією та інтеграцією в суспільство, варто звернутись по допомогу до інтегрованих (інклюзивних) театральних та інших художніх колективів, що мають діяти як при загальноосвітніх, так і при спеціальних школах. Тобто, пріоритет доцільніше надати не освітній інклюзії, а соціокультурній.

Арт-терапія засобами театрального мистецтва. До паратеатральних систем терапевтичного спрямування належать ігрова терапія, драмотерапія, психодрама, соціодрама, сатідрама, психопантоміма, психомузична драма тощо. Використання театру не для втілення мистецького замислу чи естетичного переживання, а для досягнення суто практичної мети, отримало назву паратеатральної системи.

Оскільки драмотерапія ґрунтується на свідомому відтворенні драматичної форми, то «вона нагадує театр, який обов'язково передбачає моделювання різних уявних подій, прагнучи передати їх достатньо чітко і яскраво» [1, 32]. Однак драмотерапія не потребує спеціальної театральної зали, що розмежовує акторів і глядачів, не ставить за мету обов'язкове використання декорацій, завіси, спеціального освітлення, гриму. Важливим елементом драмотерапії так само як і театру є гра.

Драмотерапія може бути ефективно використана не лише психотерапевтами, а й вчителями, вихователями, соціальними працівниками, керівниками різних установ та організацій. Особливо важливо опанувати методи драмотерапії режисерам, які працюють з людьми з вадами розвитку.

«Психодрама є драматичною імпровізацією, що переслідує терапевтичні цілі, під час якої клієнт драматизує свої переживання, прагнення, погляди і уявлення» [3, 14]. Психодрама спрямована на ідентифікацію попередніх травматичних переживань, допомагає здійснити корекцію емоцій. Тут вирішується індивідуальна проблема клієнта. Психодрама використовує п'ять інструментів (сцена, головний герой, партнери, режисер-психотерапевт, публіка). Важливим досягненням психодраматичної теорії є розвиток ідеї катарсису. Якщо Аристотель передбачав виникнення катарсису у глядача, то в психодрамі катарсис має

з'явитися в актора (пацієнта), оскільки він потребує звільнення від трагічного конфлікту та негативних емоцій [10, 240].

На підставі досвіду діяльності арт-студії «Душа» Реабілітаційного центру для інвалідів внаслідок психічних захворювань «Здоров'я» (Самара), довідуємось про особливості роботи з акторами, останньою виставою яких стала «Недоросток» Д. І. Фонвізіна. Так, ролі артистам розподіляє не режисер, а психолог. Це робиться для того, щоб артист міг відпрацювати певну емоцію, навчитись реагувати і відновлювати втрачені комунікативні навики. Матеріал для постановки береться позитивний, щоб не поглиблювати депресивні прояви хвороби. Пацієнт в результаті засвоєння тексту тренує пам'ять, розвиває мислення. Особливості такої аматорської трупи полягають у тому, що керівник колективу має бути готовий до виникнення епілептичного нападу або неадекватної реакції з боку «акторів» [13].

Наукова новизна дослідження полягає у з'ясуванні природи і структури особливого театру як узагальненої назви різних колективів осіб з психофізичними вадами (театру нечуючих, театру незрячих, театру простодушних, інтегрованого театру), уточнено та розширено його понятійно-категоріальний апарат.

Висновки. Соціокультурна адаптація людей з вадами розвитку засобами театрального мистецтва має розглядатися в контексті кардинальних змін в суспільстві, створення сприятливого соціального середовища. Нині держава самоусунулася від піклування про театральні колективи осіб з обмеженими психофізичними можливостями. Так, Міністерство культури України немає навіть достатньої інформації про діяльність цих колективів. Натомість, становлення системи театрів осіб з вадами розвитку вимагає державної підтримки, фахової підготовки режисерів, покликаних не лише вміти професійно здійснювати постановки, а й бути добрими психологами та педагогами. Особливий театр в Україні як важливий засіб соціокультурної реабілітації людей з вадами розвитку повинен мати також і національний зміст.

Особливий театр як важливий мистецький і арт-терапевтичний інструмент допоможе лікувати душі не лише людей з обмеженими психофізичними можливостями, а й душі тих можновладців, які мають необмежені можливості і від яких залежить задоволення потреб цих людей, а також здоров'я й добробут нації.

Література

1. Андерсен-Уоррен М. Драматерапия / Андерсен-Уоррен М., Грейнджер Р.; пер. с англ. А. И. Копытина. – СПб: Питер, 2001. – 287 с.

2. В Киеве основали театр мимики и жестов для глухих (1969) [Електрон. ресурс] // Calenday. – Режим доступу : http://calenday.org/ru/events/history/2653-v-kieve-osnovali-teatr-mimiki-i-ghestov-dlya-gluhih-1969/

3. Валента М. Драматерапия / Милан Валента, Мартин Полинек; пер. с чешского под общ. ред. В. И. Белопольского. – М.: Когито-Центр, 2013. – 207 с.

4. Вигилянская Т. Театр простодушных. Когда болезнь Дауна не помеха [Електрон. ресурс] / Т. Вигилянская // Виноград : журнал для родителей. – 2008. – № 3. – Режим доступу: http://www.vinograd.su/art/detail.php?id=42270.

5. Концертно-мистецька діяльність інвалідів за зором – запорука ефективної, життєво необхідної соціальної інтеграції в суспільство [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: http://chernivtsy.eu/portal/f/cp/utos-2011.doc

6. Кравченко О. В столичной психоневрологической больнице им. Павлова развивается лечебный театр «Будьмо» [Електрон. ресурс] / Олена Кравченко, Сергій Тищенко. – 10.10.2012. – Режим доступу: http://podrobnosti.ua/podrobnosti/2012/10/10/863054.html

7. Любота В. В. Інтегрований театр для молоді з розумовою відсталістю / В. В. Любота. – К. : ІКЦ« Леста», 2002. – 48 с.

8. Мандрик П. Герд Хартманн: "Диагноз меня вообще не интересует" [Електрон. ресурс]. / Поліна Мандрик. – Режим доступу: http://cms.goethe.de/ins/ru/lp/prj/drj/leb/ru13674443.htm.

9. Мережко А. М. Сказание о «Радуге». Книга о театре мимики и жеста «Радуга» УТОГ / Анна Михайловна Мережко. – К.: Украинское общество глухих, 2007. – 351 с.

10. Морено Я. Психодрама / Якоб Морено; пер. с англ.: Г. Пимочкиной, Е. Рачковой. – М.: Апрель Пресс, ЭКСМО-Пресс, 2001. – 521 с.

11. Об интегрированном театре-студии «Круг-II» [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: http://kroog2.ru/KroogII/

12. Огилько И. Игра втемную. Театр, где все роли исполняют слепые актеры, готовится к очередной премьере [Електрон. ресурс] // Российская газета: Неделя. – 2008. – 21 февр. – Режим доступу: https://rg.ru/2008/02/21/slepojteatr.html

13. Прасковьина М. Лечебная сила искусства [Электронный ресурс] / М. Прасковьина // Петербургский театральный журнал. – 2013. – № 3. – Режим доступу: http://ptj.spb.ru/archive/73/voyage-from-spb-73-4/lechebnaya-sila-iskusstva/.

14. Режиссер Андрей Афонин: на сцене особого театра инвалидов нет [Електрон. ресурс]. – РИА Новости. – 2013. – 27 марта. – Режим доступу: http://ria.ru/interview/20130327/929190258.html.

15. Снісар Д. У Запоріжжі актори-інваліди вийшли на сцену театру [Електрон. ресурс] / Даниїл Снісар. – Режим доступу: http://podrobnosti.ua/2139036-u-zaporzhzh-aktori-nvaldi-vijshli-na-stsenu-teatru.html.

16. Театр простодушных [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: http://www.publiciti.ru/digest/teatr-prostodushnykh.

17. Трупа театра пополнилась необычным актером [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: http://khersonline.net/novosti/kultura/56140-truppa-hersonskogo-teatra-popolnilas-neobychnym-akterom.html#sel=2:1,2:6.

18. Хинич М. Они не слышат наших аплодисментов [Електрон. ресурс] / Маша Хинич. – Режим доступу : http://izrus.co.il/article.php?article=1279.

19. Что смотреть на фестивале инклюзивных спектаклей «Протеатр» [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: https://daily.afisha.ru/cities/328-gid-po-festivaly-inklyzivnyh-spektaklej-proteatr/

20. Чумакова Ю. В Ростовской области в театре играют и актеры, и здоровые дети, и особенные [Електрон. ресурс] / Юлия Чумакова – Режим доступу: http://neinvalid.ru/v-rostovskoy-oblasti-v-teatre-igrayut-i-akteryi-i-zdorovyie-deti-i-osobennyie/.

21. Шеманов А. Ю. Социальный поворот искусства и проблемы инклюзии лиц с ограниченными возможностями здоровья / А. Ю. Шеманов и др. // Современная зарубежная психология. – 2012. – № 1. – С. 30-39.

References

1. Andersen-Uorren, M., & Greyndzher, R. (2001) Dramatherapy. (A. I. Kopyitina, Trans). SPb: Piter [in Russia].

2. In Kyiv the theatre of mime and gesture was established. (1969). Calenday. Retrieved from: http://calenday.org/ru/events/history/2653-v-kieve-osnovali-teatr-mimiki-i-ghestov-dlya-gluhih-1969/ [in Russian].

3. Valenta, M., & Polinek, M. (2013). Dramatherapy. Belopolskiy (Ed.). Moscow: Kogito-Tsentr [in Russia].

4. Vigilyanskaya, T. (2008). The Theatre of the Unsophisticated. When the disease of Down syndrome is not an obstacle. Vinograd: zhurnal dlya roditeley, 3. Retrieved from http://www.vinograd.su/art/detail.php?id=42270 [in Russian].

5. The concert and art activity of eyes invalids is the guarantee of the effective, necessary social integration to the society. Retrieved from: http://chernivtsy.eu/portal/f/cp/utos-2011.doc [in Ukrainian].

6. Kravchenko, O. (10.10.2012). In the Pavlov psych neurologic capital hospital the cure theatre «Budmo» is developing. Retrieved from: http://podrobnosti.ua/podrobnosti/2012/10/10/863054.html [in Ukrainian].

7. Lyubota, V. V. (2002). The Integrated theatre for young people with mental problems. Kyiv: IKTs "Lesta" [in Ukrainian].

8. Mandrik P. Herd Hartmann: "Diagnose is not interesting for me". Retrieved from: http://cms.goethe.de/ins/ru/lp/prj/drj/leb/ru13674443.htm [in Russian].

9. Merezhko, A. M. (2007). The Legend about «Rainbow». A book about the theatre of mime and gesture «Rainbow». UTOG. Kyiv: Ukrainskoe obschestvo gluhih [in Ukrainian].

10. Moreno, J. Psychodrama (2001). (G. Pimochkinoy, E. Rachkovoy, Trans). Moscow: Aprel Press, EKSMO-Press [in Russian].

11. About integrated theatre-studio «Circle-II». Retrieved from: http://kroog2.ru/KroogII/ [in Russian].

12. Ogilko, I. (21 February, 2008). Game in darkness. Theatre where all roles, played by blind actors, is preparing for new premier. Rossiyskaya gazeta: Nedelya. Retrieved from: https://rg.ru/2008/02/21/slepojteatr.html [in Russian].

13. Praskovina, M. (2013). The treatment power of a theatre. Peterburgskiy teatralnyiy zhurnal, 3. Retrieved from: http://ptj.spb.ru/archive/73/voyage-from-spb-73-4/lechebnaya-sila-iskusstva/ [in Russian].

14. Director Andrew Aphonin: there are not invalids at the stage of the special theatre. (27 March, 2013). RIA Novosti. Retrieved from: http://ria.ru/interview/20130327/929190258.html [in Russian].

15. Snisar, D. In Zaporizhzhya the actors-invalids played in the stage of the theatre. Retrieved from: http://podrobnosti.ua/2139036-u-zaporzhzh-aktori-nvaldi-vijshli-na-stsenu-teatru.html [in Ukrainian].

16. Theatre of the Unsophisticated. Retrieved from: http://www.publiciti.ru/digest/teatr-prostodushnykh [in Russian].

17. The troupe was added by the unusual actor. Retrieved from: http://khersonline.net/novosti/kultura/56140-truppa-hersonskogo-teatra-popolnilas-neobychnym-akterom.html#sel=2:1,2:6 [in Russian].

18. Hinich, M. They do not hear our applauses. Retrieved from: http://izrus.co.il/article.php?article=1279 [in Russian].

19. What can we see at festival of the inclusion performances «Prototheatre». Retrieved from: https://daily.afisha.ru/cities/328-gid-po-festivaly-inklyzivnyh-spektaklej-proteatr/ [in Russian].

20. Chumakova, Y. In Rostov region actors, children and children with special needs play in the theatre. Retrieved from: http://neinvalid.ru/v-rostovskoy-oblasti-v-teatre-igrayut-i-akteryi-i-zdorovyie-deti-i-osobennyie/ [in Russian].

21. Shemanov, A. (2012). The social turning of Art and problems of the inclusion of the people with limited health possibilities. Sovremennaya zarubezhnaya psihologiya, 1, 30-39 [in Russian].

УДК 792

Нечаєнко Тетяна Василівна,
доцент кафедри тележурналістики,
дикторів та ведучих телепрограм
Київського національного університету
культури і мистецтв
nechaenko.t@gmail.com

Винар Ольга Богданівна,
асистент кафедри режисури
та акторського мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв

МИСТЕЦТВО СЦЕНІЧНОГО МОВЛЕННЯ ЯК ОСНОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙСТРІВ ТЕАТРУ І КІНО

Мета роботи. *Визначити основні концептуальні завдання для студентів мистецьких навчальних закладів у їх самостійній роботі над удосконаленням своєї мовної культури, у засвоєнні елементів виконавського мистецтва, дотриманні норм літературної вимови; оволодінням дикційною та орфоепічною нормативністю мови з доведенням до підсвідомості та автоматизму, що дає змогу митцю думати про розкриття і донесення авторської думки, а не тільки про вимову.* ***Методологія дослідження*** *полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, порівняльного, мистецтвознавчого, культурологічного, системного, аксіоматичного методів дослідження мистецтва слова у розвитку загальних здібностей особистості студента і формуванні необхідних знань, навичок та умінь для творчої діяльності у театрі і кіно.* ***Наукова новизна*** *полягає у теоретичному обґрунтуванні та систематизації основних завдань зі сценічної мови у процесі органічної дії слова у театральному та екранному мистецтвах.* ***Висновки.*** *По-перше, сучасне сценічне мовлення – це результат багаторічного розвитку слова в українському театрі і кіно, як особливого різновиду літературної мови. У мистецтві театру і кіно мова драматичних творів, театральних вистав, публічних виступів, шоу-програм втілюється в акторське мовлення, яке несе свідоме прагнення творити єдину загальнонародну, загальновживану літературну мову. Сценічне слово – показник акторського професіоналізму, що визначає рівень культури театрального мистецтва в цілому; по-друге, без повсякденної і напруженої уваги до своєї мови, без постійного контролю за власним мовленням не можна виробити бездоганної літературної вимови, бо шліфування її вимагає тривалої і кропіткої праці; і останнє, відродження української національної культури не можна уявити без глибоких змін у мовній підготовці майбутніх митців, без зміни орієнтації у підготовці студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв.*

Ключові слова: *словесна дія, сценічне мовлення, театр, кіно, художнє читання, техніка мовлення, виконавське мистецтво, нормативність мовлення.*

Нечаенко Татьяна Васильевна, *доцент кафедры тележурналистики, дикторов и ведущих телепрограмм Киевского национального университета культуры и искусств*

Винар Ольга Богдановна, *ассистент кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

© Нечаєнко Т. В., 2017
© Винар О. Б., 2017

Искусство сценической речи как основа профессиональной подготовки мастеров театра и кино

Целью работы. *Определить основные концептуальные задания для студентов вузов искусств в их самостоятельной работе над усовершенствованием своей языковой культуры, в усвоении элементов исполнительского искусства, соблюдении норм литературного произношения; овладением дикционной и орфоэпической нормативностью языка с доведением до подсознания и автоматизма, что позволяет художнику думать о раскрытии и донесении авторской мысли, а не только о произношении.* ***Методология исследования*** *заключается в применении аналитического, функционального, сравнительного, искусствоведческого, культурологического, системного, аксиоматического методов исследования искусства слова в развитии общих способностей личности студента и формировании необходимых знаний, навыков и умений для творческой деятельности в театре и кино.* ***Научная новизна*** *заключается в теоретическом обосновании и систематизации основных задач по сценической речи в процессе органического действия слова в театральном и экранном искусствах.* ***Выводы.*** *Во-первых, современная сценическая речь – это результат многолетнего развития слова в украинском театре и кино как особой разновидности литературного языка. В искусстве театра и кино речь драматических произведений, театральных спектаклей, публичных выступлений, шоу-программ воплощается в актерской речи, которая несет сознательное стремление творить единый общенародный, общепринятый литературный язык. Сценическое слово – показатель актерского профессионализма, который определяет уровень культуры театрального искусства в целом; во-вторых, без повседневного и напряженного внимания к своему языку, без постоянного контроля за собственной речью нельзя выработать безупречной литературной речи, потому шлифовка ее требует длительной и кропотливой работы; и последнее, возрождение украинской национальной культуры нельзя представить без глубоких изменений в языковой подготовке будущих художников, без изменения ориентации в подготовке студентов высших учебных заведений культуры и искусств.*

Ключевые слова: *словесное действие, сценическая речь, театр, кино, художественное чтение, техника речи, исполнительское искусство, нормативность речи.*

Nechaenko Tetiana, *associate professor of the Department of TV journalism, Narrators and Announcers of Television Programs, Kyiv National University of Culture and Arts*

Vinar Olha, *assistant of the Department of Directing and Actor's Art, Kyiv National University of Culture and Arts*

Art of stage speech as the basis of the professional training of the masters of theatre and cinema

Purpose of Research. *The purpose of the article is to identify the basic conceptual tasks for students of art schools in their independent work on improving their linguistic culture, on mastering the elements of performing arts, and the compliance literary pronunciation, on studying the rules of performing and pronouncing and the orthoepy of normative language in communicating to the subconscious and automatism. Such work allows the artist to think about the tracing and reporting the author's thoughts, not only the pronunciation.* ***Methodology.*** *The research methodology includes analytical, functional, comparative, art, cultural, systematic, axiomatic research methods. They give an opportunity to study the role of art of expression in the development of general individual students' abilities and forming the necessary knowledge, skills and abilities for creative work in theatres and films.* ***Scientific Novelty.*** *The scientific novelty of the research is the theoretical basis and systematization of the main tasks of the stage language in the natural action of a word in theatre and screen arts.* ***Conclusions.*** *The author makes the following conclusions. Firstly, the modern stage speech is the result of years of the development of the speech in Ukrainian theatre and cinema as a special kind of language. In the art of theatre and cinema, the language of dramas, performances, public performances and shows is embodied in actor's speech, which is a conscious desire to create a single nationwide, commonly literary language. The stage word is a professional actor in-*

dicator that determines the level of culture stage arts in general. Secondly, we cannot produce impeccable literary pronunciation without daily and intense attention to our own speech, because it requires hard work. Finally, the revival of Ukrainian national culture is unthinkable without profound changes in language training of future artists and changes in the orientation in training students of culture and arts institutes.

Key words: *verbal performance, stage speech, theatre, cinema, art reading, speech technology, performing arts, normative speech.*

Мова у людському суспільстві найважливіша органічна частина життя, вона є найдосконалішим засобом спілкування, логікою поведінки, взаємодії, впливу, знаряддям боротьби.

З рідним словом тісно пов'язані батьківська хата, мала батьківщина, механізм передачі з покоління в покоління надбань культури народу, тобто мова створює традиції цілої нації. Позбавлення людини рідної мови – явище аморальне, воно веде до духовного каліцтва. Без оздоровлення мовної ситуації в Україні не настане оздоровлення суспільства взагалі.

Українська мова – один із вирішальних чинників національної самобутності українського народу. Сприяти виходу держави з духовної кризи повинні і ми, словесники. Завдання це нелегке, особливо в умовах економічних потрясінь.

Мова не тільки предмет, а й засіб навчання. Сучасне сценічне мовлення – це результат багаторічного розвитку слова в українському театрі і кіно як особливого різновиду літературної мови. У мистецтві театру і кіно мова драматичних творів, театральних вистав, публічних виступів, шоу-програм втілюється в акторське мовлення, яке несе свідоме прагнення творити єдину загальнонародну, загальновживану літературну мову. Сценічне слово – показник акторського професіоналізму, що визначає рівень культури виконавського мистецтва в цілому.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що сьогодні ситуація в суспільстві, освіті, культурі позначилася процесом функціонування української усної літературної мови в драматургічній, театральній та екранній творчості. Звужуються сфери її вживання, створюється неприродність співвідношення писемної літературної і усної розмовної сфер у використанні національної мови, що, в свою чергу, позначається на рівні сценічної майстерності акторів. Сучасна драматургія, на жаль, поповнюється за рахунок перекладних творів.

Аналіз досліджень і публікацій. Першим в історії українського театру теоретично узагальнити закони словесної дії, її нормативності намагався П.К.Саксаганський. На жаль, умови, в яких перебував український театр XIX століття, не сприяли його задумам. У своїх працях про мистецтво актора і режисера він зазначав: «Не розумію, чому їм всім здавалось таким смішним і дотепним виставляти нашого селянина таким дурним, та ще з такою каліченою мовою? Це огидне патякання тривало на сцені протягом довгих, довгих років» [3, 95-96].

Зовнішня техніка мови досягала у актора Саксаганського віртуозності: саме вона була однією з причин його високої виконавської майстерності. Корифеї українського театру, такі як: П.К.Саксаганський, М.Л.Кропивницький, М.К.Садовський, М.К.Заньковецька сприяли розвиткові художньо-реалістичного українського мовлення. Вони збагачували не лише систему ху-

дожнього мислення акторів, а й наполегливо підносили рівень культури сценічної мови, її драматургічну основу, техніку та стиль.

Продовжували традиції культури сценічного мовлення майстри сцени Г.П.Юра, В.С.Василько. Особливий внесок зробила творча практика, режисерська та педагогічна діяльність Леся Курбаса. Він вимагав від акторів дикційної чіткості та яскравості [6, 257].

На жаль, тільки у 1931 році з'явилася перша робота з питань норм української мови. Слід згадати про І.О.Мар'яненко, чия сила полягала у винятковій майстерності словесної дії.

У своїх виступах, статтях педагог і режисер А.М.Бучма великого значення надавав дієвості слова. Характер та поведінку персонажу він розглядав у комплексі з мовленнєвою манерою. «Часто-густо наші режисери дуже мало уваги приділяють мові актора, припускають навіть елементарні порушення логічного читання, що неминуче призводить до викривлення думки автора» [5,98].

Мета статті – визначити основні концептуальні завдання для студентів мистецьких навчальних закладів у їх самостійній роботі над удосконаленням своєї мовної культури, у засвоєнні елементів виконавського мистецтва, дотриманні норм літературної вимови; оволодінням дикційною та орфоепічною нормативністю мови з доведенням до підсвідомості та автоматизму, що дає змогу митцю думати про розкриття і донесення авторської думки, а не тільки про вимову.

Виклад основного матеріалу. Культура мовлення з орфоепічного боку передбачає знання системи правильної вимови окремих звуків, звукосполучень, слів. Завдання досить складне, тому що відірваність від живої мови народу (більшої частини людей) спричинила втрату ним мовного чуття, коли суржиково-російське мовне середовище не тільки не стимулює вироблення орфоепічних навичок, а, навпаки, посилює тенденції мовного нігілізму.

У подоланні цих труднощів мало допомагають засоби масової інформації. Мова йде не про окремі помилки тележурналістів, вони трапляються і у російських коментаторів, дикторів. Впадає в око напруженість, дискомфортність, скутість деяких теледикторів, що справляє гнітюче враження.

Отже, без повсякденної і напруженої уваги до своєї мови, без постійного контролю за власним мовленням не можна виробити бездоганної літературної вимови, бо шліфування її вимагає тривалої і копіткої праці.

Відродження української національної культури не можна уявити без глибоких змін у мовній підготовці майбутніх митців, без зміни орієнтації у підготовці студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв.

Ефективність роботи над технікою мови залежить від систематичності та самоконтролю. У вправах слід дотримуватись координації щодо технічного тренінгу і словесної дії, поєднувати роботу над елементами зовнішньої та внутрішньої техніки, тобто виконувати вправи не механічно, а відчувати кожен звук як засіб художньої виразності. «Словесна дія – один з моментів мови, який перетворює просте говоріння в правдиву, продуктивну, цілеспрямовану дію» [4, 451].

Виразні здібності людини постають у різних виявах, але сприймаються подвійно, і зором, і слухом. Ми розглядаємо останні: звук, слово, мову. Голос і мова – центральні пункти сценічної дії. Суттєва ознака, що відрізняє театр від іншого мистецтва – рух. Але мова хіба не є рух? Вона є рухом відносно звука, а звук і сам по собі є рух. Мова – звуковий рух тіла; те в чому людина може виразитися, і те, чим виражає. За фізичним походженням мова, як і будь-який рух, належить до просторових; а за звуковим складом та за тривалістю – часових категорії, як будь яке звукове мистецтво.

Мова, як функція людини поставлена на службу мистецтву, має ще одну особливість. Елементи життя і елементи мистецтва тісно пов'язані тільки через мову. В інших видах мистецтва від нас прихована особистість з її якостями та цінностями. Ось чому так руйнівно діє в театрі недосконалість мови серед інших досконалих елементів сцени: живопису, музики, костюмів; все ні до чого, коли мова погана, погана мова все знищить. Мова – це людина; немає мови, значить немає людини, а коли немає людини на сцені, сцена – пусте місце.

Є три виразні засоби, якими природа наділила людину: голос, рух, мова. Голос – це орган життя, рух – орган почуттів, мова – орган розуму. Коли людина говорить слабким голосом – це людина «без життя», коли говорить без руху – без почуттів, коли не зрозуміла мова, у нас виникають сумніви з приводу її розуму. Випливає висновок – виховання мови, всіх її елементів (звук, промовляння, голосоведення) – виховання розуму, виразником якого вона є.

Професія майстра сценічного та екранного мовлення – дуже складна. Складність її в універсальності знань, у його «соціальній вихованості», громадянстві та активності.

Спробуємо розглянути ті можливості, які має мистецтво слова для розвитку загальних здібностей особистості студента, майбутнього фахівця сценічного та екранного мистецтв і формування у нього необхідних навичок і умінь.

В основі художнього слова лежить література. Оскільки коло явищ дійсності, які охоплює література, дуже широке, її змістом стає весь світ зі своїми законами, то письменник (автор) включає в своє художнє мислення всі засоби пізнання (наукові, практичні), і, використовуючи такі знання про дійсність, далеко виходять за сферу самої «чистої» літератури. Для того, щоб зрозуміти і передати іншим глибину авторської думки, майстру сценічного мистецтва необхідно звертатися до інших областей знань (історії, філософії, політики), аналізувати ці дані разом зі змістом обраного для роботи твору, від чого дійсно розширюється і збагачується його загальний світогляд.

У процесі роботи над твором відбувається зближення особистості читця з особистістю автора, письменника, через передачу слухачам його думок і почуттів внутрішнього світу. Така передача почуттів – головне завдання, надзавдання. Рух до надзавдання є наскрізною дією, це шлях до своєї мети через перспективу думки.

Художнє читання – це мистецтво словесної дії, дії продуктивної, цілеспрямованої. Слово необхідно використовувати як засіб впливу на аудиторію. Говорити – значить діяти, а діяти не думаючи, людина не може. Тому на сцені необхідно думати, мислити.

Словесна дія читця – це оперування поняттями і образами внутрішнього зору. Мислити на сцені в момент виконання твору означає для читця постійну взаємодію з образами внутрішнього бачення.

Одним із основних завдань на заняттях зі сценічної мови є виховання навичок «щохвилинного» органічного народження слова. Відсутність перед очима безпосередньої причини, яка народжує слово (об'єктів у їх конкретних запропонованих обставинах) спонукає студентів до квапливого «слово говорін-ня», проговорювання. Всі сили педагога необхідно направити на відновлення природного мовного порядку – спочатку бачення, думка, потім – слово.

Процес органічної дії пов'язаний з процесом спілкування. Саме поняття сценічної дії розглядається як жива взаємодія з партнерами і оточуючим середовищем.

У мистецтві художнього читання одна зі сторін спілкування в особі виконавця домінує над іншою. Вона здійснює мовний «наступ», не потребуючи від свого партнера (публіки) безпосередньої мовної відповіді і не ставлячи свою дію в залежність від цієї відповіді. Ініціатива в спілкуванні з партнером-слухачем належить виконавцю. Для того, щоб «наступ» був максимально цілеспрямованим, переконливим і цікавим, читцеві необхідно витратити багато зусиль.

Таким чином, художнє читання як мистецтво словесної дії створює найкращі умови для виховання у актора навичок справжнього спілкування, справжньої дії словом.

Словесна дія є актом психофізичним. Однак з точки зору руху словесна дія настільки здається несхожою на рухому сторону дії – фізичні вчинки, що в театральній практиці, наприклад, у більшості випадків урятуванням є просто фізична дія, тобто ігнорування мови. Мовні і артикуляційні рухи – досить складні (швидкі, диференційовані). Практика доводить і можливість використання мовних рухів для загострення внутрішньої дії.

Мова як рухома реакція людини, як зовнішній прояв обумовленого емоційного стану, характеризується насамперед інтонацією – сукупністю звукових засобів язика, які фонетично організовують мову. До фонетичних засобів інтонації належать: наголос, паузи, темп, тембр, сила звучання, мелодика мови. І хоча в цілому інтонація є природною відповіддю на оточуючу ситуацію розмови і породжується яскравістю бачень внутрішнього зору, бажаннями та цілями того, хто говорить. Існує і зворотний зв'язок, при якому виразна, чітка дикція, сила, темп звучання спроможні закріпити і загострити внутрішню дію. Таким чином, на заняттях зі словесної дії майбутній режисер оволодіває законом взаємодії і обумовленості психічного і фізичного.

Автор у своєму творі охоплює багато явищ, образів, тому складним стає шлях основної думки, важко буває її виявити і протягнути крізь другорядні, але необхідні для цілісного уявлення описові моменти. Ось чому виникає необхідність членування тексту на смислові шматки, епізоди, частини. Для того, щоб розібратись, де серед них головний і другорядний, необхідно визначити думку кожної частини і її завдання. Систематичне виконання подібної роботи привчає студента до послідовного, логічного мислення, до визначення своєї дії точним

дієсловом, на що звертав особливу увагу К.С.Станіславський, тому що визначення завдань не іменником, а дієсловом надзвичайно активізує творчу природу артиста.

К.С.Станіславський і В.І.Немирович-Данченко, визначивши шляхи створення життя на сцені, розробили метод підходу до утворення живого сценічного слова, окресливши його як метод словесної дії на основі бачень, уявлень, абсолютно точних пристосувань спілкування. В основі мови має бути вольове посилання, звернення до слухачів, прагнення переконати їх у чомусь, запалити будь-які почуття, спонукаючи їх до певного вчинку, вплинути на їхні думки, почуття і волю. Формулюванням намірів виконавця через дієслово «хочу» К.С.Станіславський називав це кінцеве завдання «головною всеохоплюючою метою, яка притягує до себе всі без винятку завдання, які викликають творче прагнення двигунів психічного життя і елементів самопочуття артисторолі, є надзавданням» [5, 352-353].

Для того, щоб мова стала дійовою, виконавцеві необхідно розуміти мету свого читання, він повинен чітко уявити собі, навіщо він виконує твір.

У мові необхідно бачити різницю між думкою і смислом. Думка визначається граматично організованим сполученням слів. Смисл чи сенс визначається намірами: одна і та ж думка може в устах різних людей, а також однієї особи набувати різного смислу залежно від того, навіщо, з якою метою, за яких обставин, з яким внутрішнім станом (почуттям, настроєм) вона промовляється. Все це досягається зміною інтонацій (смислового малюнка мови). Діючи словом, ми не тільки передаємо його сенс, а й надаємо йому дійової направленості, активізуємо способом промовляння. Ми уточнюємо: виправляємо цей сенс. Спосіб промовляння визначається змістом, об’єктивно переданим почутими словами, підтекстом.

Шукати підтекст необхідно в цілих уривках, а не в окремих фразах, у співвідношенні до головного завдання тексту. Необхідність цілісності підтексту знаходить підтвердження у визначенні К.С.Станіславського: «Те, що в галузі дії називають наскрізною дією, в галузі мови ми називаємо підтекстом» [1,492]. «Це наявне, внутрішньо відчуте “життя людського духу” ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх. У підтексті заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п’єси, сплетені з магічних та інших “якби”, з різних вимислів, уяви, із запропонованих обставин, з внутрішніх дій, об’єктів уваги, з маленьких і великих правд і віри в них, з пристосувань та інших елементів. Підтекст – це те, що примушує нас говорити слова ролі» [5, 495].

Виконавець повинен визначити тему твору (про що, про яке життєво важливе питання, про яке коло явищ йдеться в розмові). Разом з тим необхідно засвоїти і побачити послідовність дій і картин, для того, щоб уміти швидко передати події, взаємодії персонажів, з яких складається сюжет твору. Необхідно охарактеризувати образи героїв, зрозуміти авторську оцінку кожного з них, мотивацію їхніх вчинків, що призводять до конфлікту, який лежить в основі сюжету.

Треба зрозуміти образ автора, стиль епохи, жанр і стиль самого твору. «Розібрати та осмислити текст, бо осмислення – найважливіша умова словесної дії читця. Необхідно потурбуватись про техніку мови. Голос повинен бути звучним, дикція – чіткою, літературна вимова – бездоганною» [5, 353].

Ще у перше післяреволюційне п'ятиріччя К.С.Станіславський знайшов принципове вирішення проблеми сценічної мови і заклав фундамент вчення про словесну дію, а в наступні роки теоретично обґрунтував і виклав це вчення. Опрацьовуючи метод фізичних і словесних дій як метод найдоцільнішого застосування системи, він визначив напрям досліджень у галузі слова. У роботі над виставами він не обмежувався постановочними завданнями, а прагнув озброїти акторів методом, що дозволяє творити за певними законами. «Я закликаю вас не до декламації, а до дії словом. І ця дія словом також має свою перспективу, як і роль в цілому. Яким словом, коли і як продіяти... Ми починаємо вивчати п'єсу із слів, якими вона втілена... Це перший етап роботи над п'єсою. Зрозумівши ...ідею автора, думки, події і конфлікти п'єси, викладені цими словами, образи діючих осіб... ми, актори й режисери, прагнемо перетворити слова автора на сценічну дію... Це другий етап нашої роботи над п'єсою. Знайшовши сценічну дію в запропонованих автором обставинах, ми знову повинні звернутися до слова автора... втілити знайдені нами дії в словесну тканину. Почати діяти словом. Це третій і останній етап» [2, 316].

Основна умова дієвості мови – ілюстрований підтекст, кіноплівка бачень К.С.Станіславський радив виконавцеві вдатися до таких пристосувань, до таких фарб, «які можуть пояснити не стільки вуху, скільки оку».

Виконавець має враховувати, що його партнеру потрібен час для того, щоб уявити почуте. Тому «кіноплівку» створених бачень передають частинами. Малюють картину, потім роблять зупинку, даючи партнерові можливість відтворити змальоване. Актор в уяві відтворить картини того, про що має розповісти, яке у нього виникає ставлення до них і разом з тим прагнення викликати у інших таке саме ставлення, мобілізуючи фантазію, життєвий досвід. Після цього – картини яскраві, вражаючі.

Велика кількість матеріалів розкриває процес переосмислення набутих теоретичних знань про словесну дію. К.С.Станіславський користувався і опрацьовував конспекти творів С. Волконського, І. Смоленського, Д. Ушакова, М. Щепкіна, а також програму курсу сценічної мови однієї з московських театральних студій. Він рішуче переглядав старі прийоми роботи над технікою мови. Пов'язуючи зовнішню техніку мови з внутрішньою, відмовляється від запозичень і створив власне вчення про словесну дію, в якому розкрив закони сценічної мови.

Наукова новизна полягає у теоретичному обґрунтуванні та систематизації основних завдань зі сценічної мови у процесі органічної дії слова у театральному та екранному мистецтвах.

Висновки. Сучасне сценічне мовлення – це результат багаторічного розвитку слова в українському театрі і кіно як особливого різновиду літературної мови. У мистецтві театру і кіно мова драматичних творів, театральних вистав,

публічних виступів, шоу-програм втілюється в акторське мовлення, яке несе свідоме прагнення творити єдину загальнонародну, загальновживану літературну мову. Сценічне слово – показник акторського професіоналізму, що визначає рівень культури театрального мистецтва в цілому. Отже, без повсякденної і напруженої уваги до своєї мови, без постійного контролю за власним мовленням не можна виробити бездоганної літературної вимови, бо шліфування її вимагає тривалої і кропіткої праці. Сьогодні головним для нашої незалежної держави є першочерговим завданням відродження української національної культури, яку не можна уявити без глибоких змін у мовній підготовці майбутніх митців, без зміни орієнтації у підготовці студентів творчих спеціалізацій вищих навчальних закладів культури і мистецтв.

Література

1. Бучма А.М. З глибин душі./ А.М. Бучма. – К., 1959. – 187 с.
2. Гладишева А.О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність / А.О. Гладешева. – К., 1996. – 204 с.
3. Савкова З.В. Как сделать голос сценическим. Теория. Методика и практика развития речового голоса. Изд.2-е./ З.В. Савкова. – Москва.: Искусство, 1975. – 176 с.
4. Сокирко Л.Г. Слово актора / Л.Г. Сокирко. – К., 1971. – 56 с.
5. Сперанская Ю.К. Братья Адельгейм. Рассказы о занятиях, работе и беседах с братьями / Ю.К. Сперанская. – М.: СТД РСФСР, 1987. – 297 с.
6. Тоцька Н.І. Сучасна українська літературна мова: Фонетика, орфоепія, графіка, орфографія / Н.І. Тоцька. – К., 1981. – 151 с.

References

1. Buchma, A. M. (1959). From the depths of the soul. Kyiv [in Ukrainian].
2. Hladysheva, A.O. (1996). Stage language. Diction and pronouncing normativity. Kyiv [in Ukrainian].
3. Savkova, Z. V. (1975). How to make a voice scenic. Theory. Methods and practice of development of real voice. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
4. Sokyrko, L. H. (1971). The word actor. Kyiv [in Ukrainian].
5. Speranskaya, Yu. K. (1987). The Brothers Adelheyms. Stories about classes, work and conversations with brothers. Moscow: STD RSFSR [in Russian].
6. Totska, N. I. (1981). The modern Ukrainian literary language: phonetics, orthoepy, graphics, spelling. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 792.8=7.03

Шалапа Світлана Віталіївна,
доцент кафедри хореографії, здобувач
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, майстер спорту
svitlanashalapa@ukr.net

РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ СТАНОВЛЕННЯ СИСТЕМИ ЗАПИСУ ТАНЦЮ

Метою дослідження *є ретроспективний аналіз становлення системи запису танцю.* ***Методологія дослідження*** *полягає у застосуванні ретроспективного, теоретико-дослідницького та системно-структурного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу становлення системи запису танцю за музичними (ноти), іконографічними, літературними джерелами.* ***Наукова новизна****. На основі ретроспективного аналізу визначено, що взаємовплив міжвидових стилістичних особливостей хореографії обумовило на початку XX сторіччя виникнення системи танцювального жесту, яка є універсальною для аналізу й опису всіх пластико-динамічних характеристик незалежно від національних, стильових та жанрових категорій руху.* ***Висновки.*** *Визначено, що становлення системи запису танцю відбувалось в контексті історичного розвитку видів хореографічного мистецтва: класичного, бального, народного та сучасного (модерн) танців. Становлення хореографічного мистецтва невід'ємно пов'язане з намаганням людства зафіксувати танцювальний рух, підтвердженням чого, є музичні, іконографічні, літературні джерела. Перше наукове дослідження з описом танців здійснено у 1300 році. Навчальний посібник з викладання танців та танцювальних рухів датовано 1589 роком. Запис балетних термінів та канонів впроваджено французькою Академією танців у 1661 році. У XVII сторіччі, на початку розроблено графічну систему запису рухів, а у середині виникають реформаторські концепції необхідності взаємозв'язку і взаємодії складових балетного спектаклю. 1852 рік привносить «піктограмний» спосіб запису танцю, а 1887 – систему освіти для танцюристів та систему запису танцю, що згодом використовується переважно в бальній хореографії. Нотнолінійну систему запису, подібно до музичних знаків в яких зашифровані танцювальні рухи розроблено у1892 році. Початок XX сторіччя відкрило нову мову в мистецтво танцю з характерним стилістичним лексичним модулем, що збагатило тематику сценічної дії балету, вплинуло на хореографічну лексику класичного, бального і народного танців. Взаємовплив міжвидових стилістичних особливостей хореографії забезпечило у 1928 році виникнення загальної системи запису рухів під назвою «лабанотація». Універсальної системи танцювального жесту для аналізу й опису всіх пластико-динамічних характеристик незалежно від того, яким національним, стильовим та жанровим категоріям цей рух притаманний.*

Ключові слова: *ретроспективний аналіз, системи запису танцю, хореографічна термінологія, мистецтво танцю, взаємодія.*

Шалапа Светлана Витальевна*, доцент кафедры хореографии, соискатель,Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, мастер спорта*

Ретроспективный анализ становления системы записи танца

Целью исследования *является ретроспективный анализ становления системы записи танца.* ***Методология исследования*** *заключается в применении ретроспективного, теоретико-исследовательского и системно-структурного методов. Указанный*

© Шалапа С. В., 2017

методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу становление системы записи танца по музыкальным (ноты), иконографическими, литературными источниками. ***Научная новизна.*** *На основе ретроспективного анализа определено, что взаимовлияние межвидовых стилистических особенностей хореографии обусловило в начале XX столетия возникновение системы танцевального жеста, которая является универсальной для анализа и описания всех пластико-динамических характеристик независимо от национальных, стилевых и жанровых категорий движения.* ***Выводы.*** *Определено, что становление системы записи танца происходило в контексте исторического развития видов хореографического искусства: классического, бального, народного и современного (модерн) танцев. Становление хореографического искусства неразрывно связано с попыткой человечества зафиксировать танцевальное движение, подтверждением чего являются музыкальные, иконографические, литературные источники. Первое научное исследование с описанием танцев зафиксировано 1300 годом. Учебное пособие по преподаванию танцев и танцевальных движений датировано 1589 годом. Запись балетных терминов и канонов введено французской Академией танцев в 1661 году. XVII век, в начале разработана графическая система записи движений, а в середине возникают реформаторские концепции о необходимости взаимосвязи и взаимодействия составляющих балетного спектакля. 1852 год привносит «пиктограмний» способ записи танца, а 1887 – систему образования для танцоров и систему записи танца, которая впоследствии используется преимущественно в бальном хореографии. Нотнолинейная система записи, подобно музыкальным знакам, в которых зашифрованы танцевальные движения, разработана в1892 году. Начало XX столетия привнесло в искусство танца новый язык с характерным стилистически лексическим модулем, что обогатило тематику сценического действия балета и повлияло на хореографическую лексику классического, бального и народного танцев. Взаимовлияние межвидовых стилистических особенностей хореографии обеспечило в 1928 году возникновение общей системы записи движений под на званием «лабанотация». Универсальной системы танцевального жеста для анализа и описания всех пластико-динамических характеристик независимо от того, каким национальным, стилевым и жанровым категориям это движение присуще.*

Ключевые слова: ретроспективный анализ, системы записи танца, хореографическая терминология, искусство танца, взаимодействие.

Shalapa Svetlana, *PhD-candidate, master of sports, associate professor of the Department of Choreography, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The retrospective analysis of the development of the system of dance recording

Purpose of Research. *The purpose of article is a retrospective analysis of the formation of the system of recording dance.* ***Methodology.*** *The methodology of the research consists of retrospective, theoretical-research and system-structural methods. This methodological approach allows us to trace and analyse the formation of the system of recording dance by musical (notes), iconographic, literary sources.* ***Scientific Novelty.*** *On the basis of a retrospective analysis, it was determined that the mutual influence of interspecific stylistic features of choreography determined the emergence of the dance gesture system at the beginning of the 20th century, which is universal for the analysis and description of all plastic-dynamic characteristics, regardless of national, style and genre categories of movement.* ***Conclusions.*** *It is determined that the formation of the dance recording system took place in the context of the historical development of the types of choreographic art: classical, ball, folk and modern (modern) dances. The formation of choreographic art is inextricably linked with the attempt of mankind to fix the dance movement, which is confirmed by musical, iconographic, literary sources. The first scientific study describing the dances was recorded in 1300. The teaching manual on teaching dance and dance movements is dated 1589 year. The entry of ballet terms and canons was introduced by the French Academy of Dance in 1661. XVII century, in the beginning the graphic system of motion recording was developed, and in the middle there are reformative concepts about the necessity of interrelation and interaction of the components of the ballet performance. 1852 introduces a "pictogram" way of recording dance, and in 1887 – an edu-*

cation system for dancers and a dance recording system, which is subsequently used primarily in ballroom choreography. The non-linear recording system, like the musical signs in which dance movements are encoded, was developed in 1892. The beginning of the 20th century brought a new language to the art of dance with a characteristic stylistic lexical module, which enriched the theatrical activities of the ballet and influenced the choreographic vocabulary of classical, ballroom and folk dances. Interaction of inter specific stylistic features of choreography ensured in 1928 the emergence of a common recording system for movements under the name " labanotation". A universal dance gesture system for analyzing and describing all plastic-dynamic characteristics, regardless of which national, style and genre categories this movement is inherent in.

Key words: *retrospective analysis, dance recording systems, choreographic terminology, dance art, interaction.*

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності ретроспективного аналізу становлення системи запису танцю і хореографічної термінології, як похідної зазначеного процесу.

Мета дослідження – з'ясувати особливості формування систем запису танцю і термінологічного тезаурусу за видами хореографії та дослідити процеси стилістичного взаємовпливу, як поза, так і в межах мистецтва танцю.

Виклад основного матеріалу. Невід'ємною частиною історичного становлення мистецтва танцю є процес формування термінології хореографічних рухів, який починається з намагань людини у будь-який спосіб зафіксувати танцювальний рух, наприклад, схематично (печерні малюнки), передаючи сакральний зміст дійства. Поступово, з кінця XII ст., танець починає набувати більш світського – розважального значення. Головною особливістю середньовічного танцю стає те, що його поєднували з піснею. Написані для танців пісні мали танцювальні назви: «рондо» – коло, «віри лей» – кручення, «балата» – танець. Часто танцюристи одночасно виконували й роль хору, тому окремо записаних схем танців до XIV ст. не було виявлено.

Інформацію про танці можна знайти в музичних (нотних), іконографічних, літературних джерелах того часу. У Середньовіччі була вже досить розвинена теорія музики та відбувалося становлення нотного запису. Нотні джерела поєднували записи як мелодій, так і танців. Наприклад, Паризький манускрипт (близько 1280 р.) уміщує 8 «королівських естампів» і три танцювальні мелодії, Лондонський манускрипт (близько 1285 р.) містить ноти трьох естампів, а також канони. Робертсбриджський кодекс (Англія, 1320 р.) – збірник, що містить три танці, два з яких естампи. Селденська книга каролів (Англія, 1400 р.), яка складається з більш ніж 100 каролів, часто має запис слів. Лондонський манускрипт італійського походження (Перуджа, 1400–1410 р.) – збірник італійської музики містить танцювальну музику 4 сальтарело, трото, 8 істанпіт і дві роти, так звані «подвійні» танці. Яскраво-червона книга монастиря Монсеррат (Іспанія, кінець XIV ст.) – збірник священних гімнів, що співали та під які танцювали паломники.

Значний вклад у дослідження ранніх танців здійснив Джоан Грочейо, автор трактату «Про музику» (1300). Це перша наукова праця з детально описаними найпершими середньовічними танцями. Автор розмірковував над

простонародною та «вченою» музикою, а також описував основні танцювальні формації, характер танців і досліджував їхню роль у суспільстві.

Велике значення для реконструкції танцю мають іконографічні джерела. За положеннями рук і ніг на картинах у скульптурах можна зробити висновки про особливості танців певної епохи. Серед найбільш відомих іконографічних і літературних джерел виділяють такі, як: «Роман про Троянду» (Франція, 1235–1275) – поема, що містить художній опис танців і деякі ілюстрації. Інший приклад «Біблія Мацієвського» (Франція, близько 1250), яка багата зображеннями танців. Роман «Декамерон» Джованні Боккаччо (Італія, 1353) описує танці дворян. Знаменита фреска «Результат хорошого управління» Амброджіо Лоренцетті (Італія) присвячена сценам колових і лінійних танців. Фреска Адреа ді Бонажуто «Воїн церкви» (1365) насичена сценами танцюристів. Італійська поема «Il Sapporitto» Симона Продензані (1400) рясніє детальним описом різних танців.

Рукопис танцю (bassedanse) кінця XV ст. відомий як Брюссельський рукопис бургундського придворного танцю. Книга належала Маргариті Австрійській (Margaret of Austria, 1480-1530), намісниці Нідерландів. Рукопис присвячений середньовічній придворній музиці й танцям, що зображені знаками та пояснювальними текстами до хореографічних кроків [6, 23].

У середині XVI ст. Туан Арбо (1520–1595) написав трактат «Орхезографія» («Orchésographie», 1589), який вважається справжнім навчальним посібником для роботи з танцями [1, 4].

У кінці XVII – на початку XVIII ст. французькі балетмейстери та вчителі танців П'єр Бошан, Рауль-Оже Фейє, П'єр Рамо заклали підвалини системи запису танців, що набула згодом значного поширення.

Вважається, що першим хореографом, який почав створювати термінологію балету та визначив основні канони, що згодом стали класичними, був П'єр Бошан (Pierre Beauchamp, 1636-1705), викладач танців французького короля Людовика XIV, професор французької Академії танців (1661). Тому терміни класичного балету походять з французької мови, наприклад, основний елемент класичного балету – виворітність ступні (фр. dehors – назовні).

Уперше поняття «хореографія» увів французький танцівник, видавець, хореограф Рауль-Оже Фейє (Raoul Auger Feuillet, 1660-1710). У перекладі з грецької слово «хореографія» (choreia – танець, grapho – пишу) має умовний переклад «пишу танцем».

В історичному контексті поняття «хореографія» має кілька значень. Початкове, як запис танцю, наступне – мистецтво вигадування танців і балетів (у цьому значенні поняття застосовують із середини XIX ст.). Тому автора балетів, балетмейстера, іноді називають хореографом. Сучасне поняття терміну «хореографія» включає в себе танцювальне мистецтво, виразним засобом якого служать рухи людського тіла та виконуються під музичний супровід. «На сьогодні хореографія – це не спосіб записувати танець, а мистецтво писати танцем, говорити танцем, як у давнину писали картинками, такий запис нині зветься піктографією» [3, 23].

Рауль Фейє у своїй книзі «Хореографія, або мистецтво запису танцю» (1701) основну увагу приділив досягненням французького балетного виконавс-

тва, застосувавши графічну систему запису рухів. Саме це зробило його книгу популярною. Збереглося більше ніж 350 зразків хореографії, записаних у такий спосіб. У трактаті Р. Фейє описав п'ять виворітних позицій ніг і п'ять вихідних позицій, перерахувавши прямі та відкриті рухи, оберти, стрибки та ін. Важливу роль хореограф відвів витонченості пластики рук: руки пом'якшені, ледь провисають у ліктях і кистях, пальці згруповані так, щоб великий і вказівний округло поєднувались, а інші розпускались витонченим віялом. Усвідомити характер цієї пластики допомагають портрети танцівників і замальовки балетних сцен.

П'ять основних позицій ніг класичного танцю вперше визначив П'єр Рамо (фр. Pierre Rameau, 1674-1748) у книзі «Майстер танців» («Le Maitre a danser», 1725). Французький вчитель танцю спочатку викладав при дворі іспанської королеви Марії Луїзи Савойської, потім при дворі французької королеви Марії Лещинської. Книгу двічі перевидавали (1734, 1748), а 1744 р. її переклали англійською мовою під назвою «The Dancing-Master», автор перекладу Джон Есекс (John Essex).

Італійський учитель танцю Ламброзо Грегорі (фр. Lambranzi Gregorio) опублікував працю «Школа танцю» (Нюрнберг, 1716), у якій представив італійський комічний балет (commedia dell'arte). Особливу увагу хореограф приділив театральному танцю, пантомімі й акробатиці, описавши їх італійською та німецькою мовами. Роботу з неймовірною майстерністю і делікатним гумором ілюстрував німецький майстер гравюри Іоганн Георг Пушнер (нім. Georg Puschner, 1680-1749). Пізніше цю працю було перевидано англійською мовою (Лейпциг,1975).

Очолює плеяду фахівців, що переймалась питанням запису танцю на початку XIX ст., Жан-Жорж Новерр (фр. Jean-Georges Noverre, 1727-1810). Французький балетний танцівник, хореограф і теоретик балету, творець балетних реформ, які виклав у праці «Записки про танці та балети» (фр. «Lettres sur la danse et les ballets», 1760), що була видана в Ліоні та Штутгарті. Ж-Ж. Новерр привніс в балет досягнення естетичної думки свого часу. Концепція його балетної реформи полягає в необхідності взаємозв'язку і взаємодії складових балетного спектаклю. Реформатор впровадив драматичний зміст і встановив більш глибокі закони сценічної дії. У його балетах пластична кантилена рухів вільно і гнучко лягала на музичний супровід, створюючи дієвий танець з кульмінацією. Новерр упорядкував жанри танцю, вистави і додав розгорнуту форму багатоактного балету.

Французький танцівник, хореограф Артур Сен-Леон (фр. Arthur Saint-Léon, 1821-1870) видав трактат «Сценохореографія» (фр. «Sté-nochorégraphie», 1852), у якому піктограмо записав танець: положення рук, ніг, голови й тіла, а тривалість руху уточнено на за допомогою музичного стану.

Основні положення Артура Сен-Леона згодом розвинув Фрідріх Альберт Цорн (нім. Friedrich Albert Zorn, 1816-1895) – німець за походженням, хореограф, танцюрист, педагог і теоретик танцю. У 1885 році Цорн вислав голові берлінської Академії танцювального мистецтва Амінту Фрейзінгу свою фундаментальну працю, над якою працював близько 50 років, «Граматика тан-

цювального мистецтва» («Grammatik der Tanzkunst»; Лейпциг, 1887). Автор подає видання як систему освіти для танцюристів. У ній описано стан мистецтва танцю, надано пояснення до авторської системи запису танцю, у якій використано умовні схематичні фігурки, що позначають різні позиції. Дана система запису танцю використовується переважно в бальній хореографії. Далі у виданні А.Цорн описує такі танці, як кадриль, менует, полонез, краков'як, тірольський, рейнський та ін. Та аналізує танці минулого: гавот у виконанні Огюста Вестріса та версії качучі, яку прославили Фані Ельслер і Жан Кораллі в балеті «Кульгавий біс» (фр. «Le Diable boiteux») [6, 28].

У кінці XIX століття в Росії Володимир Іванович Степанов (1866-1896), артист балету імператорської Петербурзької трупи, розробив нотнолінійну систему запису балетного танцю, зашифрувавши кожен рух подібно до музичних знаків. При розробці своєї системи він протягом двох років відвідував лекції з антропології й анатомії в Петербурзькому університеті, після чого поїхав на стажування до Парижу, де продовжував роботу над системою запису танцювальних рухів і написав книгу «Азбука рухів людського тіла» (Франція, 1892). Повернувшись до Петербурга, Степанов продемонстрував систему – і спеціальна комісія ухвалила її до використання при фіксуванні балетних вистав. У 1893-1895 рр. Володимир Степанов навчає своїй методиці учнів Імператорського театрального училища, а потім і Московського театрального училища, увівши поняття «хореографічна партитура». Учні записували та розучували як окремі дивертисменти, так і цілком балетні «па». Так Степанов записав 27 балетів із репертуару Маріїнського театру (м. Петербург). Систему В. Степанова вивчали Олександр Горський, Тамара Карсавіна, Микола Сергєєв, з яких останній успішно її використовував. Так у XX ст. система запису танцю В.Степанова в міжнародній практиці класичного танцю набула найбільшого поширення.

Аналізуючи будь-яку систему танцю (класичного, народного, історико - побутового чи бального), можемо чітко виділити певний набір рухів, властивий тільки цій системі танцю. Особливо виразно це простежується в класичному танці, де існує століттями відшліфована, чітко зафіксована мова рухів [4, 3].

Термінологія класичного танцю, попри свою умовність, майже завжди дозволяє знаходити корені, встановлювати генетичні витоки того чи іншого руху, положення тощо. Більшість назв визначають характер позначених ними рухів, пов’язаних із роботою м’язів. Багато назв мають описовий характер. Окремі рухи не тільки описові, але й пов’язані з образом (пантомімічні), вони були поширені в балетному театрі минулого. Ціла низка рухів імітує пластику тварин. Назви ж деяких рухів вказують на зв’язок з рухами народних національних танців.

На початку XX ст. виникає нова мова танцювальних рухів з притаманним лексичним модулем, що отримує назву – модерн. Паралельний розвиток цього нового виду хореографії в США та в Західній Європі (Німеччині) показав більш потужний потенціал щодо розвитку рухових можливостей людського тіла в мистецтві танцю. Як засіб художньої та духовної виразності новий танець збагатив хореографічну лексику, акцентував пластику рухів і забезпечив виникнення школи, що потребувала наукового дослідження та обґрунтування.

Засновник німецького «виражального танцю», танцюрист, хореограф, теоретик, педагог, директор балетної трупи Берлінської державної опери (1930-1934) Рудольф Лабан (нім. Rudolph von Laban, 1879–1958) розробляє систему запису рухів під назвою «лабанотація» у праці «Кінетографія» (Німеччина, 1928). Це універсальна система танцювального жесту для аналізу й опису всіх пластико-динамічних характеристик незалежно від того, якій національній, стильовій та жанровій категорії цей рух притаманний.

У лабанотації запис розташовано вертикально за 5-ти лінійним станом, на ньому замальовують спеціальними стовпчиками кожну частину тулуба та його положення відносно сценічного простору. За допомогою цієї системи умовних позначень можна фіксувати тимчасову послідовність рухів, їх напрям та амплітуду.

Система запису танцю Р. Лабана полягає в спробі створити простий і логічний метод, придатний для фіксації танцю будь-якого стилю. А також у точності й лаконічності системи, у вживанні умовних знаків, що викликають зорові асоціації з малюнком рухів, у здатності цієї системи показувати просторові співвідношення танцівників, акцент і безперервність руху.

У 1940 р. у Нью-Йорку послідовниками Рудольфа Лабана – К. Йоссом, М. Вігман, Х. Кройцбергом, І. Георгі, М. Терпіс та ін. було засновано Бюро запису танцю (Dance Notation Bureau), яке і понині опікується спадщиною Рудольфа Лабана.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше проведено ретроспективний аналіз становлення системи запису танцю, враховуючи стилістичні особливості мистецтва танцю.

Висновки. Визначено, що становлення системи запису танцю відбувалось в контексті історичного розвитку видів хореографічного мистецтва: класичного, бального, народного та сучасного (модерн) танців. Становлення хореографічного мистецтва невід'ємно пов'язане з намаганням людства зафіксувати танцювальний рух, підтвердженням чого, є музичні (Паризький манускрипт, близько 1280 р.), іконографічні (Біблія Мацієвського, близько 1250), літературні (Роман про Троянду, 1235–1275) джерела. Але першою науковою працею з детальним дослідженням і описом танців здійснив Джоан Грочейо у трактаті «Про музику» (1300). Навчальний посібник для роботи з танцями написав Туан Арбо «Орхезографія» (1589).

Початок формування термінологічного тезаурусу хореографії, що є невід'ємною частиною системи запису танцю, забезпечили французькі балетмейстери П'єр Бошан, Рауль-Оже Фейє, П'єр Рамо. А особливу увагу театральному танцю – італійський комічний балет, приділив Ламброзо Грегорі у праці «Школа танцю» (1716). Концепцію необхідності взаємозв'язку і взаємодії складових балетного спектаклю привносить Жан-Жорж Новерр «Записки про танці та балети» (1760). «Піктограмно» записує танець французький хореограф Артур Сен-Леон у трактаті «Сценохореографія» (1852). «Граматика танцювального мистецтва» (Лейпциг, 1887) німецького теоретика танцю Фрідріха Альберта Цорна містить систему освіти для танцюристів та авторську систему запису танцю, що згодом використовується переважно в бальній хореографії. Нотнолі-

нійну систему запису балетного танцю, подібно до музичних знаків в яких зашифровані танцювальні рухи впроваджує російський хореограф Володимир Іванович Степанов у «Азбуці рухів людського тіла» (1892). Проаналізувавши джерела з інформацією про танці, можливо виділити певний набір рухів, властивий тільки одній окремій системі танцю, які і окреслюють стилістичні особливості виду хореографічного мистецтва: класичного, народного, бального.

XX ст. привнесло нову мову танцювальних рухів в мистецтво танцю з характерним стилістичним лексичним модулем, що отримало назву – модерн. Як засіб художньої та духовної виразності, новий вид збагатив тематику сценічної дії балету, вплинув на хореографічну лексику класичного, бального і народного танців. Взаємовплив міжвидових стилістичних особливостей хореографії спонукало засновника німецького «виражального танцю» Рудольфа Лабана до розробки загальної системи запису рухів під назвою «лабанотація», що в праці «Кінетографія» (1928). Це універсальна система танцювального жесту для аналізу й опису всіх пластико-динамічних характеристик незалежно від того, яким національним, стильовим та жанровим категоріям цей рух притаманний.

Література

1. Арбо Т. Оркезография. Трактат об искусстве танца Франции XVI век: учебное пособие / Перевод Н. В. Юдалевич – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. – 256с.
2. Бахрушин Ю.Ф. История русского балета / Ю. Бахрушин. –М.:Просвящение, 1973. – 255с.
3. Карп П.М.Младшая муза / Оформл. В.Лыкова. – М.: Дет.лит., 1986. – 190 с., фото-ил.– (В мире прекрасного).
4. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика / В. Никитин. – М.: Изд-во "ГИТИС", 2000- 440с., ил.
5. Худеков С.Н. Иллюстрированная история танца / С. Худеков. – М.: «ООО» Издательство «Эксмо», 2009. – 288с. ил.
6. Шалапа С. В. Теорія і методика викладання спортивного танцю: підручник / С. Шалапа. – К.: НАКККіМ, 2015. – 396 с.

References

1. Arbeau, T. (2013). Orchésographie. Treatise on the art of dance in France XVI century. SPb.: Izdatelstvo «Lan»; Izdatelstvo «PLANYETA MUZYKI» [in Russian].
2. Bakhrushin, Yu. F. (1973). History of Russian Ballet. Moscow: Prosvyashchenie, [in Russian].
3. Karp, P.M. (1986). The Youngest Muse. Moscow: Det.lit. [in Russian].
4. Nikitin ,V. Yu. (2000). Modern jazz dance: History. Methodology. Practice. Moscow: «GITIS» [in Russian].
5. Khudekov, S.N. (2009). Illustrated history of dance. Moscow: «OOO» «Eksmo» [in Russian].
6. Shalapa, S. V. (2015). Theory and methods of teaching dance sport. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

УДК 793.3

Костецький Сергій Вікторович,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв
sergdance@gmail.com

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «СЦЕНІЧНИЙ БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ»

Мета роботи *– з'ясувати підходи до розгляду поняття «сценічний бальний танець» та запропонувати власне визначення терміну.* ***Методологія*** *дослідження полягає у застосуванні термінологічного методу задля усунення невідповідності між терміном та означуваними ним явищами.* ***Наукова новизна*** *роботи полягає в обґрунтуванні тези щодо застарілості усталеного вузькофахового підходу у формуванні сучасного понятійно-категоріального апарату бальної хореографії, що не охоплює усієї палітри явищ; необхідності застосування різних підходів до поняття «сценічний» та врахування поняття «видовищність».* ***Висновки****. Сценічний бальний танець нині переживає період активного розвитку, розширення діапазону виражально-зображальних засобів, експериментів у лексичній та композиційній площинах хореографічного твору. Інтегруючи усталені та оновлені підходи у формуванні понятійно-категоріального апарату та спираючись на базову категорію «бальний танець», запропоноване визначення сценічного бального танцю – бальний танець, виконаний на сцені та за її законами (з урахуванням глядача, специфіки сценічного простору тощо), передбачає наявність художнього образу.*

Ключові слова*: сценічний бальний танець, бальна хореографія, поняття, танець, хореографія.*

Костецкий Сергей Викторович*, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

Современные подходы к определению понятия «сценический бальный танец»

Цель работы *– выяснить подходы к рассмотрению понятия «сценический бальный танец» и предложить собственное определение термина.* ***Методология*** *исследования заключается в применении терминологического метода для устранения несоответствия между термином и обозначаемыми ним явлениями.* ***Научная новизна*** *работы заключается в обосновании тезиса про устарелость устойчивого узкоспециализированного подхода в формировании современного понятийно-категориального аппарата бальной хореографии, который не охватывает всей палитры явлений; необходимости применения различных подходов к понятию «сценический» и учета понятия «зрелищность».* ***Выводы****. Сценический бальный танец сейчас переживает период активного развития, расширения диапазона выразительно-изобразительных средств, экспериментов в лексической и композиционной плоскостях хореографического произведения. Интегрируя устоявшиеся и обновленные подходы в формировании понятийно-категориального аппарата и опираясь на базовую категорию «бальный танец», предложено определение сценического бального танца – бальный танец, исполненный на сцене и по ее законам (с учетом зрителя, специфики сценического пространства и т.д.), предусматривает наличие художественного образа.*

Ключевые слова*: сценический бальный танец, бальная хореография, понятие, танец, хореография.*

© Костецький С. В., 2017

***Kostecki Sergey**, postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts*

Modern approaches to the definition of «stage ballroom dance»

***Purpose of Research** – to find out the approach to the concept of "ballroom dance stage" and offer their own definition. **Methodology**. The research methodology is to apply the terminological method to eliminate the inconsistencies between the term and the phenomenon. **Scientific Novelty**. Scientific novelty consists in substantiating the thesis about the obsolescence of established special field approach in shaping contemporary conceptual-categorical apparatus choreography that does not cover the entire gamut of phenomena. The applied different approaches to the concept of «stage» proved the need to consider the concept of «entertainment». **Conclusions.** The stage ballroom dance is rapidly developing and expanding the range of expressive-figurative means of experiments in lexical and compositional planes of the choreographic work. Integrating established and updated approaches in the formation of conceptual and categorical apparatus and based on the basic category of «ballroom dance», the author proposed the definition of the stage dance as a ballroom dance, performed on stage and according to its laws (including the viewer, specific stage space, etc.). It implies artistic image.*

Key words*: stage ballroom dance, ballroom choreography, concept, dance, choreography.*

Актуальність теми дослідження. В останні десятиліття сценічний бальний танець як мистецьке явище зазнає поширення в усьому світі. Протягом XX століття у суспільстві сформувалися чіткі уявлення про бальний танець як побутове танцювання (вальс, танго тощо) та спортивні змаганнями з десяти стандартизованих бальних танців. Однак в останні десятиліття сценічний бальний танець все активніше виборює право на визнання самостійним явищем хореографічної культури, зважаючи на оригінальну систему виражальних засобів, що відрізняє його як від інших різновидів бальної хореографії (спортивного та побутового), так і від сценічних форм народного та сучасного танців. У такій ситуації нагальною потребою є визначення поняття «сценічний бальний танець», що сьогодні не зазнав стрункого оформлення у тезаурусі хореології.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретики та практики бальної хореографії (О. Вакуленко [4], М. Васильєва-Рождественська [6], О. Касьянов [7], О. Касьянова [8]) піднімали різні проблеми сценічної бальної хореографії, однак не запропонували комплексного визначення цього терміну. Зважаючи на пожвавлення науково-дослідної роботи у сфері бальної хореографії, задля уникнення політрактувань поняття «сценічний бальний танець» вважаємо доцільним запропонувати визначення з урахуванням сучасних тенденцій розвитку як власне мистецтва бальної хореографії, так її його наукового осмислення.

Мета дослідження – з'ясувати підходи до розгляду поняття «сценічний бальний танець» та запропонувати власне визначення терміну.

Виклад основного матеріалу. Для розуміння специфіки сценічного бального танцю необхідно з'ясувати сутність поняття «сценічний танець». У авторитетній фаховій енциклопедії «Балет» подано статтю В. Ванслова, присвячену сценічному танцю, який він визначає як «один з основних видів танцю, призначений для глядачів, що передбачає створення художнього образу на сцені. Сценічний танець відрізняється від танцю народного, бального (побутового) тим, що ці різновиди існують у самому житті та виконуються у першу чергу «для себе» (тобто для задоволення тих, хто танцює), не потребуючи аудиторії, яка

необхідна для сценічного танцю. У сценічному танці максимально розвиваються образні можливості, притаманні будь-якому танцю, і виконання його на сцені стає визначальною ознакою» [5, 495]. В. Ванслов диференціює сценічні танці лише на два різновиди: танець у балеті та естрадний танець. Сьогодні подібний підхід виглядає дещо застарілим.

Сучасна дослідниця Л. Абизова розширює діапазон явищ сценічного танцю, розподіляючи його на «танець у балеті, естрадний танець, народно-сценічний, танець на театральній сцені (у драмі, мюзиклі, цирку)» [1, 117]. Не можна погодитись з таким розподілом, оскільки у ньому багато неточностей та алогізмів. Не зрозуміло, що мається на увазі під словом «балет», оскільки воно є полісемантичним (різновид вистави, балетний театр, узагальнена назва системи класичного танцю, хоча балети сьогодні можна створити засобами будь-якої лексичної хореографічної системи та ін.). Не зрозуміло, в якому сенсі застосовано поняття «естрадний танець»: у застарілому, що в СРСР було аналогом сучасного танцю, чи у розумінні танцю поза театральним майданчиком, «на підмостках»? Тоді народно-сценічний танець є органічною частиною естрадного танцю. Танець на театральній сцені також може бути створений засобами будь якого різновиду хореографії, у тому числі і народно-сценічної.

Досить ємним є визначення поняття «сценічність», вміщене у «Словнику театру» П. Паві: «те, що стосується сцени» [9, 426].

Аналіз підходів до трактування поняття «бальний танець» дає підстави стверджувати, що цей термін знаходиться в розробці, оскільки жодне з існуючих визначень не є таким, що охоплює увесь спектр явищ, що входить до бальної хореографії. Нині не можна обмежуватись пов’язаним з етимологією розповсюдженим визначенням: бальний танець (англ. balroom dances; нім. Geselschaftstänze; фр. danses du salon; італ. ballo; ісп. baile) – сучасне означення танців, які служать для масової розваги і виконуються парами чи більшою кількістю учасників на танцювальних вечорах (балах) [2, 56]. Кальку з цього визначення наведено і С. Безклубенком, лише з тією різницею, що у поданих іншомовних варіантах автор змінює послідовність: пропонує спочатку італійський, іспанський, французький, а лише потім англійський та німецький аналоги [3, 37].

На жаль, іноді з’являються визначення, що не витримують жодної критики з огляду на термінологічний метод. Наприклад, Д. Шариков, розглядаючи формування основних стандартизованих бальних танців, визначає бальну хореографію як «соціальний вид хореографічного мистецтва і культури сьогодення, сформований під впливом історичних і соціальних чинників художньої культури у галузі народного, історичного, академічного, бального і латиноамериканського танцю, що виявили в танці лише парне, або ансамблеве танцювання за принципом спортивних змагань» [11, 27]. Будь-який вид хореографії не існує поза соціумом; незрозуміло, що мається на увазі під народним і латиноамериканським, або бальним і латиноамериканським; чому танцювання у запропонованих варіантах можливе лише за принципом спортивних змагань?

До бального танцю нині відносять комплекс явищ, пов’язаних з побутовим та конкурсним бальним танцюванням. Найрозпосюдженіше уявлення про

бальний танець – система десяти стандартизованих танців (п'ять європейської та п'ять латиноамериканської програм). Однак сьогодні сценічний бальний танець, засвоївши досягнення спортивного та побутового різновидів, значно розширює діапазон виразних засобів, залучаючи лексику інших танцювальних та спортивних систем. Історики хореографії до XX ст. сценічні бальні танці розглядали лише у контексті балетних вистав, де ці танці не мають самостійного значення, виступають у якості ілюстрації епохи, місця дії та ін. Досліджуючи побутові бальні танці, М. Васильєва-Рождественська згадує й перші сценічні втілення деяких із них: менует за Куртом Заксом потрапив на сцену 1700 року [6, 85], також авторка згадує і контрданс Рамо, поставлений 1745 року на сцені «Гранд-Опера» в пері-балеті «Свята Полімнії» [6, 137].

Сценізовані побутові бальні танці з'являлися на балетній сцені, у свою чергу, сценічні варіанти згодом розповсюджувались у побуті. Вальс, за свідченням М. Васильєвої-Рождественської, вперше на сцені балетного театру з'явився в балеті «Дансоманія» («Гранд-Опера», 1800 р.), велике значення вальс відіграв у романтичних балетах Адана, Деліба, Чайковського, Глазунова [6, 180–181]. Популярний «класичний менует» був створений М. Петіпа у XIX ст. в опері Моцарта «Дон Жуан» [6, 109], «Гавот Вестріса» – відомим танцівником та балетмейстером Г. Вестрісом у XIX ст. [6, 144]. Інтерпретація бальних танців за законами балетної сцени була значним кроком на шляху виникнення сценічного бального танцю як самостійного феномену. Але в описаних варіантах ці танці ще не мали самостійного художнього значення, сприймались лише контекстно, хоча згодом виокремились і стали, переважно, зразками сценічних варіантів історико-побутових танців, протягом тривалого часу використовуються у навчальному процесі підготовки артистів балету, балетмейстерів, викладачів-хореографів.

М. Васильєва-Рождественська позитивно оцінювала діяльність професійних балетмейстерів по створенню сценічних варіантів бального танцю, що відрізняється від позиції деяких інших фахівців, зокрема, авторів посібника «Сучасний бальний танець» (О. Борзов, В. Майніеце, В. Уральська, А. Шульгіна та ін.), які відмічають сприятливий вплив професійних балетмейстерів на процес розвитку бального танцю, особливо у другій половині XIX століття, але зауважують, що «разом із позитивними рисами (систематизація, упорядкування рухів та композицій, відбір виразних засобів та аранжування образів національного фольклору) відчуваються й негативні результати подібної діяльності. У деяких бальних танцях, створених балетмейстерами, збереглися тією чи іншою мірою своєрідність та колорит першоджерела, інші ж втратили свою самобутність, перетворились на хореографічний трафарет» [10, 12]. Подібна позиція досить близька до критиків народно-сценічного танцю, які розглядають його не за художньо-естетичними критеріями, не в якості самостійного шляху розвитку хореографічного мистецтва, а лише за ступенем наближеності до фольклорних першоджерел.

Бальні танці й сьогодні є вагомою складовою створення загальної композиції балетних вистав, зберігаючи свої функції (прикрашальна, ілюстративна). Однак все активніше бальний танець завойовує естрадні сценічні майданчики

як допоміжний елемент (тло для розгортання вокальних, циркових, розмовних та ін. номерів) та як самостійне явище (від сольних виступів пар до масштабних шоу-програм та вистав засобами бальної хореографії). Саме активний розвиток останнього дає підстави розглядати сценічну бальну хореографію як самостійний феномен.

Підтримуючи думку одного з найвідоміших теоретиків бальної хореографії в Україні О. Касьянової, О. Вакуленко відносить сценічний бальний танець до самостійного напряму бальної хореографії, але не пристає на думку низки дослідників, що розділяють сценічний бальний танець на три напрями (драматичний – балетні, театралізовані вистави, мюзикли тощо; розважальний – концертні програми; універсальний – концертні програми), пропонує досить умовну диференціацію на малі хореографічні форми (номери, нетривалі сюїти) та розгорнуті хореографічні постановки (вистави, тематичні концертні та шоу-програми). Подібний підхід не бере до уваги зразки сценічної бальної хореографії, що не мають самостійного значення, сприймаються лише в контексті інших творів (драматичні, музично-драматичні, оперно-балетні вистави, мюзикли тощо) [4, 97].

Одному з аспектів розвитку сценічної бальної хореографії, а саме проблемі специфіки режисури балетних вистав, присвячено статтю О. Касьянової, де авторка, екстраполюючи концепції теоретиків театру та естради у площину бальної хореографії, виявляє споріднені та відмінні аспекти створення крупних сценічних форм засобами бального танцю. О. Касьянова доводить, що крупні танцювальні форми у бальній хореографії виникли на зламі тисячоліть (XX та XXI ст.) завдяки застосуванню здобутків споріднених видів мистецтв. Можемо частково не погодитись лише із запропонованою класифікацією балетних вистав бальної хореографії «за структурними компонентами», як її називає авторка, а за сутністю – за жанрами, оскільки вона містить низку неоднозначних позицій. Наприклад, хореографічна мініатюра названа одним з типів балетних вистав, разом з багатоактними та одноактними, а також різновидом форм балетної вистави, разом з балетом-дивертисментом, балетом, балетом-мюзиклом та балетом-рок-оперою [8, 113]. В цілому, авторка дотримується думки, і це доведено тривалою історію розвитку, що сценічний бальний танець заслуговує на визнання серед сценічних різновидів інших видів хореографії, оскільки має специфічні виражально-зображальні засоби для створення художнього образу.

Саме наявність художнього образу відрізняє «мистецьке» танцювання від «немистецького», хоча стосовно танцю досить важко провести межу між цими явищами. Розуміючи усю умовність диференціації на побутовий, спортивний та сценічний, все ж можна вбачати у перших двох різновидах бального танцю не повсюдні, часто не яскраво виражені, ознаки художнього образу, а сценічний бальний танець, діючи у сфері мистецтва, не може без нього існувати.

На думку О. Є. Касьянова, «сценічне танцювання представляє собою найбільш видовищний напрям розвитку бальної хореографії» [7, 32]. Нині хореографічне мистецтво крокує з іншими видовищними мистецтвами по шляху створення численних шоу (англ. show – видовище). Найвідомішим шоу, створеним засобами бальної хореографії, стало шоу «Запалюючи паркет» («Burn the Floor»), що поставлене 1999 року (продюсер – Елтон Джон). Шоу, що і до сьо-

годні користується світовою популярністю, гастролюючи з аншлагами по різних країнах, складається з європейських та латиноамериканських танців. Концепція шоу – продемонструвати традиційні бальні танці під нетрадиційним кутом зору. Наприклад, фокстрот танцюють в одязі 50-60-х рр. ХХ ст., що носили в Америці, пристрасний любовний трикутник майстерно втілений у танго. Лексика бального танцю органічно насичена елементами сучасної хореографії, що підсилює видовищність та художньо-емоційний вплив на глядачів. Ставши всесвітньо популярним, шоу «Burn the Floor» піднімає сценічні бальні танці на нову висоту, доводить великий потенціалі цього різновиду хореографії [12].

Видовищність у сценічному бальному танці проявляється як в ефектних лексичних прийомах (віртуозні підтримки, трюки, що недопустимо у спортивному танцюванні, залучення елементів акробатики, рухів з інших видів хореографії), так і в сценографічному рішенні, зокрема костюмів (яскраві, зазвичай з великою кількістю блискіток, пір'ям, стразами, ефектними конструктивними рішеннями крою та трансформаціями елементів костюму під час танцю), конструкторських рішень сцени (різнорівневий планшет сцени, рухливі платформи на сцені та ін.), візуальних спецефектів (комп'ютерна графіка, лазерні, піротехнічні та інші спецефекти). Хоча можна цілком погодитись з П. Паві, що видовищність – «досить розмите поняття, бо, як усе незвичне, дивовижне, як усі ті категорії, що їх визначають на основі сприймання глядача, вона є функцією і суб'єктом та об'єктом сприйняття» [9, 61]. У сучасній ситуації видовищність є невід'ємним компонентом створення художнього образу під час сценічного виступу виконавців бальних танців.

Наукова новизна роботи полягає в обґрунтуванні тези щодо застарілості усталеного вузькофахового підходу у формуванні сучасного понятійно-категоріального апарату бальної хореографії, що не охоплює усієї палітри явищ; необхідності застосування різних підходів до поняття «сценічний» та врахування поняття «видовищність».

Висновки. Сценічний бальний танець нині переживає період активного розвитку, розширення діапазону виражально-зображальних засобів, експериментів у лексичній та композиційній площинах хореографічного твору. Інтегруючи усталені та оновлені підходи у формуванні понятійно-категоріального апарату та спираючись на базову категорію «бальний танець», можна запропонувати визначення сценічного бального танцю – різновид бальних танців, що виконуються на сцені та за її законами (з урахуванням глядача, специфіки сценічного простору тощо), передбачає наявність художнього образу.

Представлене дослідження не претендує на вичерпність. Запропоноване визначення може бути розширене за рахунок деталізації понять, що до нього увійшли, а також наповнення новими категоріями, що, зважаючи на бурхливі процеси розвитку сценічного хореографічного мистецтва сучасності, зокрема, і бального танцю, обов'язково з'являться.

Література

1. Абызова Л. Теория и история хореографического искусства: Термины и определения: Глоссарий / учеб. пос. / Лариса Ивановна Абызова. – СПб.: «Композитор-Санкт-Петербург», 2015. – 168 с.

2. Бальный танец // Балет: энциклопедия / [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 56-57.

3. Безклубенко С. Бальний танець / Сергій Безклубенко // Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: Енциклопедичне видання: у 2 т.: Т.1(А–Л). – К.: Інститут культурології АМУ, 2008. – С. 37.

4. Вакуленко О. М. Сценічний бальний танець як самостійний напрям розвитку бальної хореографії / Олеся Михайлівна Вакуленко // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К.: Міленіум, 2009. – № 3. – С. 94-97.

5. Ванслов В. Сценический танец / Виктор Владимирович Ванслов // Балет: энциклопедия / [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 495.

6. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец: учеб пособие / Маргарита Васильевна Васильева-Рождественская. – М.: Искусство, 1987. – 382 с.

7. Касьянов О. Є. Види колективів бального танцю, їх диференціація за напрямами діяльності / Олег Євгенович Касьянов // Хореографічне мистецтво у контексті культурно-освітніх процесів: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 12 – 13 грудня 2005 року. – Полтава, 2006. – С. 30-35.

8. Касьянова О. В. Специфіка режисури балетних вистав у бальній хореографії / Олена Василівна Касьянова // Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – К., 2010. – № 2 (7) – С. 108-115.

9. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с.

10. Современный бальный танец: пос. для студентов институтов культуры, учащихся культ.-просвет. училищ и руководителей коллективов бального танца / [под ред. В. М. Стриганова и В. И. Уральской]. – М.: Просвещение, 1977. – 431 с.

11. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії: монографія / Денис Шариков. – Ч. ІІІ. – К.: КиМУ, 2013. – 90 с.

12. Burn the Floor [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.burnthefloor.com/?lang=ru

References

1. Abyzova, L. (2015). Theory and history of choreographic art: Terms and definitions: Glossary. Saint Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg [in Russian].

2. Ballroom Dance (1981). Ballet: encyclopedia. Yu. N. Grigorovich (Ed.). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

3. Bezklubenko, S. (2008). Ballroom dance Art: terms and concepts: encyclopedias (Vol.1). (A-L). Kyiv: Instytut kulturologiyi AMU [in Ukrainian].

4. Vakulenko, O. M. (2009). Stage ballroom dance as an independent direction of choreography. Visnyk DAKKKiM, 3, 94-97 [in Ukrainian].

5. Vanslov, V. (1981). Stage Dance Ballet. Encyclopedia. Yu. N. Grigorovich (Ed.). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

6. Vasileva-Rozhdestvenskaya, M. V. (1987). Historical and everyday dance. Moscow: Iskusstvo [in Russian].

7. Kasyanov, O. Y. (2005). Types of dance groups, their differentiation of the directions. Proceedings of the All-Ukrainian Scientific Conference. Choreography in the context of cultural and educational processes. (pp. 30-35). Poltava [in Ukrainian].

8. Kasyanova, O. V. (2010). Specificity of the ballets directing in choreography. Chasopys Natsionalnoi Muzychnoi Academii Ukrainy im. P. Chaikovskogo, 2 (7), 108-115 [in Ukrainian].

9. Pavi, P. (2006). Glossary theater. Lviv: Vy`davny`chy`j centr LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].

10. Striganova, V.M. & Uralskoy, V.I. (Eds.). (1977). Modern ballroom dance. Moscow: Prosveshchenie [in Russian].

11. Sharykov, D. (2013). Horeolohiya – art science as a phenomenon of culture. Types of dance. (Part. III). Kyiv: KyMU [in Ukrainian].

12. Burn the Floor. (2017). Retrieved from http://www.burnthefloor.com/?lang=ru [in English].

УДК 75.042

Мельникова Наталья Олеговна,
магистр искусствоведения, аспирант
Белорусского государственного университета
культуры и искусств

ЖАНРОВОЕ РАЗНООБРАЗИЕ СПЕКТАКЛЕЙ С АНИМАЛИСТИЧЕСКИМИ ОБРАЗАМИ

Цель статьи *– проанализировать жанры спектаклей с анималистическими образами как одну из современных специфик драматических театров Беларуси.* ***Методологическую основу*** *исследования составляют специальные методы: наблюдение, систематизация, классификация, обобщение, а также: структурный и компаративный анализ, осуществить которые помогли диалектический, источниковедческий и комплексный методы.* ***Научная новизна****. Автор впервые не только в белорусской, но и всей русскоязычной историографии обратился к изучению темы жанровой принадлежности спектаклей с анималистическими образами.* ***Выводы****. Современный театр проявляет тенденцию к жанровому разнообразию. Обращение к анималистическим образам на сцене на рубеже XX – XXI веков позволило использовать их символически, и сделать анималистику инструментом в создании художественного образа, что предоставило театру возможность более свободного диалога со зрителями. Новые жанры в драматическом театре, возникшие в Беларуси на рубеже XX – XXI веков, демонстрируют поиски переосмысления понятия театральности. Это позволяет заложить прочный фундамент для привлечения в театр новых зрителей, в первую очередь молодежь и успешно формировать у детей с самых ранних лет любовь и тягу к театральному искусству.*

Ключевые слова*: анималистический образ, символизм, анималистика, жанр, жанровое разнообразие.*

Мельникова Наталія Олегівна*, магістр мистецтвознавства, аспірант Білоруського державного університету культури і мистецтв*

Жанрова різноманітність вистав з анімалістичними образами

Мета статті *- проаналізувати жанри вистав з анімалістичні образами як одну з сучасних специфік драматичних театрів Білорусі.* ***Методологічну основу дослідження*** *становлять спеціальні методи: спостереження, систематизація, класифікація, узагальнення, а також структурний і компаративний аналіз, здійснити які допомогли діалектичний, джерелознавчий і комплексний методи.* ***Наукова новизна****. Автор вперше не тільки в білоруській, але і всій російськомовній історіографії звернувся до вивчення теми жанрової приналежності вистав з анімалістичні образами.* ***Висновки.*** *Сучасний театр виявляє тенденцію до жанрового розмаїття. Звернення до анімалістичних образів на сцені на рубежі XX - XXI століть дозволило використовувати їх символічно, і зробити анімалістику інструментом у створенні художнього образу, що надало театрові можливість більш вільного діалогу з глядачами. Нові жанри в драматичному театрі, що виникли в Білорусі на рубежі XX - XXI століть, демонструють пошуки переосмислення поняття театральності. Це дозволяє закласти міцний фундамент для залучення в театр нових глядачів, в першу чергу молодь, і успішно формувати у дітей з самого раннього дитинства любов і тягу до театрального мистецтва.*

© Мельникова Н.О., 2017

Ключові слова: анімалістичний образ, символізм, анімалістика, жанр, жанрова різноманітність.

***Melnykova Natalia**, Master in Arts, second year postgraduate of Belarusian State University of Culture and Arts*

Genre variety of spectacles with animalistic images

***Purpose of Research.** The goal of this article is to analyze genres of spectacles with animalistic images as a part of modern specifics in drama theatre in Belarus. **Methodology.** The methodological basis of the research is composed of special methods: observation, systematization, classification as well as structural and comparative analysis, which are realized by dialectical and complex methods, and method of source-study. **Scientific novelty.** The author turned to the research of the topic of the genres belonging to spectacles with animalistic images for the first time not only in Belarus but also in the whole Russian-language historiography. **Conclusions**. The modern theatre demonstrates the tendency to genre variety. The recourse to animalistic images on the stage at the turn off 20th – 21st centuries admits to apply them symbolically as an imaginative nature and allows to use animalistic one as a tool in creation of artistic image, which have given the theatre the opportunity to have an open dialogue with the audience. New genres in the drama theatre, which arose in Belarus at the turn of 20th – 21st centuries, demonstrates the search for rethinking of concept of the theatricality. It allows to lay a solid foundation for attraction new spectators to the theatre, especially the youth, and to form successfully the interest and passion for theatrical arts in kids' mind from the early childhood.*

Key words: *animalistic images, symbolism, animalistic, genre, genre variety.*

Актуальность темы исследования. Бурный, созидательный и драматический XX век принес белорусскому театру много разных и безусловных достижений и свершений, о которых только мечтали выдающиеся деятели прошлого – Франциск Скорина, Николай Гусовский, Винцент Дунин-Марцинкевич, Максим Богданович и другие видные национальные мыслители белорусов. В целом современное разноплановое белорусское театральное искусство имеет довольно много значимых признаков высокого идейно-эстетического уровня, демонстрируя достаточно стабильный и плодотворный процесс развития и обогащения гуманистических традиций и ценностей национальной культуры. Лучшие творческие достижения ведущих белорусских деятелей драматического театра достойно представляют отечественную культуру и художественную школу на многочисленных и престижных международных фестивалях, конкурсах, выставках и других мероприятиях мировой и европейской художественной жизни. Это достаточно убедительно говорит о многом и прежде всего о наличии определенных соответствующих творческих, материальных, финансовых, кадровых, законодательных и других благоприятных условий в Республике Беларусь для успешного развития профессионального искусства и художественного образования; об общественной востребованности творческой деятельности и важную роль драматического театра в процессах интеллектуализации общества [1].

Пройдя в XX веке сложный путь творческого, организационного и материально-технического развития, профессиональный театр Беларуси приобрел значительный художественный потенциал. Что обусловило исключительно важную роль сценического искусства в национально-культурной и общественно-политической жизни страны в начале XXI века. Сейчас в Беларуси постоянно и плодотворно работает 28 государственных театров, из них – 2 музыкальных, 18

драматических, 7 кукольных и поэтический театр одного актера «Священный огонь» [2].

Исследователи современного театра отмечают особое значение жанрового разнообразия драматического театра на рубеже XX-XXI веков. Это обусловлено тем, что, чем сложнее эпоха, в которой работает театр, тем больше разновидностей жанра он предлагает для решения задач, которые стоят перед ним. Сразу нужно отметить, что проблема сценического воплощения анималистического образа практически не изучена. До сих пор в театроведческой литературе отсутствует даже постановка данной проблемы, не говоря уже о теоретическом ее осмыслении. В настоящее время не выработан единый подход к определению жанровой принадлежности спектаклей с анималистическими образами.

Цель статьи – на основе исследования жанровой принадлежности спектаклей драматических театров Беларуси показать жанровое разнообразие спектаклей с анималистическими образами.

Изложение основного материала. Жанр (франц. genre) – вид произведений литературы и искусства. Жанр объединяет группу произведений, общих по поэтической структуре. Эстетически близкие между собой жанры образуют род литературы (напр., драматургию). Основные жанры драматургии – трагедия, драма, комедия; в свою очередь, они подразделяются на более дробные жанры, например, комедии. Они делятся на водевиль, комедию-памфлет, комедию-пародию, сатирическую комедию, лирическую комедию и т. д. Жанр – категория историческая. Возникновение новых жанров объясняется потребностью общества в эстетическом освоении новых явлений и процессов действительности. Жанры постоянно изменяются, эволюционируют, сохраняя в то же время свои основные признаки. Утрата этих признаков ведёт к слиянию данного жанра с другими либо к его отмиранию (напр., отмирание мистерии, миракля, моралите, соти и многих других жанров) [3].

Современный театр представлен множеством самых разнообразных жанров, которые появились по мере необходимости, в те периоды, когда публика нуждалась в том или ином жанре, которые бы стали выражением определенных – негативных или позитивных – эмоций. Жанров этих на сегодня десятки. Все жанры важны, так как в той или иной степени повлияли на развитие мирового театра. Поэтому благодаря всем театральным жанрам, которые когда-либо существовали в истории человечества, сегодня зрители могут наслаждаться таким театром, каков он есть. Жанр – это не только и не столько классификационная категория, сколько поле контакта автора и читателя, а можно сказать режиссера, актера и зрителя. «Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр» [4]. Эти слова крупнейшего режиссера XX столетия Г.А. Товстоногова очень точно характеризуют взаимосвязь, существующую между личностными качествами художника (его мировосприятием, убеждениями, темпераментом – «угол зрения») и теми профессионально-технологическими средствами («художественный образ»), которыми он пользуется, стремясь к наиболее действенному воплощению своего замысла.

Отсюда следует, что проблема жанрового решения для сценического творчества чрезвычайно существенна: ведь заставляя зрителя посмотреть на жизненную ситуацию под тем или иным углом зрения, заставляя его испытывать те же чувства, что побудили драматурга взяться за перо, а режиссера – за постановку, театр, тем самым, воспитывает (или развращает, случается и такое!) зрителя, формирует его эмоциональную культуру. Проблема жанра всегда была в центре внимания театральных деятелей. История мирового театра представляет собой непрерывный процесс поиска жанровых решений, движения и развития существующих жанровых форм, открытия новых. Практика свидетельствует, что большинство удач и открытий в истории театра обязательно связано с конкретизацией и усилением жанровых особенностей драматургических произведений. И, наоборот, игнорирование жанровой специфики пьесы ведет по большей части к созданию бесцветных, заурядных спектаклей, не способных к должному воздействию на зрителя [5].

Поэтому можно утверждать, что жанр нужен для того, чтобы театр и зритель могли правильно понять друг друга. Это и есть главная цель, ради которой ставится спектакль.

Наиболее плодотворны попытки определения жанра, которые ищут выход к адресату спектакля – к зрителю. Вот, например, что пишет ученый-театровед Г.Н. Бояджиев: «Жанр спектакля определяется двумя посылками: с какой целью, и каким образом воздействует театр на зрителей. Жанровое решение пьесы устанавливает своеобразный эмоциональный приказ, которому театр в данный вечер подчиняет публику, настраивая ее на определенный лад» [6].

Можно предположить, что основным критерием определения жанра пьесы, является не какой-то элемент ее драматургической структуры, а установление определенного типа зрительского сопереживания действию, вызванного одновременно всем комплексом художественных средств. Так решается большинство вопросов, связанных с определением вида современного драматического произведения, одновременно содержащего в себе внешние признаки различных классических жанров.

Жанр является очень важной категорией, строго поддающейся логическому анализу. Владение его законами создают основу сознательного творчества режиссера.

Авторы современных теорий жанра, в частности Е. Бурлина и Н. Лейдерман утверждают, что для искусств, не связанных с нормативностью в поэтике, характерна ситуация свободного жанрообразования. Они вводят понятие «жанровой доминанты», которое состоит из двух взаимодействующих начал: типа художественного мышления (эпического, драматического, лирического) и определенного жизненного содержания, к эстетическому освоению которого данный жанр наиболее расположен [7].

Спецификой и особенностью современного театра является жанровое разнообразие. Современный драматический театр находится в постоянном поиске новых жанров в целях создания наивысшего эмоционального контакта со зрителем.

Например, репертуар Белорусского республиканского театра юного зрителя отличается жанровым разнообразием: трагическая легенда, сказка-притча, спектакль-игра, музыкальная сказка-фантазия, народная шутка, лирико-драматическая история в жанре мюзикла, сказка для взрослых и умных детей, немного грустная история со счастливым концом и т.д. [8]. Не меньшее разнообразие жанров предлагает и Новый театр (Минск).Театр своим зрителям предлагает спектакле в жанре: комедия, лирико-эротическая комедия, мистическая мелодрама, музыкальная сказка, обычная история, простая история, романтическая драма, сказки, сказка-фантазия, трагикомедия, народный лубок, фантазия, черная комедия [9].

Спецификой спектаклей с анималистическими образами является то, что они в основном относятся к жанру сказки. Сказка как жанр представляет собой превосходный сценический материал, так как в ней выявлен главный для театра конфликт противоборствующих сил, действие и контрдействие [10, 198].

Сказка представляет и особый жанр в литературе. Пожалуй, ни одна другая литературная форма не в состоянии вызвать в сознании человека столько душевных и теплых ассоциаций или воспоминаний. Сказка достаточно универсальна, вполне доступна и в то же время монументальна. Далеко не каждый роман способен так глубоко проникнуть в душу человек или в проблемы созданного им общества. Сказка является квинтэссенцией человеческой мудрости и опыта. Дети, как правило, представляют целевую аудиторию такого рода произведений. Хотя и взрослые, рассказывая ребенку сказку, часто удивлялись тому, как в столь простой и даже несколько примитивной форме, повествования передают сложную жизненно-философскую истину.

По своей природе сказке свойственна сценичность. В основе сказочного жанра заложен драматургический принцип. Поэтому обращение к фольклорным сказочным сюжетам и образам, следование фольклорным традициям в драматической сказке способствовало выявлению, обнаружению новых ее возможностей, открывающихся исключительно в драматургическом, сценическом варианте сказки.

Драматическая сказка, не смотря на черты сходства с литературной, все же отличается от нее не только типом художественно мышления – драматургическим, но и формой существования – диалогической. Литературная сказка существует как письменный текст, у нее установка на чтение и восприятие в письменном виде. И хотя драматическая сказка тоже существует в виде художественного текста, но рассчитана она, прежде всего на сценическое, игровое воплощение этого текста, на непосредственное сопереживание, зрительский отклик. У драматической сказки особые средства воздействия на реципиента и свои жанровые возможности. Отличия драматической сказки от литературной – это отличия драмы от эпоса. Драматическая сказка особенностями своей поэтики обязана не столько эпическим фольклорно-сказочным и литературным традициям, сколько своей принадлежностью к драматическому роду. Перевод сказки на язык драматического искусства приводит к тому, что в ней начинает превалировать драматическая эстетика, начинают действовать иные эстетичес-

кие законы – законы драмы, и художественная картина мира выстраивается по законам драмы [13].

«Любой жанр – это модель мира, модель отношения к обществу, природе, человеку» [11, 12].

Нами были проанализированы 28 спектаклей драматических театров Белорусии на предмет их жанровой принадлежности. 15 спектаклей относились к жанру сказки. Но даже в этом жанре можно наблюдать огромное разнообразие. Николай Пинигин определил жанр спектакля «Листопад. Андерсен» как сказка для взрослых. Александр Ефремов спектакль по пьесе Марии Ладо «Очень простая история» назвал волшебная сказка любви. Елена Полещенкова постановку «Щелкунчика» по мотивам сказки Гофмана назвала сказанной феерией. «Волк-мореплаватель» в постанове Сергея Ковальчик – музыкальная сказка. «Оранжевый ежик» режиссера-постановщика Александра Глотова – лесная сказка. Спектакль по пьесе Дюла Урбан «Все мыши любят сыр» режиссера Галины Лобанок – романтическая сказка с волшебством и превращениями.

Жанры других спектаклей с анималистическими образами также отличались большим разнообразием. Жанр постановки Владимира Савицкого «Синяя птица» был определен как святочная фантазия. Жанр постановки Николая Пинигина «Похищение Европы, или театр Урсули Радзивилл» – несвижская арлекинада. Постановка Олега Киреева «Мастер и Маргарита» – театральный роман. Режиссёр Вероника Буслаева определила жанр своего спектакля «Все мыши любят цирк» как «невероятная история о силе искусства». Светлана Науменко спектакль по произведению Егора Конева «История двух собак» назвала жизненная история для детей и взрослых. И только постановка Валентины Еренькової по пьесе А. Герни «Сильвия» имела традиционный жанр романтическая комедия.

Важным является то, что рождение новых жанров происходит прямо на наших глазах. Продемонстрировать можно это на примере театрального форума профессиональных театров «Фестиваль Урсулы Радзивилл», который проходил 30 июня – 1 июля 2013 г. в замке Несвиж [14]. Идея проведения такого форума принадлежала Министерству культуры Республики Беларусь. Он не случайно получил определение арт-фестиваля и был назван в честь жены несвижского ордината Михала Казимира Радзивилла «Рыбоньки» – Урсулы Радзивилл. Именно она в своё время, будучи талантливой поэтессой и драматургом, стала основательницей несвижского театра эпохи барокко. Основной площадкой всех фестивальных событий в течение трёх дней будет несвижский Дворцовый ансамбль. Урсула Радзивилл справедливо считается основательнице профессионального театрального движения в Беларуси. Два привезенные в Несвиж спектакля, восстанавливали именно те времена и те обстоятельства. «Похищение Европы, или Театр Урсулы Радзивилл» Национальный академический театр имени Янки Купалы показывал уже не только в Минске, но и в Лондоне. Участие спектакля в форуме можно считать своеобразным возвращением произведений Урсулы «домой» – туда, где они создавались и впервые были сценически воплощены. «Пане Каханку» Национального академического

драматического театра имени Максима Горького, что завершал Несвижское праздник, и вообще перенес героев туда, где происходили события, нафантазированные в пьесе Андрея Курейчика. Вместо театральных декораций, которые должны окаймлять Радзивилловский дворец в Несвиже, – настоящие, «живые» стены дворца, что окружал дворик с колодцем. Сюда может заехать такая же «живая» карета, которая привезет последнего короля Речи Посполитой – Станислава Августа Понятовского. А в небо может подняться «живой» летательный аппарат, о чем рассказывается в спектакле. Такой вот «полет дельтаплана» – во всех смыслах символичен. «Я не изменял сам спектакль, – коротко обозначил свою роль главный режиссер театра Сергей Ковальчик. – Я просто вписал его в перформанс в замке. Так что получился, если можно так сказать, спектакль в контексте перформанса...» А это уже, без преувеличения, историческое событие – рождение нового жанра. За границей спектакль в натуральном окружении, так называемых естественных декорациях, – явление довольно распространенное. В Белорусии такая практика еще только налаживается.

Научная новизна. Впервые не только в белорусской, но и русскоязычной литературе проведено исследование жанровых особенностей спектаклей с анималистическими образами.

Выводы. В статье показано, что современный драматический театр Беларуси в поисках наиболее яркого и выразительно языка общения с театральной публикой находится в постоянном поиске новых жанров, которые наиболее адекватно отражали бы новейшие тенденции современного театра.

Літаратура

1. Аб устойлівым развіццІ беларускага сучаснага мастацтва на сучасным этапе Дзяржаўная праграма «Культура Беларусі» (2011 – 2015 гг.) / Навуковы кіраўнік аўтарскага калектыву – доктар мастацтвазнаўства, прафесар Смольскі Р.Б. – Мн.: Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, 2014. – 144 с.

Русс. Об устойчивом развитии современного искусства на современном этапе Государственная программа «Культура Беларуси» (2011 – 2015 гг.) / Научный руководитель авторского коллектива – доктор искусствоведения, профессор Смольский Р.Б. – Мн.: Белорусский государственная академия искусств.

2. Театральная Беларусь. Электронный ресурс. – Режим доступа: http://www.belarus-theatre.net/

3. Основные театральные жанры // Электронный ресурс. – Режим доступа: http://www.sibkursy.ru/pages/staty/actor/13-actor-teatral-janr

4. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены / Г.А. Товстоногов. – Т.1 – Ленинград, 1980 – С.173.

5. Попов П.Г. Жанровое решение спектакля / П.Г. Попов. – Москва: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств») – 2008 – № 5. – 144с.

6. Бояджиев Г.Н. Поэзия театра / Г.Н. Бояджиев. – М, 1960. – С. 110.

7. Лейдерман Н. Л. К определению категории «жанр» (жанровая доминанта и носители жанра) / Н. Лейдерман // Вопросы специфики жанров художественной литературы. Тезисы докладов. Минск. 1974. С 3-4

8. Белорусский республиканский театр юного зрителя. Официальный сайт. Электронный ресурс. – Режим доступа: http://beltuz.by/

9. Новый драматический театр. Официальный сайт. Электронный ресурс. – Режим доступа: //http://newtheatre.by/

10. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. Книга о Пушкине / В. Непомнящий. – М.: Московский городской фонд поддержки школьного книгоиздания, 1999. – 480 с.

11. Бурлина Е. Я. Культура и жанр. Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Е. Бурлина. – Саратов: Сарат. ун-т – 1987 – 165 с.

12. Бурлина Е.Я. Жанр в контексте культуры и научной рефлексии / Е.Я. Бурлина. – Publishing House «ANALITIKA RODIS» – 2014 – № 1-2 –С.9- 21.

13. Екимова Т.А. Специфика жанровой природы драматической сказки / Т.А. Екимова // Вестник Челябинского государственного университета – 1997 – Том: 2 – Номер: 2 – С. 64-70.

14. Арт-фест «Театр Урсулы Радзивилл». Электронный ресурс / Несвиж. by – 2013 – 24-06 / http://kolt.kolt.kolt.kolt.kolt.kolt.kolt.forum.forum.kolt.kolt.kolt.forum.kolt.kolt.nesvizh.bynwww.nesvizh.by

References

1. About constant development of Belarusian modern art on the current stage of State program «Culture of Belarus» (2011 – 2015). Scientific director of author's team. Doctor of history of arts, Professor R. Smolsky. (2014). Minsk: Belarusian State academy of Arts. [in Belarusian].

2. Theatrical Belarus. Retrieved from: http://www. belarus-theatre. net/ [in Russian].

3. Main theatrical genres. Retrieved from: http://www.sibkursy.ru/pages/staty/actor/13-actor-teatral-janr [in Russian].

4. Tovstonogov, G. (2008). Mirror of the screen. V.1. Leningrad [in Russian].

5. Popov, P. (2008). Genre' solution of the spectacle. Moscow: ICAW («I come in to the arts' world»), 5 [in Russian].

6. Boyadzhiev, G. (1960). Poetry of Theatre. Moscow [in Russian].

7. Leiderman, N. (1974). About definition of the category «genre» (genre dominant and the carrier of the genre). Questions of genre' specification in imaginative literature. Summary of the reports. Minsk [in Russian].

8. Belarusian State theatre of the Young spectator. Retrieved from: http://beltuz.by/[in Russian].

9. The New drama theatre. Retrieved from: //http://newtheatre.by/ [in Russian].

10. Nepomnyashchiy, V. (1999). Poetry and destiny. The book about Pushkin. Moscow: Moscow municipal fund for support of school' book publishing [in Russian].

11. Burlina, E. (1987). Culture and genre. Methodological problems of forming the genres and genre synthesis. Saratov: Saratov universitet [in Russian].

12. Burlina, E. (2014). The genre in context of culture and scientific reflection. Publishing house «Analitika Rodis», 1-2, 9-21 [in Russian].

13. Yekimova, T. (1997). Specific of genre's nature of dramatic fairytale. Magazine of Chelyabinsk State university, 2, 2, 64-70 [in Russian].

14. Art-fest «Ursula Radsville theatre» Nesvige.by. (2013). Retrieved from: http://kolt.kolt.kolt.kolt.kolt.kolt.kolt.forum.forum.kolt.kolt.kolt.forum.kolt.kolt.nesvizh.by nwww.nesvizh.by/ [in Russian].